

STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE
FONDATA DA FRANCO SIMONE

205

ANNO LXIX - FASCICOLO I - GENNAIO-APRILE 2025

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), MARIA COLOMBO TIMELLI (Università degli Studi di Milano)

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), 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), FRANCESCO MONTORSI (Université Lumière Lyon 2), 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 DE DOMINICIS, FRANCESCA FORCOLIN

Corrispondenti

BELGIO - Nadine Henrard (Université de Liège); Marc Quaghebeur (Directeur honoraire des Archives et Musée de la Littérature)
CANADA - Marie-Christine Pioffet (York University)
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 LXIX – fasc. I – gennaio-aprile 2025

ROMAIN MENINI, *Jean Céard, in memoriam*, p. 3

LAURA COLOMBO, *Emanuele Kanceff, in memoriam*, p. 5

CLAUDEL BABEL

sous la direction de CATHERINE MAYAUX et JEAN-FRANÇOIS POISSON-GUEFFIER

CATHERINE MAYAUX et JEAN-FRANÇOIS POISSON-GUEFFIER, *Claudél Babel, Avant-propos*, p. 7

I. Claudel et les langues

NINA HELLERSTEIN, *Le regard de Claudel sur la langue anglaise et ses approches de traductions de l'anglais*, p. 15

JEAN-FRANÇOIS POISSON-GUEFFIER, *Claudél et la constellation des langues bibliques (latin, grec, hébreu, araméen)*, p. 24

AGNESE BEZZERA, *La lettura straniera di Paul Claudel nella biblioteca del castello di Brangues*, p. 32

II. Claudel traducteur

MARIE-VICTOIRE NANTET, *Le timbre et le train*, p. 45

PHILIPPE BRUNET, *Le rêve claudélien de l'iambe: retour sur l'«Orestie»*, p. 53

DOMINIQUE MILLET-GÉRARD, *Miroir, écho, tac au tac: Paul Claudel «répond» le «Cantique des Cantiques»*, p. 66

III. Claudel traduit et retraduit

VOLKER KAPP, *Un événement dans l'histoire de la trilogie des Coufontaine sur le théâtre de langue allemande: la nouvelle traduction par Herbert Meier et sa mise en scène berlinoise par Stefan Bachmann*, p. 77

SIMONETTA VALENTI, *Giovanni Raboni traducteur de «Partage de Midi»*, p. 85

ATSUSHI ODE, *Claudél, cette figure littéraire aux multiples facettes. Traductions des œuvres de Claudel au Japon*, p. 95

IV. Traduire Claudel aujourd'hui: traducteurs et poètes contemporains témoignent

DAVID FURLONG et JOHN NAUGHTON, *Retranslate or adapt, the English example of «Partage de Midi» / Break of noon*, p. 105

RODRIGO DE LEMOS, *Paul Claudel au Brésil, traduire sa poésie en portugais*, p. 116

TÖNU ÖNNEPALU, *Deux voyages avec Claudel: «L'Annonce faite à Marie» en estonien*, p. 127

STRATIS PASCALIS, *Traduire en grec «Partage de Midi» et «Le soulier de satin»*, p. 130

BEI HUANG, *Traduire «Cent phrases pour éventails» en chinois*, p. 132

LAUREN BUTLER BERGIER, *«Je prête l'oreille...»: traduire les «Cinq Grandes Odes» en anglais*, p. 140

VARIA

FRANCESCA FANTAPPIÈ, *I Medici e i Bourbon tra balletti, veglie e mascherate: migrazioni dello spettacolo di corte e riflessioni su un modello economico e culturale (1596-1608)*, p. 145

FABIO VASARRI, *Da una siberiana all'altra (Sophie Cottin, Xavier de Maistre)*, p. 167

MARINE AUBRY-MORICI, *Le charme de Potemkine: deux regards français sur la Russie de Poutine, entre fiction et non-fiction*, p. 179

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Medioevo, a cura di M. Colombo Timelli, p. 191; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 198; *Cinquecento*, a cura di P. Cifarelli, p. 204; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 212; *Settecento*, a cura di V. Fortunati e P. Pezzolo, p. 217; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 224; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di A. Marangoni e I. Merello, p. 235; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 241; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini, p. 251; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 265.

Jean Céard, in memoriam

Jean Céard s'est éteint le 1er janvier 2025. Quelques jours plus tard, sa famille, ses amis et amis, ses collègues lui rendaient hommage, à Paris, dans l'église Saint-Gabriel, rue des Pyrénées. La perte est aussi immense que l'œuvre laissée par un savant hors norme, dont le sourire et la science avaient réussi à souder autour de lui, durant des dizaines d'années, toute une communauté d'émules et de disciples. La «discussion» de cette «âme héroïque» mériterait les mots de Rabelais: voyez l'île des Macraëons, si possible avec le commentaire d'un certain J. C.

Normalien, agrégé de Lettres, Jean Céard fut professeur au lycée avant d'entamer une carrière universitaire qui le mena d'Orléans à Paris XII, puis à Nanterre. Après un doctorat de troisième cycle (en 1970, sur Ambroise Paré), la soutenance en Sorbonne, sous la direction de V.-L. Saulnier, de sa thèse de doctorat d'État (en 1975) donna lieu à la publication d'une monographie de référence: *La Nature et les prodiges: l'insolite au XVI^e siècle en France* (1977), livre qui demeure, une cinquantaine d'années après sa publication, un classique de la critique seiziémiste, réédité en 2008 au format semi-poche. À ce philologue de l'insolite, on doit une liste insolemment longue d'éditions de textes français ou néo-latins, réalisées tantôt seul, tantôt en collaboration. Autant d'instruments de travail toujours impeccables, qu'ils aient été pensés pour le grand public ou pour les spécialistes: des géants comme Rabelais, Paré, Ronsard ou Montaigne, aussi bien que des figures moins célèbres comme Pontus de Tyard, Jean Nider, Pierre Boaistuau, Guy Le Fèvre de la Boderie, Jean Fernel ou Pierre de Lancre. À ces multiples éditions s'ajoutent plus de deux cents articles sur des sujets et des auteurs divers, qui vont de l'Antiquité à l'époque de Huysmans. De ces travaux d'Hercule, on trouve une première liste dans le recueil de *Mélanges* qui fut offert à Jean Céard en 2008: *Esculape et Dionysos* (dir. J. Dupêbe, F. Giacone, E. Naya et A.-P. Pouey-Mounou). Encore ce recensement, déjà copieux (pp. xxvii-xxxviii), devait-il être arrêté en 2007; depuis cette date, la bibliographie céardienne s'est enrichie de dizaines de nouvelles contributions, dont plusieurs éditions et un ultime essai (*L'Univers obscur du corps: représentation et gouvernement des corps à la Renaissance*, 2021). En 2019, l'Académie française fit de Jean Céard le lauréat de son Grand prix de la critique, «pour l'ensemble de ses travaux».

Esprit encyclopédique, polymathe virtuose, chercheur d'insolite, premier, second, voire troisième curieux, amateur de rébus, d'énigmes et de contrepets, philologue souple et commentateur exact, Jean Céard était dans son siècle un homme de la Renaissance. Sa passion pour les mondes anciens ne fut jamais rétrograde; il aimait les livres éperdument, qu'il s'agît des siens, de ceux que conservaient les bibliothèques du monde entier ou même des numérisations qu'il compulsait volontiers sur son écran. Météore et prodige à la fois, maître sibyllin ou blagueur, acolyte drôle et compréhensif, il œuvra en défenseur efficace de l'érudition, dans une époque qui la dévalorisa souvent à tort. Ambassadeur de tous les savoirs, Jean Céard n'épargna jamais son temps pour faire vivre la communauté scientifique et les sociétés savantes: le Section de l'Humanisme de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, la

Société d'Histoire littéraire de la France, la Société Française d'Étude du Seizième Siècle, la Société des Textes Français Modernes, l'Association Guillaume Budé, entre autres, lui doivent beaucoup. Cet attachement aux cénacles et autres *sodalitia* était caractéristique de l'humanisme tel qu'il l'incarnait, entre «paroles dégelées», «mots de gueule» et «art de conférer». Ultime preuve de son goût pour le partage et la transmission, Jean Céard a choisi de faire don de sa bibliothèque à une jeune institution: l'université Paris-Est Marne-la-Vallée, devenue Gustave Eiffel. Étudiantes, étudiants et collègues lui en sont infiniment reconnaissants.

ROMAIN MENINI
Université Gustave Eiffel

Emanuele Kanceff, in memoriam

Con queste poche righe, insieme a una rivista che gli è stata tanto cara e a cui ha dato tanto, la Fondazione «Annarosa Poli – George Sand e il mondo» vorrebbe ricordare, con rimpianto e gratitudine, il suo Presidente, Emanuele Kanceff, recentemente scomparso.

Nato a Torino il 19 febbraio 1937, laureatosi a pieni voti in Lingua e letteratura francese all'Università di Torino, dal 1971 al 2007 vi ha insegnato *Storia della civiltà francese* e, parallelamente, dal 1997 al 2007, sia a Torino che ad Alessandria all'Università del Piemonte Orientale, *Metodologia della ricerca letteraria*, *Cultura del viaggio* e *Storia del turismo*.

Fin dall'inizio, dunque, si manifesta il suo grande interesse per l'odeporica, che lo porta alla fondazione, nel 1978, del Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia (C.I.R.V.I.), che riunisce studiosi di tutto il mondo intorno alla (ri)scoperta e all'analisi di testi ed epistolari, con pubblicazioni ed edizioni critiche che costituiscono un vasto panorama del viaggio in Italia, inserito in un contesto più ampiamente storico e culturale. In questa ottica ha fondato e diretto la «Biblioteca Europea di Cultura», e creato diverse collane editoriali costantemente arricchite e diffuse a livello internazionale, con volumi sui viaggiatori verso quasi tutte le regioni italiane, e importantissime serie di repertori.

Autore o curatore di oltre ottocento pubblicazioni, Emanuele Kanceff è stato anche instancabile organizzatore di convegni internazionali, esposizioni e manifestazioni in Italia e all'estero, sempre in collegamento o collaborazione con numerose istituzioni, anche pubbliche, quali ad esempio la Presidenza del Consiglio, il Ministero degli Affari esteri o l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi. E questa vastissima rete di relazioni gli è valsa numerosi riconoscimenti e premi, in particolare in Francia, fino alla nomina a Commandeur dans l'Ordre des Palmes Académiques.

La sua attività ha sempre riguardato anche la comparatistica, senza trascurare la storia politica – come il progetto sul Bicentenario della Rivoluzione francese (1989), o il Convegno *L'Unità d'Italia nell'occhio dell'Europa* (2011) – o le relazioni interartistiche. *Le voyage en Italie: les artistes* (1995) succede al *Viaggio romantico in Italia e Franz Liszt* nel 1987 o a *Goethe-Stendhal, mito e immagine del lago fra Settecento e Ottocento* (1986), come all'organizzazione del premio internazionale di critica *Wagner a Venezia* (1985).

E sempre all'Ottocento è legata la collaborazione alla *Bibliographie stendhalienne générale*, diretta da Victor Del Litto, e l'edizione dei *Mélanges* a lui offerti nel 2004, *Stendhal, l'Italie, le voyage*.

Un altro dei suoi più grandi interessi è stato quello per la stampa periodica, con la fondazione di riviste quali “Bollettino del C.I.R.V.I.” o “Studi Comparatistici”. Ha collaborato a “Studi Francesi” per quarant'anni, dal 1967 al 2007, come redattore, responsabile della rassegna bibliografica sul Novecento e membro del Comitato scientifico.

Come editore, dal 1996 al 2002, ha pubblicato i “Quaderni del C.R.I.E.R.”, Centro di Ricerca sull’Italia nell’Europa Romantica” fondato da Annarosa Poli, docente di Letteratura francese all’Università di Verona e studiosa di fama mondiale di George Sand. Una collaborazione pluriennale che ha portato tra l’altro ai tre volumi dei *Mélanges* in omaggio a lei: *George Sand et son temps*, curati da Elio Mosele, anch’egli recentemente scomparso e a cui va il nostro più affettuoso e reverente ricordo.

Proprio questo sodalizio ha indotto Annarosa Poli a nominare il prof. Kanceff come Presidente, a vita, della Fondazione «Annarosa Poli – George Sand e il mondo», da lei voluta per lascito testamentario, per sviluppare gli studi sulla scrittrice francese ma anche sul contesto ottocentesco, e sostenere i giovani ricercatori.

Tra Torino e Verona, tra il C.I.R.V.I. e la presidenza della Fondazione, Emanuele Kanceff lascia dunque un’eredità molto preziosa, foriera di importanti ed estesi sviluppi scientifici e culturali, di cui gli studiosi continueranno a essergli riconoscenti.

LAURA COLOMBO
Università degli Studi di Verona

CLAUDEL BABEL

Avant-propos

L'année 2025 marque le soixante-dixième anniversaire de la mort de Paul Claudel. Peu de dramaturges français du XX^e siècle ont connu comme lui «la gloire officielle et la consécration publique» selon les mots de l'hommage que lui rend Saint-John Perse peu après sa mort survenue le 23 février 1955. Si l'écriture de ses toutes premières pièces date de la fin du XIX^e siècle, Claudel est joué dès les années 1910 et jusqu'à aujourd'hui grâce à d'excellents metteurs en scène comme Lugné-Poe, Jacques Copeau, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Antoine Vitez, Anne Delbée, Christian Schiaretti, Célie Pauthe... Il est aussi joué et connu à l'étranger grâce au formidable travail des passeurs que sont les traducteurs. Sa renommée a en effet très vite dépassé les frontières, au premier chef celles de la langue. L'Allemagne fut parmi les premières à traduire les drames de Claudel: dès 1908, Franz Blei traduit *Partage de midi*. En 1913 *L'Annonce faite à Marie* est jouée à Hellerau dans une traduction de Jakob Hegner. Volker Kapp retrace ici même un historique des nombreuses traductions et mises en scène de Claudel en langue allemande, renvoyant à l'ouvrage *Paul Claudel auf deutschsprachigen Bühnen* d'E. M. Landau qui les a recensées jusqu'à l'année 1986. L'exemple le plus spectaculaire est certainement *Le Livre de Christophe Colomb* créé en mai 1930 au *Staatsoper Unter den Linden* de Berlin bien avant sa reprise en France. Le critique Henri Sauguet dans son compte rendu paru dans "Les Nouvelles littéraires" du 17 mai 1930 fit un éloge sans réserve de la traduction de Rudolf Hoffmann comme de l'ensemble de la création. Rappelons aussi qu'en 1923, *La Femme et son ombre* fut représenté au théâtre impérial de Tokyo d'après une traduction japonaise de Yoshio Yamanouchi¹. Le poète connut un même destin: *Connaissance de l'Est* parut en 1914 sous le titre *The East I know*, dans la traduction de Theresa Frances et William Benét, aux Presses universitaires de Yale aux États-Unis. Les premières traductions russes commencèrent aussi dès les années 1910, de même celles en néerlandais, dans le sillage des cinq articles que le critique hollandais Byvanck, en 1894 et 1895, consacra au dramaturge; de même encore celles en tchèque réalisées vers 1910-1911 par l'écrivain Miloš Marten, ami de Claudel, alors consul à Prague. La Pologne, thème cher à Claudel, le traduisit dès 1920, sur fond d'empathie; la Norvège déploya aussi une intense activité de traduction d'abord dans les années 30, puis dans la seconde moitié des années 60. La Grèce, la Chine, le Japon... développèrent recherches et études sur le poète au fur et à mesure qu'il était traduit ou retraduit dans leur langue.

À défaut d'un répertoire complet, la Société Paul Claudel, créée en 1958, recense ces traductions et rend compte des mises en scène à l'étranger dans son Bulletin depuis de nombreuses années². Cet important travail des traducteurs et metteurs en

(1) *Théâtre*, t. II, dir. D. Alexandre et M. Autrand, Paris, Gallimard, 2011, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1613, notice de Shinobu Chujo sur *La femme et son ombre*.

(2) Les données sont accessibles sur le site de la Société Paul Claudel et dans la version papier ou numérisée de ses Bulletins.

scène donne corps à un «Claudel à la mesure du monde» selon la formule qui avait titré un “Bulletin de la Société Paul Claudel” de l’année 2018: des premières œuvres à aujourd’hui, cet empan du poète traduit et joué sur toutes scènes de ce monde ne se dément pas, ce qui contraste avec la relative désaffection qu’il connaît dans l’univers académique français.

Aussi nous a-t-il paru pertinent, en cette année commémorative, de rendre hommage non seulement à la mémoire de Claudel à partir du prisme des langues, mais aussi à tous ceux qui se sont entremis pour déployer son œuvre dans l’espace et le temps et lui donner la réception d’envergure qu’elle a aujourd’hui. Ce volume d’études se veut aussi l’expression de notre reconnaissance adressée à tous les traducteurs pour le remarquable travail qu’ils ont effectué. À ce titre, nous remercions aussi la revue “Studi Francesi”, qui œuvre depuis tant d’années à la recherche la plus pointue en littérature française, d’avoir bien voulu publier ce dossier consacré à Claudel traducteur et traduit que nous avons titré, par clin d’œil ironique et jeu sonore, «Claudel Babel».

Les études qui suivent s’organisent en quatre chapitres selon une progression qui part du poète lui-même pour arriver aux traducteurs contemporains. Le premier ensemble exploite les textes de Claudel évoquant sa sensibilité aux langues étrangères et réfléchissant sur les qualités respectives selon lui des langues anciennes et modernes. Le second s’intéresse à Claudel traducteur puisqu’il a réalisé des traductions de l’anglais, du grec ancien et du latin. Le troisième chapitre adopte résolument le point de vue des traducteurs de Claudel et des spécialistes des traductions de son œuvre: il retrace l’historique des traductions dans trois pays et analyse les qualités spécifiques de celles qui ont fait date. La dernière partie rassemble les témoignages et études de traducteurs contemporains, metteurs en scène ou universitaires, qui font vivre la parole claudélienne sur différents continents.

Dans un ouvrage magistral qu’Emmanuelle Kaës a consacré à *Paul Claudel et la langue*³, la critique examine la position de Claudel sur la question de la langue dans le contexte polémique des années 1920-1930. Sous les coups de boutoir de l’Action française, «héritière sur ce plan du Maurras de l’École Romane, école “grammairienne”»⁴, le modèle hérité des classiques, qui ne plaît guère au dramaturge, devient un enjeu de nature politique. Les controverses et attaques autour d’un style claudélien trop peu respectueux, aux yeux de certains, de la grammaire et de l’académisme ont conduit le poète à approfondir ses idées sur la langue et à fonder sa pensée de celle-ci et de l’usage qu’il en fait en poésie et poésie dramatique. Au terme d’un riche parcours, Emmanuelle Kaës revient sur le reproche formulé à son encontre de se singulariser par un «style-traduction», par une langue qui serait «dépaycée» et démarquerait toutes sortes de langues, dont certaines tout à fait méconnues des occidentaux, qui “l’étrangéifieraient”. Telles sont les phrases de conclusion de son ouvrage: «[si] la puissance de son style transforme la langue française en langue étrangère, c’est aussi parce qu’il est, littéralement, nourri d’autres langues: les idéogrammes chinois, l’hébreu réfracté par le latin de saint Jérôme, le latin de Virgile et de saint Grégoire, le grec des Tragiques et l’anglais de Chesterton et de Patmore qu’il traduit... Ainsi la langue de Claudel est-elle traversée à la fois par des tensions internes à la langue

(3) E. Kaës, *Paul Claudel et la langue*, Paris, Classiques Garnier, 2011, «Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles».

(4) *Ibidem*, p. 406.

française et par “l’énorme rumeur” des langues étrangères pour reprendre sa belle formule exégétique [...]»⁵.

C’est précisément la présence de cette «énorme rumeur» que les études rassemblées dans les deux premiers chapitres tentent de dégager des propos tenus par le poète dans son approche des langues anciennes et modernes comme de sa pratique de la traduction, et au-delà, de l’écriture poétique. Cette «rumeur» résonne dans sa création et témoigne d’une forme d’innutrition par Claudel de certains traits d’autres langues, apprises ou maniées, et de leur incorporation à un modèle *inspiré*, conviées qu’elles sont, sous la bannière du français, à constituer une langue universelle, tout à la fois spirituelle et poétique. La fabrique de sa langue travaille à partir d’autres langues mêlées pour créer un idiome capable de répondre à la création et de restituer une lecture des textes sacrés. Ainsi la langue anglaise, abordée par la lecture de Shakespeare, a-t-elle non seulement ensemencé son imaginaire d’une langue poétique, mais aussi influencé sa conception et son usage de la langue: il en retient l’énergie, la capacité de désordre, la rugosité comme la structure musicale sonore plus heurtée que dans la langue française – prééminente à ses yeux. Pour traduire un texte de l’anglais, Claudel recherche le caractère laconique, voire sec et volontiers maladroit mais dynamique de la langue anglaise. L’anglais qu’il utilise lui-même dans son auto-traduction du *Livre de Christophe Colomb* constitue une synthèse de sa perception de la langue anglaise et de son style propre, éloignée de tout académisme et témoignant avant tout de sa liberté de poète. C’est ce que montre l’étude de Nina Hellerstein qui suit Claudel pas à pas au fil de sa découverte, de ses commentaires et de sa pratique de la langue anglaise. Suivant une réflexion analogue à propos des langues anciennes, Jean-François Poisson-Gueffier montre comment Claudel opère un classement implicite de celles-ci: son jugement, à distance de toute scientificité philologique, place le latin au pinacle, comme langue de la Vulgate, et parce qu’on l’entend encore dans le français. Mais Claudel cherche surtout à rapprocher le latin, le grec, l’hébreu – qu’il connaît peu –, comme le syriaque et l’araméen, dans un creuset qui permettrait l’hybridation, la forgerie, la création de mots comme il le pratique avec le verbe “apocalypser”. Il y a là le signe d’une quête où toutes les langues se retrouveraient simultanément dans une sorte d’idiome idéal, dont Claudel poursuit secrètement le rêve. Agnese Bezzera a recensé et étudié toutes les références du fonds de la bibliothèque de Paul Claudel au château de Brangues. Elle précise ici notre information sur Claudel lecteur en langue originale: le nombre d’ouvrages, les dédicaces, les annotations, les citations reprises dans le Journal ou l’œuvre informent sur l’importance parfois décisive, parfois relative, de ces lectures, qui toujours désignent l’anglais, le latin et le grec comme les mieux connus et appréciés du poète.

Mais c’est l’écoute de la langue qui prime chez Claudel selon Marie-Victoire Nantet dont la réflexion ouvre le second chapitre consacré à «Claudel traducteur»: elle insiste sur la perception auditive qu’il avait des langues étrangères et sur leur rôle dans sa recherche d’un langage propre pour ses traductions: l’oreille du poète perçoit rythmes et cadences (le «train»); sonorités et structure musicale sont premières; le souci du mot à mot et le sémantisme viennent après. Les traductions effectuées par le poète, de ses propres textes comme des œuvres des tragiques grecs et des poètes anglo-saxons, ont été par excellence des exercices de nature poétique, tandis que celles des textes sacrés relevaient d’enjeux spirituels où l’usage de la langue, dédiée au service de l’exégèse, contribuait avant tout à la compréhension intime du texte.

(5) *Ibidem*, p. 421. La formule «énorme rumeur» est reprise d’un texte de Claudel cité à la suite de cette phrase, tiré de *La Liturgie, l’Église et la Sainte Vierge*, OC, XXV, p. 546.

C'est aussi la rumeur du rythme et de ses sources que décèle Philippe Brunet dans sa lecture de Claudel: un rythme métrique hérité de l'antiquité transparait parfois au rebours de certaines affirmations fantaisistes du poète. En spécialiste de métrique antique, il conteste en partie que Claudel ait appliqué un système à sa langue, et que sa théorie de l'iambe soit une théorie au plein sens du terme lorsqu'on observe son usage très personnel de la métrique en poésie. Claudel récuse tout système qui serait pour lui «hypermétrique et corseté», contraire à la souplesse et à la variété, à la liberté même dont il joue dans ses créations. Quelque chose cependant subsiste de son écoute de la métrique grecque dans sa traduction de l'*Orestie* d'Eschyle qui transpose le trimètre tragique dans le vers français, et peut-être même au-delà dans la rythmique des *Cinq Grandes Odes*. Dans le même esprit, l'étude de Dominique Millet-Gérard montre comment le latin de la Vulgate, le grec de la Septante et parfois l'hébreu – interrogé indirectement – modèlent la langue de Claudel lorsqu'il traduit le *Cantique des cantiques*, au point de rendre indissociables l'entreprise exégétique et l'expression poétique qui éclairent tout uniment le texte.

Un second ensemble de travaux concerne cette fois les traductions des œuvres de Claudel en langue étrangère. Nous avons distingué des études sur des traductions anciennes, parfois revues et corrigées ou tout simplement refaites, de celles réalisées par des traducteurs contemporains qui témoignent de leur propre travail. Claudel, de sujet qu'il était comme observateur et manieur de langues, devient ici l'objet de ceux qui manipulent les langues avec dextérité, les traducteurs, soumis à rude épreuve par leur confrontation avec le texte claudélien. La question de la langue claudélienne, de sa perception et compréhension par un public étranger, de l'efficacité d'une traduction, surtout lorsqu'elle est destinée à la mise en scène et qu'elle vise le sens profond d'une pièce ou d'un poème, sont au cœur des analyses proposées. Ainsi Volker Kapp met en regard deux traductions en allemand de la trilogie des Coufontaines (*L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié*), d'un côté celle de A. Joseph réalisée au début du XX^e siècle et revue par E. Block-Sulzer pour le *Schauspielhaus* de Zurich qui donna *Le Pain dur* en 1986, et de l'autre celle d'Herbert Meier utilisée pour la mise en scène de la trilogie en 2007 au théâtre Maxim Gorki de Berlin. Sans conteste à ses yeux, cette dernière traduction a su reproduire la diction et les procédés stylistiques claudéliens, rendre la richesse poétique des dialogues, l'énergie, les rythmes et les sonorités de son langage: «L'expression correcte ne suffit pas à traduire les propos des personnages» écrit-il. L'art littéraire de la traduction de Meier et l'art théâtral de la mise en scène de St. Bachmann sont ensemble au service d'une idée profonde du texte, celle d'un monde occidental oublié de lui-même, où Dieu ne joue plus qu'un rôle marginal. La polémique suscitée par le public et les journalistes révèle une réticence, sinon une peur à se reconnaître au miroir d'une vraie littérature. Simonetta Valenti montre de son côté que le poète Giovanni Raboni s'est aussi confronté à la langue claudélienne dénuée d'académisme, mais pour orienter la lecture du texte dramaturgique dans un sens personnel, tout en faisant une large place à la poésie. Giovanni Raboni a en effet signé en 1988 une version italienne de *Partage de Midi* destinée à la compagnie Teatro Franco Parenti. Il y exploite les qualités et la puissance de la langue italienne au service d'une interprétation: créant une «quatrième œuvre» en intégrant à la première version les remaniements de 1948 et 1949, gommant pour une part la dimension religieuse de la pièce, le poète opère des reconfigurations cohérentes qui font l'intérêt et la beauté du texte italien. Enfin, de la première traduction en 1913 au Japon d'un poème de *Connaissance de l'Est* par le poète Bin Ueda, à la magistrale traduction et mise en scène du *Soulier de satin* par Moriaki Watanabé en 2016 et 2018, c'est plus d'un siècle de traduction et de réception de Claudel au Japon que retrace de manière très informée Atsushi Ode. Il montre les variations de cette réception, à

travers les choix des textes traduits au fil du temps et selon le contexte littéraire et politique de l'époque. D'abord accueilli comme un poète novateur qui vient appuyer le désir de renouveau des poètes japonais, Claudel est ensuite davantage reçu comme dramaturge et brandi par le courant nipponiste comme patriote et nationaliste. Mais le trait mis en valeur aujourd'hui est surtout la connivence de Claudel avec la culture japonaise dont témoignent son théâtre – traduit et joué au Japon –, ses poèmes marqués par la culture japonaise, et ses livres réalisés au Japon en collaboration avec des artistes japonais.

La dernière partie du volume, consacrée aux témoignages de traducteurs et de poètes contemporains, révèle le rayonnement très actuel de Claudel, y compris sous des latitudes où l'on l'attendrait moins. Si la pérennisation de son œuvre dans les lieux qu'il a connus – États-Unis, Brésil, Japon, Chine – est en soi remarquable, il est révélateur que Claudel soit aussi traduit de nos jours en estonien et en grec moderne: loin d'être une entrave, la langue de Claudel est un objet de fascination. La poésie qui fonde ses vers se transfère – se transsubstantifie – d'une langue à l'autre, et transforme l'exercice de traduction en un véritable laboratoire poétique dans lequel se plongent traducteurs, poètes, metteurs en scène. Par leur geste ils témoignent de la vigueur, de la modernité et de l'universalité de cette œuvre dont les aspects novateurs stimulent la créativité des artistes.

David Furlong et John Naughton évoquent leur expérience de retraduction et d'adaptation de *Partage de Midi*, devenu sous leur plume *Break of Noon*, publiée en 2021 chez Shearsman Books. David Furlong décrit la genèse de son travail sur la pièce, né d'une première production consacrée à *L'Échange*. Intéressé par le fait que la pièce a été écrite dans une période coloniale, le metteur en scène a voulu mettre en valeur ce soubassement historique et a choisi des acteurs noirs ou d'origine asiatique pour jouer certains rôles, cherchant à inscrire de manière visible dans la mise en scène, la perspective de la «réunion du monde entier» chère à Claudel. La contribution en miroir de John Naughton précise les enjeux et le sens d'une traduction destinée à la scène anglaise: il met l'accent sur l'histoire mouvementée du texte, fruit de plusieurs versions d'époques différentes, sur la succession disparate des actes, reflet des émotions débordantes du protagoniste comme de l'auteur. La traduction – qui prend en compte plusieurs versions du texte – et sa mise en scène ont cherché à faire ressortir l'oscillation entre les réalités et les ambitions banales de colonialistes en partance pour la Chine, et le drame plus profond d'une âme en proie à une révélation quasi extatique au moment où la bouleverse une passion terrestre. L'entreprise conjointe du traducteur et du metteur en scène a visé à changer le regard sur Claudel et à attirer un public nouveau en Angleterre.

Rodrigo de Lemos présente son édition en portugais brésilien des *Cinq Grandes Odes* suivies de *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* et de *Cantate à trois voix*. À l'aide de nombreux exemples précis, il montre à l'œuvre la transsubstantiation de l'écriture claudélienne en une autre langue. Rappelant l'importance de l'empreinte de Claudel au Brésil durant et après son séjour comme ministre plénipotentiaire à Rio en 1917-1918, et la présence intermittente de son œuvre depuis un siècle, Rodrigo de Lemos explique combien sa traduction a dû s'infléchir en une recreation poétique: son ambition a été de restituer en portugais «ce que la poésie claudélienne peut avoir de surprenant, d'étrange, de rugueux, dans sa quête d'un langage poétique nouveau». Le traducteur déploie toutes les ressources de la langue, de l'archaïsme au néologisme, et s'efforce de conjuguer dans sa langue brésilienne poésie et spiritualité. Il envisage aussi les conditions actuelles d'un regain d'intérêt pour Claudel au Brésil qui, étonnamment, ne passerait plus par la connivence religieuse ou l'attrait pour son théâtre, mais par l'intérêt suscité par la Chine dans son pays.

Le poète estonien Tõnu Õnnepalu livre le récit de l'histoire mouvementée de sa double traduction, à deux décennies d'écart, de *L'Annonce faite à Marie*. Contacté par le metteur en scène Lembit Peterson, il se lance dans sa traduction avec l'ardeur de la jeunesse, au début des années 1990. La promesse d'une série de représentations à Tallinn semblait s'être dissipée lorsqu'un message reçu près de vingt ans plus tard l'invitait à réviser son texte. La relecture le convainc de faire table rase et de proposer une traduction entièrement nouvelle, qui se fonde sur le texte français et non sur sa première traduction – laquelle entretemps avait obtenu la faveur de comédiens qui se l'étaient appropriée. Étrange parcours que celui qui amène un traducteur à traduire deux fois un même texte de manière entièrement indépendante et à affronter les difficultés qu'il évoque.

Le poète grec Stratis Pascalis aborde par un prisme comparable ses traductions de *Partage de Midi* et du *Soulier de Satin*. Il circonscrit les écueils et défis propres à la traduction de Claudel, dont l'écriture tient pour lui d'un mélange de poétique et de cérébral. Mais il trace une ligne de partage entre la traduction de la poésie qui se modèle à l'envi sur les audaces de la langue française parce que de dimension avant tout écrite, et celle du théâtre, qui se fonde sur une appréhension plus immédiate d'un vers à proférer. L'efficace dramatique exige alors une langue qui gagne en clarté sans sacrifier la précision. Poésie et théâtre posent à ses yeux des problèmes de traduction à la fois similaires: dompter une langue dont la lettre et l'esprit se dérobent, préserver la musicalité du verbe, et distincts.

Bei Huang a publié en 2023 une traduction chinoise de *Cent phrases pour éventails* aux éditions Wenjin de Pékin. En tant que traductrice, elle s'interroge également sur «ce qui reste» de textes oscillant entre l'obscurité et le charme; en particulier dans le cas des «charmes asiatiques» du recueil de 1927. Le souci de préserver à la fois la part française de poèmes d'inspiration japonaise et leur esthétique visuelle l'amène à «traduire l'image poétique avec sa résonance propre». Un exemple emblématique – «m'effeuillerais» – donne à voir la subtile complexité d'une entreprise de traduction qui doit, pour un mot, prendre en considération une multitude de paramètres sans perdre de vue l'essentiel. Si la traduction relève alors de l'exploit, elle conduit aussi à lire Claudel d'un œil nouveau à partir des problèmes soulevés par le changement de langue et de graphie. Les *Cent phrases pour éventails* ajoutent au défi du verbe poétique celui d'une disposition du poème sur la page. L'analogie sémantique et sonore s'accompagne d'une équivalence visuelle dans le cas d'idéogrammes calligraphiés. Le spectre de l'intraduisible est toujours menaçant, mais la version bilingue permet de préserver au mieux ce que la poésie claudélienne contient d'impalpable et d'ineffable.

Lauren Bergier vient d'achever une traduction des *Cinq grandes odes* et de *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* à paraître chez Bloomsbury en 2025. Elle donne son plein sens au propos d'Emmanuelle Kaës d'une langue claudélienne grosse de la rumeur d'autres langues. Grande lectrice du poète Walt Whitman, de Shakespeare, et de la Bible dans la version de sa *King James Bible*, Lauren Bergier entend leurs rythmes et accents dans l'œuvre poétique claudélienne: le verset du poète se modèle sur des cadences connues et intériorisées par bien des Américains. Cette écoute profonde la conduit à comprendre de manière intime le sens du texte. Le traducteur est ici magnifié par la sensibilité aiguë qu'il engage dans son travail.

Claudel en toutes langues, sous toutes les latitudes, joué ou proféré dans toutes sortes de théâtres dans le monde, publié sous la couverture de maisons d'édition étrangères, grâce au travail de traducteurs mus par leur propre vision de l'écrivain autant que scrupuleux..., on ne peut qu'être saisi de l'attention passionnée portée à un auteur mort en 1955 et qui ne bénéficie pas toujours dans son propre pays, surtout

dans le monde universitaire, de la meilleure réception. Il ressort de ce panorama une image kaléidoscopique fidèle somme toute à celle de l'auteur et de son œuvre. Lui qui dans *Souvenirs de la carrière* se définissait comme l'«Absent professionnel» n'a pas ménagé sa peine pour sillonner les continents, découvrir de nouveaux pays, s'approprier leurs coutumes, comprendre des sociétés et cultures éloignées de la sienne auxquelles il a emprunté une part de son inspiration: «les mutations de poste même nombreuses et variées, du moins enrichissent le bagage de références et de comparaisons de l'itinérant, élargissant ses repères et ses points de vue»⁶. Ces pérégrinations ont contribué à modeler son imaginaire, approfondir sa spiritualité, jeter des ponts entre les langues et les cultures. Son intérêt pour les langues anciennes et modernes se reflète dans sa bibliothèque, dans l'usage de mots étrangers dans son théâtre, dans ses nombreuses entreprises de traduction et dans la réflexion qu'il mène sur la langue française, comparée à d'autres langues. Par la tirade teintée d'ironie de Don Léopold Auguste, n'énonce-t-il pas en creux son art poétique multilingue: «ces vocables qu'on ne trouve dans aucun lexique, est-ce du toupi? de l'aztèque? de l'argot de banquier ou de militaire? Et qui s'exhibent partout sans pudeur comme des Caraïbes emplumés au milieu de notre jury d'agrégation!»⁷? Le vocabulaire de Claudel est à la mesure du monde, au-delà des convenances et des règles. Son œuvre devient une *imago mundi* et le monde rend en un sens à Claudel ce que lui-même a célébré: il est à son tour magnifié en toutes langues de ce monde – ou presque.

Claudel a parlé du rôle décisif des acteurs lorsqu'ils prononcent ses textes sur scène. À leur écoute, il les (ou se) comprend mieux et en perçoit plus clairement les enjeux dramatiques, au point qu'il les remanie, accroissant ainsi d'une ou plusieurs nouvelles versions son corpus d'auteur. De même, les traductions de Claudel, les difficultés de lecture, de compréhension et de langue qu'elles suscitent donnent à l'œuvre initiale une extension infinie et l'ouvrent en retour à une compréhension plus neuve. Pour interpréter tel ou tel vers obscur, certains critiques comme Philippe Heuzé et Dominique Millet-Gérard passent astucieusement par le prisme de Virgile, qui peut alors constituer une clé secrète. Par le décentrement qu'elles apportent, des langues modernes éclairent une grammaire personnelle, qui récuse par principe toute exclusive. La spécificité de la langue claudélienne, qui amplifie toutes les ressources sémantiques, visuelles et sonores de la langue, ne réside-t-elle pas en partie dans cette aptitude à abolir les frontières et à décloisonner les systèmes linguistiques? C'est-à-dire au fond, à accomplir la promesse inscrite au seuil de la Première journée du *Soulier de satin*: *La scène de ce drame est le monde.*

CATHERINE MAYAUX

JEAN-FRANÇOIS POISSON-GUEFFIER

(6) P. Claudel, *Souvenirs de la carrière*, in *Œuvres en prose (Pr.)*, éd. J. Petit et Ch. Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 1247-1248

(7) P. Claudel, *Le Soulier de satin*, «Troisième journée, scène 2», *Théâtre*, vol. II, pp. 382-383.

I. Claudel et les langues

Le regard de Claudel sur la langue anglaise et ses approches de traductions de l'anglais

Abstract

English, more than any other language, opened the door to the whole world for Claudel, because of its linguistic and cultural links with German, Latin, Old French, and the Far East. He spoke English, wrote in English, not only for his diplomatic writings: this language is everywhere in his work, for instance in his Journal, with many references to English and American authors. Claudel is also a translator who conceptualizes translation: «This call from your mouth: Try! | Resonates deep in my entrails». The translation itself is an effort, “try,” to reach the other in his body and his whole being, through the sound that “resounds”.

L'entrée de Claudel dans le monde anglophone s'est faite par la porte de l'idiome le plus splendide que la langue anglaise puisse offrir, celui de Shakespeare, qu'il lit au cours de ses études à l'aide d'un dictionnaire et d'une traduction, dans une découverte initiatique: «Shakespeare tout de suite fut pour moi cette fenêtre magique qui s'ouvre sur un vaste horizon de rêve et d'action»¹. Son immersion dans l'univers du grand dramaturge est la première expérience de cette langue anglaise si différente des formes structurelles et phonétiques de la langue française; c'est une différence destinée à le stimuler et le provoquer pendant le reste de sa vie. Grâce à l'importance politique et culturelle de l'Angleterre et de l'Amérique, Claudel aura des relations permanentes et intimes avec l'anglais: c'est la langue vivante étrangère qu'il connaît le mieux et qu'il sera obligé d'utiliser le plus souvent, non seulement dans sa carrière littéraire mais dans sa vie professionnelle et personnelle².

Les pays anglo-saxons offrent à Claudel une culture et une littérature riches, profondes, à la fois attrayantes et rebutantes pour leurs qualités difficiles à assimiler à sa propre personnalité et à son travail poétique. C'est surtout la présence du protestantisme anglo-saxon dans ces pays qui crée un obstacle intellectuel et émotionnel pour le poète; il le voit comme une influence «satanique» sur les auteurs anglais, comme une source du matérialisme anglais et américain, et comme la cause du vide spirituel qu'il rencontre particulièrement aux États-Unis³. «Maudit l'h[omme] qui espère en l'homme, dit le Prophète. Le Self reliance des Anglo-Saxons et des protestants»⁴. En même temps, la différence entre la mentalité et les moyens d'expression des pays

(1) P. Claudel, *Un après-midi à Cambridge, Œuvres en prose*, éd. J. Petit et C. Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1324. Voir aussi P. Claudel, *Mémoires improvisés*, éd. L. Fournier, Paris, Gallimard, 2001, p. 39, et G. Antoine, *Paul Claudel ou l'enfer du génie*, Paris, Laffont, 1988, p. 46.

(2) Il met l'anglais en avant malgré ses études d'allemand et ses contacts réguliers avec le monde allemand, comme C. Brun les a évoqués dans *Paul Claudel et le monde germanique*, éd. M. Dubar, Paris, Droz, 2020, pp. 25-26.

(3) Voir P. Brunel, *Claudel et le satanisme anglo-saxon*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975, pp. 11-12.

(4) P. Claudel, *Journal*, t. I, éd. F. Varillon et J. Petit, Paris, Gallimard, 1968, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 921.

anglophones et ceux du monde familier du poète suscite le choc de la révélation et de l'inspiration dès le début de la rencontre. «Les agronomes prétendent que certaines graines ne prospèrent jamais mieux que dans un sol étranger. En ce qui me concerne, ayant eu le malheur de naître avec un sentiment d'impatience et de mécontentement contre tout ce qui constituait mon entourage immédiat, il était naturel que j'allasse chercher aide au dehors»⁵. L'œuvre de Shakespeare, la langue et la littérature anglophones elles-mêmes, fournissent le «sol étranger» dont le génie de Claudel a besoin pour se libérer et se découvrir. Elles ne sont pas aussi centrales dans l'histoire de sa carrière poétique que les littératures de l'héritage classique, celles du grec et du latin, qui occupent la première place; mais elles présentent un défi unique par le sentiment d'altérité esthétique et culturelle qu'elles inspirent au poète.

Les textes de Claudel qui contiennent des définitions précises et claires de la langue anglaise sont éparpillés à travers sa correspondance et le *Journal*. Elles suggèrent l'ambivalence du poète vis-à-vis des qualités particulières qu'il attribue à la langue: un certain manque d'ordre et de subtilité, une énergie redoutable et une dureté phonologique qui font obstacle à la jouissance esthétique. Ces qualités lui semblent caractériser une grande partie de la littérature anglaise elle-même: Robert Browning «a tous les défauts des auteurs de sa race, prolixité, mauvais goût, absence d'ordre incroyable. Mais l'imagination est de premier ordre»⁶. Pourtant, malgré les effets fâcheux que le poète attribue au désordre chez les auteurs anglais, il célèbre souvent ses vertus paradoxales dans sa propre œuvre, notamment dans le prologue du *Soulier de satin*. «L'ordre est le plaisir de la raison: mais le désordre est le délice de l'imagination»⁷. Il est donc possible d'admettre le désordre dans la composition sous certaines conditions qui semblent manquer dans le cas de la littérature anglaise. Le secret, c'est d'appivoiser le désordre pour s'emparer de ses qualités fertiles et enrichissantes sans qu'elles nuisent à la construction d'un ensemble cohérent. C'est dans cette synthèse que le poète voit la supériorité du français. Il lui attribue «la forme», la capacité innée du français de créer une structure syntaxique et phonologique harmonieuse, par contraste avec la «force» intimidante de l'anglais⁸. «On dit que le français est une langue claire. Il ne l'est pas plus que l'anglais. Mais c'est une langue plus articulée»⁹.

Claudiel commence à formuler plus clairement sa pensée sur ce problème pendant la période 1900-1913, lorsqu'il entreprend des traductions d'œuvres anglaises à côté de ses amis et collègues Gide, Larbaud et Schwob. La correspondance qu'il échange avec chacun d'entre eux permet d'entrevoir sa vision de la langue anglaise, des problèmes spécifiques posés par la traduction de l'anglais en français, et du travail de traduction lui-même. Dans ces textes, le poète réfléchit sur les moyens d'accorder les deux systèmes dans une structure complexe où leurs ressources différentes sont mobilisées au service du sens profond des œuvres traduites. La lettre célèbre écrite par Claudel à Schwob pour le féliciter de sa traduction de *Hamlet*, en 1900, suggère sa propre vision des éléments essentiels du travail de traduction¹⁰. Dans la lettre, il décrit la pièce de Shakespeare comme «un poème musical» qui est aussi une structure

(5) Id., *Un après-midi à Cambridge* cit., p. 1324.

(6) P. Claudel et A. Gide, *Correspondance 1899-1926*, éd. R. Mallet, Paris, Gallimard, p. 92.

(7) P. Claudel, *Le Soulier de satin, Théâtre*, vol. II, dir. D. Alexandre et M. Autrand, Paris, Gallimard, 2011, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 257.

(8) Id., *Journal*, p. 787.

(9) Id., *Réflexion sur la réforme de l'autographe*, citée par E. Kaës, *Paul Claudel et la langue*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 177.

(10) La lettre de Claudel à Schwob est citée par P. Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset, 1927, pp. 268-270. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4221146g/f41.item.r=marcel%20>

architecturale, un «édifice musical» dont le «support» est un réseau de sons soigneusement orchestré pour créer un ensemble équilibré. Le spectateur (ou lecteur) étranger, même s'il «poss[ède]» l'anglais, n'a pas accès à cette dimension de l'œuvre parce qu'il est incapable d'atteindre la totalité de l'original, la «vertu formelle, intégrale»; l'accès à celle-ci passe par sa dimension matérielle qui est ouverte seulement aux anglophones de naissance. Pour les francophones (et tout autre étranger) «le texte plus ou moins demeure évanoui dans son sens», limité à sa dimension purement intellectuelle et sémantique. Il s'agit donc de recréer la structure formelle dans l'autre idiome en respectant l'organisation intime et l'énergie vitale de l'original, «préserver le mouvement de la phrase, le travail et la poussée de l'idée, ces pesées de sens dans les différentes parties de la période». Pour «transposer» le texte original, il faut trouver des équivalents également expressifs pour les qualités «laconique[s]» et «explosi[ves]» de la langue anglaise, sa structure heurtée et lacunaire et la violence de son système sonore. C'est une tâche difficile puisque le français, avec ses sons «amples» et son vocabulaire «polysyllabique», offre un grand contraste avec la rudesse apparente de l'anglais. La solution que Claudel suggère ici et qu'il adopte lui-même dans ses traductions est de s'appuyer sur la structure «articulée»¹¹ du français, sur sa capacité d'organisation et de création syntaxique complexe. La phrase française, avec ses multiples couches, incidentes et segments intimement équilibrés, permet de créer une «architecture verbale» en trois dimensions qui remplace l'édifice musical de l'original par une nouvelle construction fondée sur ses propres qualités plus harmonieuses¹². Lorsqu'il évoque la structure des phrases shakespeariennes, avec leurs «pesées de sens dans les différentes parties de la période» et leurs «mots n'ayant valeur que d'intonation et comme interjectionnelle», il fait allusion aux éléments dont l'unique rôle est de fournir les valeurs phoniques nécessaires à la structure des phrases et à la fonction musicale, essentielle à la construction du sens même du texte.

La dimension musicale de la pièce a créé un sentiment intense de dépaysement et de confusion pour le poète, qui se décrit comme «déseparé et assourdi» en entendant «le Hamlet retentir avec l'éclat indigène et le discours reconquérir un accent et un timbre comme natifs». Schwob et Morand ont choisi de traduire la pièce utilisant une forme du français de la Renaissance pour rapprocher leur œuvre de l'époque de Shakespeare; cette rencontre imaginée entre les deux vieux pays «contermina[ux]» suscite chez Claudel l'impression d'un voyage vers son propre passé, vers l'essence de son enfance et de son moi, par la ressemblance entre ce langage et celui de sa «Picardie ou [s]a France» natales¹³. La traduction de Schwob et de Morand réussit ainsi à créer un rapport physique «intégral[e]» entre le spectateur francophone et les mots de la pièce; elle surmonte l'obstacle que le poète avait dénoncé, l'incapacité du spectateur étranger d'avoir l'expérience authentique de l'œuvre parce qu'il ne peut capter la «vertu formelle, intégrale» du texte anglais. Le français de l'*Hamlet* de Schwob et Morand est bien le langage «natif» et «indigène» dont le poète a besoin pour atteindre la véritable expérience promise par la pièce, par les formes du français qui lui sont propres.

schwob%20et%20son%20temps. Consulté le 27/3/2024. Toutes les citations dans les deux paragraphes suivants seront de cette lettre, excepté les notes 11, 12 et 13.

(11) Voir la note 9 plus haut.

(12) P. Claudel, *Sur la langue française, Supplément aux Œuvres complètes*, Vol. II, éd. M. Bazaud et A. Hirschi, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 115.

(13) M. Schwob et É. Morand, *La tragique histoire d'Hamlet, Œuvres complètes de Marcel Schwob*, Genève-Paris, Slatkine, 1985, pp. VII-XXVIII. «Ma Picardie et ma France»: voir la référence à la lettre sur *Hamlet, ibidem*.

L'étude détaillée de Jean-Claude Noël sur cette traduction confirme l'efficacité et l'authenticité du travail des deux traducteurs, leur fidélité au texte accompagnée de recherches linguistiques à la fois érudites et originales¹⁴. Le sens d'un voyage dans le temps et l'espace qui a si fortement impressionné Claudel vient de l'emploi de nombreux termes archaïques, un mélange du vocabulaire médiéval, de la Renaissance et du dix-septième siècle: «icelui», «béjaune», «nice», «enlinceuillés», «boëte»¹⁵. Claudel fait allusion à l'effort nécessaire pour réussir une traduction aussi exigeante, se référant à ses propres travaux contemporains: «Il faut avoir peiné soi-même à un labeur analogue pour apprécier le succès d'une telle entreprise». Le vocabulaire insiste sur l'aspect presque manuel du travail: «*worked out*», «peiné», «labeur»: un travail sur la matière du langage, lent et patient.

Le corpus des traductions formelles de l'anglais au français par Claudel est un groupe hétéroclite: principalement le sixième chapitre, intitulé en français *Les paradoxes du christianisme*, du traité *Orthodoxy* de l'essayiste G.K. Chesterton, et neuf poèmes du poète Coventry Patmore, un catholique converti¹⁶. Le reste du corpus consiste en quelques poèmes: l'Américain E.A. Poe, les Anglais Francis Thompson, Thomas Lovell Beddoes et Sir Philip Sidney, aussi bien que trois recueils de poèmes en anglais, adaptés de traductions françaises de poésies chinoises et japonaises, composés dans le contexte d'une conférence sur la poésie orientale¹⁷. En plus, les traductions de passages des Anglais Thomas De Quincey et Thomas Hobbes ont trouvé place dans *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*¹⁸. Patmore et Chesterton ont attiré l'intérêt de Claudel par leurs rapports avec le catholicisme, qui contrastent pour lui avec la grande majorité de la littérature anglaise qu'il considère comme «profondément païenne»¹⁹. Claudel a aussi traduit lui-même en anglais sa propre pièce *Le Livre de Christophe Colomb* en 1927. À cette occasion, il a résumé ses observations sur la différence entre les langues anglaise et française par quelques notes dans son *Journal*; il y revient sur ses impressions de 1900 et ajoute des réflexions plus détaillées.

La supériorité du Français est double: une supériorité de son, les féminines et les nasales, quelque chose de sourd, de moelleux et de vibrant! [...] – Secondo: le français est mieux articulé, plus délicatement, il a à sa disposition un tas de conjonctions qui manquent à l'anglais: [...] L'anglais a quelque chose de sec, de dur et de grossier, *dry and coarse*. Pour suggérer il lui faut une image. En français le son suffit: *fontaine*. [...] Pas de subjonctif [...] L'anglais est toujours un verbe, le français un nom [...] Quelque chose de plus continu. Le fil, le courant, l'horizontale. Les mots anglais sont une grêle de points. Couleur nette des voyelles au lieu de ces nuances dans la brume. L'un a la force et l'autre a la forme²⁰.

(14) J.-C. Noël, *L'art de traduction chez Schwob et chez Gide*, "Revue de l'Université d'Ottawa" 2, 39, 1969, pp. 173-211.

(15) M. Schwob, *Hamlet* cit. pp. 15, 26, 27, 31, 45.

(16) P. Claudel, *Les paradoxes du Christianisme*, "N.R.F." 20, le 1^{er} août 1910, pp. 129-164; P. Claudel, *Poèmes de Coventry Patmore*, "N.R.F." 33-34, septembre-octobre 1911, pp. 298-308. Les poèmes apparaissent aussi dans P. Claudel, *Œuvre poétique*, éd. J. Petit, Paris, Gallimard, 1967, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 307-318. La dixième traduction de Patmore, *De natura deorum*, pp. 1081-1082, n'a pas été publiée dans la "N.R.F."

(17) Id., trad. de F. Thompson, *Corymbe de l'automne*; T. Lowell [sic] Beddoes, *À une grappe de raisin en train de mûrir à ma fenêtre*; E.A. Poe, *Léonainie*; Sir Philip Sidney, *Un poème*; *Dodoitzu*; *Petits poèmes d'après le chinois*, *Autres poèmes d'après le chinois*, in *Œuvre poétique* cit., pp. 319-325, 753-773, 923-951.

(18) Id., *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse, Le Poète et la Bible*, vol. I, 1910-1946, éd. M. Malicet, D. Millet, X. Tilliette, Paris, Gallimard, 1998, pp. 122, 344-345.

(19) Id., *Journal*, p. 994. Pour la proximité de Chesterton au catholicisme, voir la lettre de V. Larbaud à Claudel dans G. Jean-Aubry, *Valery Larbaud*, Monaco, Éditions du Rocher, 1949, pp. 171-173.

(20) P. Claudel, *Journal*, pp. 785-787.

Toutes les traductions d'anglais en français par Claudel montrent l'effet de cette vision des deux langues: la discontinuité de l'anglais, avec sa syntaxe sèche et heurtée en «grêle de points», est remplacée par la tonalité française, plus coulante et continue, appuyée sur «les féminines et les nasales», par une articulation plus complexe fondée sur l'usage abondant du subjonctif, des conjonctions et des petits liens grammaticaux qui sont typiques de la syntaxe française, comme le remarque Emmanuelle Kaës. C'est justement le génie du français de mobiliser ces accessoires du discours dans ses structures plus délicates, qui valorisent «ces 'engins' et pivots de la phrase que sont les mots grammaticaux (prépositions, conjonctions, adverbes)»²¹.

Les traductions de Claudel suivent cette volonté d'utiliser les ressources phonétiques et syntaxiques propres au français pour remplacer «l'édifice musical» du texte anglais par une œuvre équivalente qui respecte le son et le sens de l'original. Si l'anglais offense son oreille par ses sonorités et ses structures abruptes et dures, il n'en estime pas moins son énergie et son étrangeté: le «verbe», la «force», la «couleur nette» doivent prendre une nouvelle forme qui s'accorde à l'architecture complexe et subtile imposée par la transformation en français. Il évoque la difficulté de la tâche dans une lettre à Alice Meynell, une amie anglaise de Patmore.

Vous savez qu'on m'a reproché un manque parfois de fidélité littéraire mais j'ai traduit Coventry Patmore comme je voudrais être traduit moi-même, moins par le dictionnaire que par le cœur, contemplant longuement le texte, en le repensant mot à mot, en recréant les mêmes pensées et en essayant de les rendre ensuite par les mots d'une autre langue. Vous conviendrez que ce n'est pas une petite affaire de *transsubstantier* [sic] un pareil poète!²²

Claudel utilise le même terme de «transsubstantiation» dans une lettre à Gide, à propos de la traduction par d'Ablancourt du *Prélude des Histoires* de Tacite: «...elle réalise aussi pour moi l'idée que je me fais d'une bonne traduction, qui pour être exacte doit ne pas être servile, et au contraire tenir un compte infiniment subtil des *valeurs*, en un mot être une véritable transsubstantiation»²³. Le terme semble désigner un processus de travail sur la «substance» même de l'original, non seulement son sens mais ses «valeurs», l'ensemble des qualités sémantiques, prosodiques et matérielles qui composent le complexe unique de chaque mot²⁴. La nature de ce «labeur» patient est définie dans la lettre à Alice Meynell: il faut transformer la substance du mot de la première langue dans celle de la deuxième, respecter et servir l'original sans être prisonnier des équivalences étroites offertes par le dictionnaire. Le processus implique l'engagement du «cœur» lui-même; c'est une référence implicite à l'attraction profonde de Claudel pour la poésie de Patmore, sa volonté de comprendre et de communiquer l'essence d'une pensée admirée.

La liberté de ses interprétations de Patmore et de Chesterton fait le sujet de discussions dans sa correspondance avec Larbaud, Gide et Meynell. Il donne la plupart du temps la priorité à l'équilibre de la composition entre les sons, les thèmes et les besoins de la syntaxe, même au prix de quelques suppressions ou d'autres choix peu évidents. Dans ses explications, il insiste à la fois sur les effets sonores du mot sur

(21) E. Kaës, *Langue* cit., p. 224.

(22) P. Claudel, lettre à Alice Meynell, le 22 septembre 1911, citée dans P. Brunel, compte rendu de L.-A. Colliard, *Présence de Claudel et Claudel traducteur de Patmore*, "Bulletin de la Société Paul Claudel" 31, juillet-septembre 1968, p. 14.

(23) P. Claudel et A. Gide, *Correspondance* cit., p. 172.

(24) Voir P. Galli-Andreani, *Mallarmé, Valéry et Claudel traducteurs*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, pp. 255, 259.

l'ensemble du vers et du poème, et sur la façon dont il imagine le paysage mental évoqué par le mot. «Cil» lui suggère «un mot d'ombre et presque muet», incompatible avec le contexte du poème «Le Départ» et son vers qui évoque «*the luminous pathetic lash*» qu'il préfère traduire par «ces lumineuses pathétiques paupières», avec son allitération²⁵. Pour traduire «*funguses*», dans le poème *Arbor Vitae*, il choisit «fougères» pour préserver «les principales consonnes qui donnent l'accent au vers, considération fort importante à mes yeux» et parce qu'il rejette l'image d'un arbre couvert de champignons comme incorrecte scientifiquement et impossible à imaginer visuellement²⁶.

L'une des traductions les plus intéressantes pour ses innovations techniques et pour ce qu'elle suggère des rapports intimes entre la poésie de Patmore et celle de Claudel est «L'Hiver». Claudel l'a traduit en prose comme quatre autres sur les dix poèmes de Patmore, pour éviter les problèmes posés par la traduction des formes versifiées. Il s'ouvre par une construction dramatique et inusitée en français: «Je, singulièrement animé à chérir ce qui, aimable, n'est pas aimé, entre toutes saisons le plus aime l'hiver, et poursuivre ce sens de la pâleur Trophonienne sur sa face»²⁷. C'est la traduction des premiers vers: «*I, singularly moved | To love the lovely that are not beloved | Of all the seasons, most love | Winter, and to trace | The sense of the Trophonian pallor on her face*»²⁸. L'emploi du pronom «je» pour ouvrir le poème, tout de suite séparé du reste par la phrase adverbiale, a choqué les lecteurs et les critiques parisiens; Claudel s'est défendu en rappelant «le Je soussigné des notaires, et le 'Je qui chantai jadis' du *Virgile travestis*»²⁹. Malgré ces exemples, la construction passe beaucoup plus facilement en anglais; elle réussit ici à introduire un effet de surprise dans le texte. La suspension du «Je» arrête la progression de la phrase, se pose contre la syntaxe plus coulante du français, et retarde la compréhension. La position de l'adverbe avant le verbe est courante en anglais; Claudel reprend cette construction lorsqu'il reproduit la syntaxe de Patmore avec la phrase adverbiale «le plus» qui précède «aime l'hiver». Cette étrangeté semble ajouter paradoxalement à la qualité poétique du texte, qui rappelle les poèmes en prose de *Connaissance de l'Est* par son thème et par cette qualité légèrement maladroitement ou archaïque du style créée par la transposition de la structure anglaise. Le même phénomène a lieu dans les traductions de poèmes de Francis Thompson, *Corymbe de l'Automne*, et de Thomas Lovell Beddoes, *À une grappe de raisin en train de mûrir à ma fenêtre*, qui sont bien supérieurs aux originaux.

Comme celle de Patmore, la pensée de Chesterton a exercé une influence importante sur celle de Claudel et sur ses créations littéraires, particulièrement à travers l'idée de la fécondité du paradoxe et de la contradiction dans la vérité profonde du christianisme, comme l'a montré Pierre Brunel³⁰. Dans sa traduction du chapitre *Les paradoxes du christianisme*, Claudel exerce la même liberté de choix et d'interprétation que dans son traitement de la poésie; il explique à Larbaud qu'il a «pris quelques libertés avec le texte. G.K.Ch. est plein d'intuitions géniales, mais il ne donne pas toujours à ses idées le développement qu'elles comporteraient, il aime trop le paradoxe

(25) Voir la lettre de Claudel à V. Larbaud, in G. Jean-Aubry, *Larbaud cit.*, pp. 168-169, et A. Maurocordato, *Anglo-American Influences in Paul Claudel*, Genève, Droz, 1964, p. 160.

(26) Lettre de Claudel à V. Larbaud, F. Lioure, *Correspondance Valery Larbaud-Paul Claudel*, Paris, L'Herne, 1997, p. 415.

(27) P. Claudel, *L'Hiver*, *Œuvre poétique cit.*, p. 307.

(28) C. Patmore, *The Poems of Coventry Patmore*, éd. F. Page, London, Oxford University Press, 1949, p. 354.

(29) P. Claudel et A. Gide, *Correspondance cit.*, p. 183.

(30) P. Brunel, *Claudel émule de Chesterton*, *Les paradoxes du christianisme*, "Claudel Studies" 2, VI, 1979, pp. 15-30.

et choisit mal parfois ses exemples»³¹. Dès l'ouverture de sa traduction, l'on remarque ces pratiques: après quatre phrases d'introduction, il saute une série d'exemples du concept de la «logique» ou «illogique» de la vie pour reprendre ensuite le fil du développement. La traduction illustre aussi la façon dont Claudel traite les qualités différentes de l'anglais et du français dans sa recherche d'une expression fidèle à la pensée parfois obscure de Chesterton. Pour exprimer l'idée des paradoxes mystérieux de la vie, Chesterton crée une phrase courte et dramatique: «*its wildness lies in wait*». La traduction transpose la forme germanique de «*wildness*» et les monosyllabes «*lies*» et «*wait*» dans une phrase plus fluide et ample, fondée sur le vocabulaire d'origine latine: «ses fantaisies ont la sournoiserie d'une embuscade»³². Au début du paragraphe suivant, l'expression «*this silent swerving from accuracy by an inch*» devient «cette insensible déflexion de la forme exacte». La forme participiale «*swerving*», typique de l'anglais, utilise un verbe très concret d'origine germanique, que Claudel traduit par l'abstraction latiniste assez rare de «déflexion» (proche en fait d'un mot anglais courant). Il retient ainsi l'effet surprenant de l'original en lui donnant une expression plus proche des structures françaises. L'exemple illustre la stratégie générale de Claudel dans sa traduction de Chesterton: il est attiré par le style vigoureux et combatif de l'auteur, qu'il cherche à transposer dans une forme atténuée, un langage toujours stimulant mais moins rocailleux, au service d'une meilleure compréhension des idées provocatrices de l'auteur³³.

Sa traduction de la pièce *Le Livre de Christophe Colomb* représente un exercice très différent: une traduction français-anglais inversée, l'occasion d'expérimenter avec la langue anglaise qu'il pratique couramment pendant son ambassade américaine, de poursuivre les contrastes entre les expressions françaises et anglaises du thème, et de jouer avec sa propre pièce, qui devient ainsi une nouvelle création³⁴. En décrivant sa traduction au compositeur Milhaud, qui va la mettre en musique, Claudel indique qu'il a travaillé surtout sur la dimension sonore et rythmique de la pièce anglaise: «...elle contient probablement pas mal de fautes, mais du moins, au point de vue du rythme et de l'accent, elle réalise ce que je veux. Je crois même qu'au point de vue de l'énergie rythmique, elle est supérieure au texte français»³⁵. Le texte contient de nombreux exemples de ces schémas rythmiques à la fois énergiques et soigneusement équilibrés, par exemple: «*My quarrel is not with the King of Spain but with all sovereigns, with all governments, with all authorities when genius comes to shake and shuffle the chessboard of bureaucracy*». La série de phrases répétées se termine par une clause plus complexe avec des allitérations sur les consonnes typiquement anglaises, les «sh» et «ch»³⁶.

Cette insistance sur le travail phonétique et rythmique laisse de côté les problèmes grammaticaux et les gallicismes, qui n'intéressent pas Claudel; elle entraîne aussi une certaine maladresse dans les constructions et le vocabulaire qu'on peut attribuer à son expérience limitée de l'anglais familier et à son désir de remédier à ce qu'il voit comme les défauts structurels de la langue anglaise. Il ajoute souvent des adjectifs aux substantifs de l'original: dans le Processional qui ouvre la pièce, *The Book of*

(31) Lettre de P. Claudel à V. Larbaud, G. Jean-Aubry, *Larbaud cit.*, pp. 141-142.

(32) G.K. Chesterton, *Orthodoxy*, New York, Barnes and Noble, 2007, p. 73; P. Claudel, *Les paradoxes du Christianisme cit.*, p. 132.

(33) F. Lioure, *Correspondance cit.*, p. 401.

(34) J. de Labriolle, *Les "Christophe Colomb" de Paul Claudel*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 122.

(35) P. Claudel et D. Milhaud, *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud 1912-1953*, éd. J. Petit, Paris, Gallimard, «Cahiers Paul Claudel» 3, 1959, p. 82.

(36) P. Claudel, *The Book of Christopher Columbus*, *Théâtre*, vol. 2, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2011, p. 1321.

Christopher Columbus est «*wrapped in silk*», à la différence du *Livre* français; lorsque Christophe dit adieu à la «mer fermée» de sa Méditerranée natale, c'est en anglais «*good old safe and shut-in Genoa*»³⁷. Cette tendance à l'élaboration reflète le besoin de remplir et d'expliquer ce qui est implicite en français, d'étoffer le style «laconique» naturel à l'anglais. C'est aussi un effort de compenser ce qu'il voit comme l'aspect actif plutôt que descriptif du nom anglais: «le *nom* anglais presque toujours pénétré d'action appelle plus que le nôtre un adjectif qui le qualifie»³⁸. Pourtant, à travers la pièce, il s'amuse avec le langage et la culture anglophones, avec des sons exotiques typiques de l'anglais, comme «*squeezing*», «*screeching*», «*jeering*», «*creepy*», et avec les noms des dieux païens vaincus par l'arrivée du catholicisme: «Blackasdeath» et «Dryasdust»³⁹. Il utilise aussi un grand nombre d'expressions idiomatiques courantes aux États-Unis, comme «*the real stuff*» et «*walk the plank*»⁴⁰. Ce souci de l'actuel et du populaire fait un contraste plaisant avec les nombreuses références archaïques inspirées par le cadre de la pièce: les souvenirs de Rabelais et de Shakespeare, «Messer» Marco Polo, «*Prester John*», le verbe «*goeth*», et l'emploi de «*thee*» et «*thou*» par le «*Chorus*», qui ajoute une nuance biblique et diffère du familier «tu» de la version française⁴¹. Ainsi, la pièce originelle, vivace et «gros[s]i[ère]», a pris une nouvelle forme avec ses propres qualités, cherchant à exploiter les attributs particuliers de l'anglais mais en utilisant l'art d'arranger les phrases de façon cohérente et harmonieuse. La traduction est le produit d'une synthèse unique entre les qualités réelles de la langue et de la culture anglophones et le traitement complètement original et «claudélien» qu'il en a tiré⁴².

La traduction est un voyage dans le pays des mots; lorsque Claudel a visité celui de l'*Hamlet* de Schwob et Morand, il s'est senti emporté dans un pays lointain où l'Angleterre et la France du dix-septième siècle se confondaient. En traduisant Patmore, Chesterton, les autres poètes et auteurs anglais et américains, il a fait un voyage de découverte où la langue et la culture de l'autre lui ont révélé des aspects de lui-même, comme la traduction de *Christophe Colomb* lui a donné la chance d'essayer l'anglophonie. En même temps, l'anglais, plus que toute autre langue, est l'intermédiaire qui a ouvert à Claudel la porte du monde entier: dans les liens de l'anglais d'abord avec la base germanique mais aussi avec le latin et l'ancien français, qui apparaissent dans les nombreux latinismes qui lui ont été transmis par l'intermédiaire de l'anglais; dans ses liens avec le monde de l'Extrême-Orient, dans la ressemblance entre la syntaxe «laconique» de Shakespeare et le rôle des blancs dans ses poèmes «japonais [et] chinois»; dans son expérience de l'Amérique, son langage et sa culture qui apparaissent dans *L'Échange*, *Conversations dans le Loir-et-Cher* et *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, dans ses écrits diplomatiques, et dans les nombreuses références dans le *Journal* aux auteurs et penseurs anglais et américains⁴³.

En septembre 1950, vers la fin de sa vie, il compose un poème qui suggère en filigrane le rapport entre les deux langues: «Cet appel de votre bouche: *Try!* | Retentit au fond de mes entrailles»⁴⁴. Le mot anglais «*try*», d'origine française, est devenu un mot

(37) Id., *The Book* cit., p. 1318; Id., *Le Livre de Christophe Colomb, Théâtre* cit., p. 582; Id., *The Book* cit., p. 1324.

(38) P. Claudel et A. Gide, *Correspondance* cit., pp. 183-184.

(39) P. Claudel, *The Book* cit., pp. 1326-1327, 1332.

(40) *Ibidem*, pp. 1335-1336.

(41) *Ibidem*, pp. 1320-1324.

(42) J. de Labriolle, *Les "Christophe Colomb"* cit., p. 127.

(43) Pour la référence au langage de Shakespeare et les poèmes chinois et japonais, voir P. Claudel, *Mémoires improvisés*, éd. L. Fournier, Paris, Gallimard, 2001, p. 42.

(44) Id., *Journal*, vol. II, p. 745.

phonétiquement et morphologiquement anglais dans sa brièveté monosyllabique; l'opposition avec le français «entrailles» joue sur le paradoxe d'un écho physique au-delà de la différence d'idiomes. «L'appel» du poème entre les deux êtres et les deux corps, bouche et entrailles, est renforcé et élargi par celui entre les deux langues. En fait, on peut voir dans le petit poème une image symbolique de l'opération de traduction elle-même: c'est un effort, «try», pour atteindre l'autre dans son corps et son être entier, à travers le son qui «retentit».

NINA HELLERSTEIN
University of Georgia

Claudiel et la constellation des langues bibliques.

Latin, grec, hébreu, araméen

Abstract

The Claudelian conception of biblical languages is based on a paradox. Latin is the greatest, Greek seems to him inferior to the brilliance of his literature, while Hebrew remains unknown to him, but he vaguely perceives its fulguration under the Latin of Saint Jerome. He includes Hebrew in a vast project of unification of languages aimed at reducing their gap, to consider them in the same flow of meaning. For a biblical language, whether that of the Vulgate, the Septuagint, or the Tanakh, is not a closed linguistic system but takes place in a vast network of correspondences, parallelisms, and convergences since the truth of a language is not grammatical but symbolic.

La conception claudélienne de la langue est marquée par une très forte subjectivité. Les lois qui régissent l'étymologie et la morphologie, en diachronie comme en synchronie, sont récusées avec vigueur au profit d'une approche purement poétique. La vérité du mot, comme celle des relations entre les langues anciennes et modernes, n'est pas de l'ordre de l'histoire mais du mythe personnel, elle n'est pas sémantique mais symbolique. Son aspect figuratif, à la manière d'un idéogramme, enrichit son sémantisme selon des règles dont la logique est propre au poète.

La *confusio linguarum* lui inspire le mythe d'une langue parfaite qui contrairement à celle que recherchent les Pères de l'Église et les Kabbalistes ne serait pas la langue adamique ou la langue-mère, ni une langue inventée comme celles de Dalgarno, Wilkins ou Leibniz¹, mais une langue qui serait la somme absolue de toutes les autres. Une langue catholique, dès lors, selon l'étymologie de *catholicus* («universel»). Au vœu spirituel d'une réunion de la terre – représenté par le navigateur génois dans *Le Livre de Christophe Colomb* (1927-1928) et Rodrigue dans *Le Soulier de Satin* (1925) –, répond un vœu linguistique que réalise son œuvre: vœu d'une langue qui emprunterait à toutes les langues en les incorporant au français, comme l'attestent de nombreux hellénismes et latinismes, d'une langue qui infléchirait le temps en une perpétuelle Pentecôte. Si sa connaissance véritable n'égale pas le don du Saint-Esprit aux Apôtres, sa curiosité l'amène en tous les cas à sonder et questionner des langues jusqu'alors inconnues pour enrichir un français classique qu'il considère avec peu d'affection.

Si les langues bibliques – latin, grec, hébreu, araméen, syriaque² – ne lui sont pas connues à un degré comparable, les trois premières sont considérées en un dialogue perpétuel. Dialogue paradoxal, car il pressent la puissance évocatrice de l'hébreu sans en avoir ne serait-ce que le plus modeste rudiment. S'il demande, «pourquoi ne pas faire l'effort d'apprendre le latin, et même un peu de grec?»³, à aucun moment il n'envisage

(1) Voir U. Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994.

(2) Langue rarement évoquée par Claudel, mais deux fois pour rappeler que Saumaise jugeait les chœurs d'Agamemnon «aussi obscurs que du syriaque» (*SOC*, vol. 4, p. 17). Cf. *CPC*, vol. 1, p. 50.

(3) Cité dans *Le Poète et la Bible*, t. I, Paris, Gallimard, 1998, p. 453.

d'apprendre l'hébreu. Du syriaque il ignore tout et de l'araméen, il ne paraît connaître que la citation du Ps. 22 dans Mt. 27, 46, ironisant sur la prétendue complexité de cette «plainte suprême»⁴: «*Eli, Eli, lamma sabachtani*. Je fais appel aux profondes connaissances de nos confrères Orientalistes. Ils n'auront pas de peine à nous faire la traduction de ce médiocre araméen»⁵.

L'étude de la constellation des langues bibliques dans la pensée de Claudel repose ainsi sur un manque fondamental. Il évoque, évalue et juge la moitié d'entre elles sans autre connaissance qu'intuitive. Le «vieil homme qui dévore de l'hébreu»⁶ au soir de sa vie et qui a souhaité à l'instar d'Augustin qu'il «fût la langue originelle du Paradis»⁷ n'est qu'une illusion. S'il se référait au texte hébreu dès 1904, le jugement porté sur la Bible Crampon – fondée sur l'original hébraïque – donne lieu à une révision voire une palinodie. Alors que dans *Emmaüs* (1949), il se montre d'une intransigeance confinante à la cruauté⁸, son jugement est nettement plus favorable dans les *Aventures de Sophie* (1937): «Quant à moi, les jambes un peu alourdies, mais le cœur encore alerte, je m'assiérai à la rumeur endormeuse de ce tilleul rempli d'abeilles, et, tirant de mon havresac comme un morceau de pain la Bible de Crampon, je lirai, je penserai. J'engage mon camarade lecteur à faire de même»⁹.

Au-delà de la traduction, c'est le statut de langue biblique accordé à l'hébreu qui apparaît problématique. L'hébreu est une langue inéluctable mais que Claudel s'applique à éluder, dont il retrouve les accents mais toujours en-deçà du latin de saint Jérôme. C'est ainsi qu'évoquant un poème écrit pour l'opus 170 de Darius Milhaud, «Babylone», il décrit «une lamentation pleine de grandeur et de mélancolie sur Babylone écroulée qui pourrait se dérouler en trois langues: latin, grec et français»¹⁰. Babylone, le peuple hébreu et sa langue sont liés mais Claudel ne la retient pas, alors qu'elle n'en exerce pas moins sur lui un très grand pouvoir de fascination. André Chouraqui, également traducteur des *Psaumes*, relate ainsi sa rencontre avec Claudel, «repris par l'envoûtement de la Bible. Il m'avoue combien il est jaloux de nos enfants qui peuvent lire l'Ancien Testament dans son texte original. Il me demande de lui redire quelques versets des Psaumes dont les sonorités l'enchantent, le ravissent»¹¹. Hébreu, grec et latin sont par excellence les langues sacrées, langues inscrites en lettres de feu («INRI, JÉSUS DE NAZARETH, ROI DES JUIFS») et que mentionnent, outre le *Chemin de la Croix n° 2*, deux textes dont le ton diffère sensiblement, le second évoquant le peuple juif en des termes peu amènes:

C'est un jour solennel que celui où sera restaurée au-dessus de toute la terre l'inscription tracée par le Procureur de Rome en langages hébraïque, grec et latin, et que le Sanhédrin le pressa en vain de changer pour servir d'enseigne à la croix¹².

(4) «Conférence de M. Paul Claudel sur *Jeanne d'Arc au Bûcher*» (1^{er} octobre 1936), *Théâtre*, t. II, p. 1391. Trad. respectivement «et il commença à ressentir effroi et angoisse» (Marc, 14, 33) et «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?» (Mt 27, 46).

(5) OC, t. XIX, p. 198.

(6) «Quatre-vingts ans», (24 juillet 1948), *Pr.*, p. 1388.

(7) OC, t. XXV, p. 394.

(8) OC, t. XXI, p. 311.

(9) OC, t. XIX, p. 47.

(10) CPC, vol. 3, p. 168.

(11) A. Chouraqui, *Le Destin d'Israël*, Sion, Parole et Silence, 2007, p. 228. D'après J., t. II, p. 770, cette rencontre s'est tenue le mercredi 9 mai 1951.

(12) Cité dans *La Bible de Paul Claudel*, vol. 1, éd. M. Bazaud, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, 2000, p. 726.

Leur titre à l'héritage de David, il est désormais à la face de tous les peuples attaché à cette croix, en langue hébraïque, grecque et latine. *Jésus de Nazareth, Roi des Juifs*¹³.

Hébreu, latin et grec voient ainsi leurs destinées indissolublement liées dans l'épisode de la Crucifixion. Cette inscription n'induit pas une parfaite égalité, qui plus est selon Claudel, qui envisage ces langues selon une combinatoire complexe embrassant la morphologie, la puissance expressive, la sacralité et l'esprit. Claudel, à l'instar de Pierre Lasserre, a l'intuition d'une ligne de partage entre latin et grec, entre «la phrase latine» qui «est celle d'un peuple qui agit, commande et légifère, et la phrase grecque», «celle d'un peuple à raisonnement perpétuel»¹⁴ mais investie d'une sacralité qu'il célèbre dans un fragment en prose quelque peu méconnu:

La Grèce, c'est surtout pour moi le pays privilégié dans l'écriture de qui le Verbe s'est fait chair. C'est la langue grecque qu'il a choisie entre les lèvres des Évangélistes et de Saint Paul pour illuminer, non plus seulement un coin obscur de la Palestine, mais la terre entière. C'est en grec que les grands combats de la Foi ont été livrés et c'est en grec que la Sainte Église Catholique par les soins des Conciles et pour tous les siècles a reçu sa forme définitive¹⁵.

Latin, grec, hébreu et araméen s'inscrivent dans une dialectique de l'unité et de l'éclatement, que le sens claudélien de la contradiction et de la volte-face élève à son plus haut degré. Le poète instaure une hiérarchie en partie aléatoire, la valeur et la puissance attribuées à une langue dépendant des besoins de la démonstration comme de ses dispositions – il partage avec Diderot et Sévigné une certaine forme de cyclothymie. Cette hiérarchie, qui concerne le domaine sacré, s'étend à la langue entendue comme système de signes. Le remède de Claudel pour dépasser la *confusio linguarum* tient en un dialogue des langues, en une quête d'unité qui en réduise autant que possible l'écart, de sorte que de nombreuses pages de prose prennent la forme d'un laboratoire linguistique favorisant l'hybridation et le croisement. La constellation des langues bibliques vise alors à se fondre en une langue unique. Phantasme *catholique* s'il en est et dont les noms de personnages donnent un aperçu, empruntant au grec («Ysé, en grec, c'est l'égalité, *isos, isé, c'est égal*»¹⁶), à l'araméen (Simon Bar Yona¹⁷, qui met en scène *Tête d'Or* au Stalag 27) et à l'hébreu (Mara, «amère», Michel, «Qui est comme Dieu?», Barrabas, «fils du père», infléchi en «fils à papa» dans «Le Point de vue de Ponce Pilate»¹⁸).

Hiérarchie

Les langues bibliques vont de pair, ne serait-ce qu'historiquement, mais la conception particulière de Claudel instaure dans les textes théoriques une stricte hiérarchie qui ne se comprend tout à fait qu'à travers le paradoxe suivant, qui ne concerne que le latin et le grec: l'éclat de la langue est inversement proportionnel à celui de sa littérature. Cette distinction fondamentale sépare le mot et l'idée, la langue et ce qu'elle exprime.

(13) OC, t. XIX, p. 213.

(14) P. Lasserre, *La Doctrine officielle de l'Université*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 34.

(15) SOC, vol. 2, p. 499.

(16) MI, p. 207.

(17) Claudel approfondit la judéité du personnage en recopiant dans le *Journal* des fragments d'Ibn Ezra et Nahmanide.

(18) Voir *J.*, t. I, p. 44 et *J.*, t. I, p. 600: «Le nom de Barrabas signifie: fils du père. Au Fils de l'Homme, les foules préfèrent sa caricature, sa contrefaçon».

Langue et littérature ont généralement partie liée, mais comme le rappelle Louis Aguetant dans la relation d'une de ses rencontres, «Claudel préfère de beaucoup le latin au grec (pour la littérature, c'est l'inverse): il trouve le grec trop analytique pour son goût; trop d'articles et de prépositions; le génie elliptique du latin l'enchanté»¹⁹. Ce «génie elliptique» qu'il goûte chez Sénèque et Virgile – et en grec chez Pindare et Eschyle – est fondamentalement ce qui sépare latin et grec, le latin étant *ære perennius*. La concision du latin est le gage de sa prééminence, car «les autres langues, et le grec lui-même, bien inférieur au latin en tant qu'idiome, n'ont point ce caractère définitif, absolu qui est le génie propre de Rome; elles profèrent, le latin seul, promulgue»²⁰.

Le latin, célébré comme «le plus magnifique idiome qui ait jamais sanctifié les lèvres humaines»²¹, est préservé dans une littérature dont il n'apprécie que quelques pages. Si l'*Énéide* l'enchanté et lui procure une singulière délectation, la musique du vers de Virgile l'emporte sur l'agrément des aventures épiques. La comparaison du verbe «lire» en français, en latin et en grec montre cette exclusion réciproque de la langue et de la littérature: «voyez le mot *legere*, pour lire, si près de son étymologie “lier”, comme il est plus élégant que le pesant terme grec *λυω*! Mais les Grecs étaient bien d'autres poètes que les latins»²². Latin et grec atteignent en apparence un équilibre souverain. En apparence seulement, la comparaison de la Septante et de la Vulgate accordant la prééminence à cette dernière:

En dépit de tous les philologues, le chrétien préférera toujours la version de la Vulgate, qui réintroduit, aux dépens de la syntaxe, l'acteur formidable du premier verset de la Genèse et du premier verset de l'Évangile de saint Jean. Cet exemple de barbarisme est loin d'être isolé dans l'Écriture, et les Pères nous recommandent d'y faire attention. Un poète, en tout cas, l'accueillera non seulement sans scandale, mais avec un véritable plaisir²³.

La hiérarchie claudélienne des langues, parfois énoncée avec une énergie péremptoire, relève d'une logique qui échappe à l'entendement. Si le latin est à l'origine du français, les qualités qui lui sont inhérentes devraient être préservées en français. Claudel a déploré dans de nombreux écrits les insuffisances de cette langue. Le grec, pour sa part, est une langue qui bénéficie d'une faveur moindre, mais qui l'amène à croire «qu'une des raisons incontestables de la supériorité de la poésie anglaise est la connaissance supérieure que nos voisins ont toujours eu du grec»²⁴. La rupture logique est ainsi perceptible: la poésie en langue française est inférieure à la poésie en langue anglaise alors que le latin est supérieur au grec.

La question hiérarchique se complique plus encore lorsque l'hébreu est comparé au latin et au grec. S'il «est devenu de l'araméen et du yiddisch», c'est-à-dire «comme une main qui a perdu le sens (le sens de toute l'Écriture étant le Christ)»²⁵, il est en tant que langue biblique investi d'une force d'évocation que Claudel pressent mais ne peut entrevoir. L'effervescence qui anime son esprit, écrite dans la lettre même du texte qu'il commente, l'amène à percevoir en pensée une surimpression de l'hébreu et du latin abolissant de manière transitoire la hiérarchie des langues: «remettons le doigt pour

(19) L. Aguetant, *Une rencontre avec Paul Claudel*, “BSPC” 17, 1964, p. 6.

(20) «Lettre à Jean Royère» (31 août 1911)

(21) «La poésie est un art», *Pr.*, p. 57. Sur cette question, voir notre ouvrage, *Paul Claudel et le latin*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2022.

(22) *SOC*, vol. 2, p. 283.

(23) *OC*, t. XXI, pp. 17-18.

(24) «Lettre à André Gide» (25 avril 1912), *Correspondance Paul Claudel-André Gide, 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, p. 198.

(25) *OC*, t. XX, p. 362.

voir sur ces lignes hébraïques qui continuent à fulgurer sous le latin de saint Jérôme: «Germinant elle germinera et dans une effusion de joie et de louanges (*laetabunda et laudans*) elle nous ravira de son allégresse!»²⁶. En d'autres commentaires, Claudel scinde à nouveau les deux langues, suggérant le caractère aléatoire de toute hiérarchie. Méditant avec humeur sur la traduction de Ps. 59, 10, il porte un jugement des plus contempteurs sur les littéralistes qui traduisent à partir de l'hébreu et «évoquent tout bêtement une cuvette, un baquet, pourquoi pas un pot de chambre?»²⁷. Tout geste d'humeur se tempérant, sa traduction des *Psaumes* consent en 1947 à respecter l'original hébreu: «un bassin pour que je m'y baigne»²⁸.

La comparaison du latin et de l'hébreu donne lieu dans «Les Psaumes et la photographie» à une page dont le caractère encomiastique est manifeste. Le latin n'est plus une langue mais le vecteur de sensations ordonnées dans la métaphore du «torrent, qui à travers les sanglots et les vociférations, les visions, les rugissements et les gémissements, et même par moments ce que l'on pourrait être tenté d'appeler des éclats de rire, se précipite vers cette mer de rafraîchissement, de consolation et de lumière, qui, comme la perspective nous l'enseigne, n'est nullement au-dessous de nous, mais en avant de nous ou au-dessus de nous!». Une langue pour Claudel n'est pas seulement sacrée parce qu'elle est liée à l'existence du Christ et à la diffusion de son enseignement, un degré supérieur de sacralité étant atteint quand elle emporte tout l'être: «Je ne sais ce qu'est l'hébreu, mais en tout cas ce n'est pas du français, ni aucune langue vulgaire ou profane qui suffise à cette levée en masse de la Créature vers son auteur, à ce témoignage suprême des sept jours qui se réunissent dans la houle suprême de l'Alleluia et de l'Amen!». La supériorité revient en ce sens à la Vulgate: «C'est le latin de saint Jérôme dont j'ai besoin! c'est le rugissement même du lion que réclament mes oreilles!»²⁹.

L'araméen ne trouve pas véritablement sa place dans cette hiérarchie des langues, car il est la langue parlée par le Christ mais pas celle dans laquelle sont parvenues ses paroles. Latin, grec et hébreu sont investis d'une sacralité comparable, mais la structure syntaxique et la morphologie de la langue latine lui accordent la prééminence – et plus encore sur le français, dont la fixité est l'envers de l'extrême mobilité de la phrase latine. En ce sens «une hiérarchie des langues se constitue tacitement», «le latin permettant plus de malléabilité de par ses flexions et l'ordre souple des mots dans la phrase, l'hébreu présentant, en raison de son noyau sémitique plurivoque, une sorte de flexibilité idéale». Ainsi le latin devient-il «comme un substitut de l'hébreu auquel Claudel n'a pas accès, un modèle fascinant de langue mobile, polysémique en même temps qu'interstitielle»³⁰.

Unité

Les langues bibliques sont marquées par un écart fondamental que Claudel s'applique à réduire, dans une logique qui n'est pas sans rappeler celle de Paul de Saint-Victor, lorsqu'il écrit dans *Les Deux Masques* qu'«il y a concordance entre la Bible

(26) OC, t. XXV, Paris, Gallimard, 1965, p. 81.

(27) OC, t. XX, p. 331ss. *Moab olla spei meae in Idumeam extendam calciamentum meum mihi alienigenæ subditi sunt.*

(28) *Psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1947, p. 136.

(29) «Les Psaumes et la photographie», *Pr.*, pp. 389-390.

(30) D. Millet-Gérard, «Le Parfum de l'exégèse. Procédés "midrashiens" dans *Paul Claudel interroge la "Cantique des Cantiques"*», in *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, dir. D. Alexandre, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, pp. 208-209.

et Eschyle. Cet athénien a parfois la voix d'un psalmiste ou d'un prophète d'Israël. Mêmes ellipses énigmatiques, mêmes allitérations symétriques, même âpreté de ton et d'accent, mêmes ruissellements de larmes et mêmes éclats d'anathème³¹. Retrouver derrière l'apparence d'écrits irréductibles l'un à l'autre les traces qui tendent vers l'unité de la langue et de l'esprit révèle la quête d'une concordance des langues. Quête chimérique, car s'il existe des «pertuis de communication» et des «canaux d'influence»³², latin et grec – pour ne citer que les langues que Claudiel maîtrise véritablement – ne coïncident que de manière très imparfaite. Ainsi le Père, dans *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, déplore-t-il cet écart: «j'avais fait ma traduction sur le latin, tout est à recommencer. Il y a des nuances très importantes. Par exemple, le Quatrième Cheval en grec n'est pas un cheval *pâle*, il est vert!»³³. Les nuances du texte biblique, restitué d'une langue à l'autre mais dont la Vulgate demeure le modèle d'absolue perfection, constituent une source inépuisable de commentaires.

La recherche de la concordance est en soi une recherche de la langue parfaite, qui serait une combinaison du latin, du grec et de l'hébreu. L'exégèse claudélienne décèle moins des versions qui diffèrent qu'un matériau ductile et dont l'unité émerge par des voies aussi subjectives que suggestives. Évoquant Ez., 28, 13, il relève qu'«il y a, paraît-il, dans l'hébreu: "L'œuvre de tes tambours et de tes flûtes en toi, dans le jour que tu as été créé, a été préparée"». La concordance symbolique du latin de saint Jérôme et le texte hébreu excède ainsi la lettre et réside dans l'esprit: «j'aime mieux la Vulgate: *tes trous*, c'est-à-dire *tes vides*, chaque être particulier étant caractérisé par ses manques. D'ailleurs ce sens peut parfaitement s'accorder avec celui de l'hébreu. C'est le vide en nous qui nous permet de retenir et de retentir sous le souffle de l'Esprit»³⁴. Si «toutes les traductions françaises sont abominables, surtout celles de la *so called Bible de Jérusalem*», c'est moins parce qu'elle «fourmille de contre-sens»³⁵ qu'en raison de son approche philologique. L'unité des langues bibliques est une unité poétique, c'est pourquoi la Vulgate bénéficie de toute sa faveur. Saint Jérôme «grogne de l'hébreu», «a trouvé le mot latin!», et Claudiel l'aime précisément «parce qu'il est aussi un homme de lettres»³⁶.

Hybridation

Claudiel infléchit des pans entiers de son œuvre en laboratoire linguistique dans lequel il s'applique à négocier constamment la forme et le sens d'une langue à l'autre, avec pour horizon le phantasme d'une hybridation idéale des langues bibliques. Les grammaires et syntaxes s'entremêlent avec une rare ductilité et une ignorance méditée de la philologie. Le calque de mots latins ou grecs en français est si l'on peut dire le degré zéro d'une hybridation des langues. La suite de verbes présente dans *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, «révèle, déploie, *apocalypse*, s'il m'est permis de franciser ce verbe grec»³⁷, tient de la dérivation impropre mais prend une dimension incommensurable. Le verbe *apocalypser** ainsi forgé à partir du grec prolonge le

(31) P. de Saint-Victor, *Les Deux masques*, vol. 1, Paris, Calmann-Lévy, 1880, p. 102.

(32) J. Baumgarten, *La Linguistique de l'hébreu et des langues juives*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 63.

(33) OC, t. XXVI, p. 139.

(34) *Ibidem*, p. 319.

(35) J., t. II, p. 829.

(36) «Saint Jérôme. Patron des hommes de lettres», *Visages radieux, Po.*, p. 762.

(37) OC, t. XXVI, p. 237.

sémantisme du verbe «déployer» mais conjugué en une forme active et intransitive toutes les ressources de l'Apocalypse. «Franciser» le verbe grec revient à en démultiplier les strates sémantiques. L'hybridation des langues, la création de mots qui échappent aux lois du temps et de l'espace est une pratique notamment représentée par saint Jérôme dans la Vulgate, à l'instar du latin *Nycticorax*, qui procède, «au détour d'un psaume de David, de l'accouplement de deux mots grecs signifiant l'un: la nuit, l'autre: le corbeau»³⁸.

Les particularités de l'étymologie claudélienne et l'absolue liberté teintée de fantaisie avec laquelle il aborde le vocabulaire embrassent latin, grec, français voire hébreu en nombre de démonstrations dont la vérité est intrinsèquement poétique, rejoignant en cela le Joyce de *Ulysse* et de *Finnegans Wake*. Les langues se font écho et abolissent les frontières temporelles. La langue grecque du V^e siècle, la langue latine du I^{er} siècle et la langue française du XX^e siècle sont moins pensées sous l'angle de la succession – la phonétique historique – que de la simultanéité: «art, *ars*, du grec ἄρως, disposer, arranger. Ἀρετή, Vertu. Ainsi en grec la vertu est ce q[ui] est arrangé. Art et vertu sont ainsi parents»³⁹. Alors que la philologie privilégie l'état d'un texte en recourant le cas échéant à des variantes présentes dans d'autres manuscrits, Claudel négocie en permanence, substitue, déplace et recompose, pour que la lettre du texte biblique soit en adéquation avec l'esprit qu'il lui confère: «les vertus des racines et toutes choses qui sont absconses et évidentes (ce dernier mot d'après le texte grec)»⁴⁰. Dominique Millet-Gérard a plus particulièrement étudié les mécanismes d'hybridation présents dans l'œuvre exégétique. À cet égard, elle note qu'il «arrive encore à Claudel d'essayer de faire fonctionner le latin comme l'hébreu, de superposer deux mots de même racine et de “vocalisation” différente», comme elle le montre à partir de *Dum esset rex in accubitu suo* (Cant. 1, 11)⁴¹.

L'ingéniosité linguistique de Claudel ne connaît pas de bornes, les grammaires respectives du latin, du grec et de l'hébreu étant unifiées en une langue fantasmée qui n'est pas tant le «polclodel» qu'un emprunt à toutes les langues. Il n'est aucun système linguistique clos mais un ensemble réticulé selon ses propres vues. À l'échelle du mot comme à celle de la phrase, le poète fidèle à l'étymologie de son nom – ποιεῖν, «faire, créer, produire» – façonne, unifie et simplifie les langues pour créer, amplifier et enrichir le français. Lequel gagne ainsi, de son contact prolongé avec les langues bibliques, une concentration et une densité considérables. Latin, grec et français sont envisagés comme une seule langue, dont les traits syntaxiques se disséminent de l'une à l'autre. Cette hybridation linguistique est éminemment sensible dans le commentaire de l'interrogatoire du Christ par les Pharisiens (Jean, 8, 25): «Toi, qui es-tu? Tu, quis es? Et le Verbe incarné leur répond, suivant la version de la Vulgate: *Principium qui et loquor vobis*. Mais le texte grec est encore plus saisissant: Τὴν ἀρχὴν ὃ τι καὶ λαλῶ ὑμῖν. Je traduis: *Cela, Moi, qui vous parle Principe*»⁴².

(38) «Quelques planches du bestiaire spirituel», *Pr.*, p. 993.

(39) *J.*, t. II, «Juillet-Août 1940», p. 325.

(40) *OC*, t. XXVI, p. 361.

(41) D. Millet-Gérard, «Le Parfum de l'exégèse. Procédés “midrashiques” dans *Paul Claudel interroge le “Cantique des Cantiques”*» cit., p. 208. Elle note dans *La Prose transfigurée*, Paris, PUPS, 2005, p. 118, qu'«on voit à l'œuvre cette constante préoccupation, d'une part, de charger de sens concret et coloré une langue abstraite (...), d'autre part, de la rendre flexible, polyphonique; dans cette perspective, une hiérarchie des langues se constitue tacitement, le français étant la moins susceptible de “signifiant flottant” à cause du sens fixé de ses mots et de la rigidité de sa structure syntaxique, le latin permettant plus de malléabilité, de par ses flexions et l'ordre souple des mots dans la phrase, l'hébreu présentant, en raison de son noyau sémique plurivoque, une sorte de flexibilité idéale».

(42) *OC*, t. XXIII, p. 167.

*

«Les Actes des Apôtres nous disent qu'à la Pentecôte les apôtres étaient comme ivres et racontaient dans toutes les langues *magnalia Dei!*»⁴³. Claudiel partage cette ivresse lorsqu'il évoque les langues bibliques que sont à différents égards le latin, le grec, l'araméen et l'hébreu. L'ivresse lui est procurée par une langue-monde, propre à en dénombrer et célébrer les multiples réalités, à en abolir les frontières dans l'espace et le temps. Ces langues ne lui sont pas entièrement familières, car s'il écrit en latin et traduit le grec, il ignore l'hébreu et plus encore l'araméen et le syriaque. Cette méconnaissance ne va pas sans curiosité: si les littéralistes traduisant à partir de l'original hébreu l'insupportent, les sonorités de la langue hébraïque sont un vecteur de délectation. Claudiel sent confusément l'hébreu sous le latin, la confluence des deux langues prenant place dans une quête d'unité. Au-delà de la suprématie sans partage du latin, les langues bibliques sont envisagées dans un vaste réseau d'interrelations morphologiques et sonores, figuratives et symboliques. La recherche d'une catholicité étendue à tous les domaines y compris celui de la langue l'invite à étudier et traduire les textes sacrés à «[sa] manière», avec son «propre timbre, «dans son déplorable idiome», *«Lingua amoris, cœteris barbara»*⁴⁴.

Cette langue de l'amour qui semble barbare aux oreilles étrangères et à mille lieues des pratiques en usage lui a été sévèrement reprochée par Emmanuel Levinas, dont la judéité s'émeut en 1963 d'une telle légèreté. En une question rhétorique, «aux mystères des religions accéderait-on sans philologie?», à laquelle succède vingt ans plus tard une révérence pour la valeur poétique de ses intuitions, il met en contraste la fantaisie et la rigueur, l'approche subjective d'une «exégèse personnelle» et le discours talmudique. L'épiphraise qui clôt l'évocation des sources du poète vaut en soi réprobation et commentaire: «s'appuyant principalement sur la Vulgate, il se laisse guider par le savant Rabban Maur de Mayence, nourri au IX^e siècle de Saintes Écritures, de Pères de l'Église et de grec. Ignorant l'hébreu»⁴⁵. Tel est le paradoxe au fondement d'une pensée de la langue qui inclut jusqu'à celles qu'il ignore. Serait-ce parce que «c'est un bien pauvre royaume, que celui qui se contente d'un seul peuple et d'une seule langue»⁴⁶?

JEAN-FRANÇOIS POISSON-GUEFFIER
Université Marie et Louis Pasteur

(43) OC, t. XXVIII, p. 337.

(44) M.-É. Benoteau-Alexandre, *Les Psaumes selon Claudiel*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 612. La citation latine, réfection de celle attribuée à Saint Denis, *«Lingua amoris, non amanti barbaras»*, a été glosée en ces termes par G. Antoine, *Claudiel et la langue française*, «BSPC» 162, 2001, p. 17: «cette langue de l'amour, réservée à son dialogue avec Dieu, barbare à l'oreille du passant ordinaire».

(45) E. Levinas, *Difficile Liberté* (1963), Paris, Albin Michel, 2006, p. 160. Levinas se montre plus clément à l'égard de Claudiel une vingtaine d'année plus tard, dans *Claudiel et Israël*, «BSPC» 83, 1981, p. 47: «Mais je n'entends pas mettre en cause la liberté de la lecture claudélienne n'obéissant qu'à l'inspiration poétique et à ses merveilleuses ressources en lui – inspiration poétique si proche, en Claudiel, de l'inspiration sans adjectif. Je suis venu ici la célébrer. Je n'ignore pas les licences poétiques – souverainement prises dans la traduction – littéralement inexacte – des termes et des étymologies; ni ce qu'il peut y avoir de singulier, pour un juif, dans la préférence accordée par Claudiel au texte de la Vulgate par rapport au texte massorétique. Je suis persuadé que la poésie a ses raisons, même si la raison les ignore».

(46) «Lettre à Bernard Gavoty» (16 juin 1954), *Théâtre*, t. II, p. 1400. Parole attribuée à «Un Souverain de Hongrie».

Le letture straniere di Paul Claudel nella biblioteca del castello di Brangues

Abstract

This paper explores the non-Francophone books preserved in Paul Claudel's personal library. It focuses on volumes written in the languages known by Claudel (Greek, Latin, German, English, and Italian) and showcases how written annotations reveal his literary interests and the way he learned foreign languages. An investigation of books written in languages which Claudel did not know shows that even books which he could not have read still have much to tell us about his cultural milieu and his professional life.

Quando si tenta di ricostruire le letture di un autore il desiderio più grande sarebbe di avere accesso alla sua biblioteca personale. Una biblioteca ideale che si vorrebbe custodisca tutti i libri, riviste, opuscoli e ogni parola scritta su cui l'autore abbia mai posato gli occhi. Ovviamente questa biblioteca ideale non esiste, e quello che rimane delle biblioteche personali dei grandi personaggi non è che una piccola frazione dei libri passati tra le loro mani¹.

Infatti, la biblioteca in qualche misura vive una vita parallela al suo proprietario, condividendone fortune e incidenti di percorso. I libri dell'infanzia sono irrecuperabili, i testi letti a scuola e nelle antologie sono andati distrutti, ciò che è stato prestato o preso in prestito è ormai irrintracciabile. La biblioteca cresce e si trasforma con il suo proprietario e quello che rimane sugli scaffali non è altro che un'istantanea del fondo al momento della sua morte. Per non parlare del fatto che morto il suo proprietario, una biblioteca personale perde anche il suo protettore, rimanendo in balia degli eredi². È per esempio l'infausta sorte subita dalla biblioteca di Paul Valéry che dopo la scomparsa della moglie fu smembrata in quattro parti: tre per i suoi figli, mentre un centinaio di libri furono donati alla Bibliothèque littéraire Jacques Doucet per «aider à reconstituer, autour de sa table de travail, l'atmosphère de son bureau»³.

(1) In questo articolo si farà riferimento a molti temi largamente esplorati nella mia tesi di dottorato dal titolo *Paul Claudel e i suoi libri. Creazione e studio del catalogo digitale della biblioteca del castello di Brangues*, tesi discussa presso l'Università di Parma, maggio 2021, ora consultabile all'indirizzo https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/4417/5/PAUL%20CLAUDEL%20E%20I%20SUOI%20LIBRI_Agnese%20Bezzera.pdf. Per una più ampia discussione sul tema delle biblioteche d'autore, in particolare di scrittori, si veda L. Crocetti, *Memorie generali e memorie specifiche* in "Biblioteche Oggi" 4, vol. 17, 1999; *Bibliothèques d'écrivains*, éd. P. D'Iorio et D. Ferrer, Paris, CNRS Éditions, 2001; *Bibliothèques d'écrivains. Lecture et création, histoire et transmission*, éd. O. Belin, C. Mayaux, A. Verdure-Mary, Torino, Rosenberg & Sellier, 2018.

(2) Lo esprime bene Jean-Claude Godin parlando della biblioteca di Alain Grandbois: «la bibliothèque d'un écrivain est d'abord celle de ses ayants-droit». J.-Cl. Godin, *La Bibliothèque d'Alain Grandbois*, "Études françaises" 1, vol. 29, 1993, pp. 97-107.

(3) J. Robinson-Valéry - B. Stimpson, *La bibliothèque de Valéry: traces de lectures, catalogue et corpus des notes marginales*, in *Bibliothèques d'écrivains*, éd. P. D'Iorio et D. Ferrer cit., pp. 198-199. Inoltre, seppur negli anni siano stati redatti alcuni inventari parziali della collezione libraria di Valéry, a oggi non è disponibile un catalogo completo, circostanza che rende di fatto impossibile uno studio globale dell'ormai dispersa collezione libraria del poeta.

Al netto di queste riflessioni, studiare una biblioteca d'autore per conoscere le sue letture – nel nostro caso quelle straniere di Paul Claudel – potrebbe sembrare un'impresa impossibile. Realizzare l'indice digitale della biblioteca di Claudel a Brangues, mi ha mostrato però che studiare questa raccolta libraria ricca di annotazioni, dediche e inserti, può gettare luce su molti aspetti della vita e delle opere del suo proprietario⁴. L'importante è considerare con attenzione la storia della biblioteca personale in questione e non perdere di vista i limiti intrinseci nello studio di un oggetto per natura incompleto. Utilizzando un approccio olistico che integra all'analisi della biblioteca quella dei testi, dei diari e della corrispondenza di Claudel i risultati sono indiscutibilmente positivi. Inoltre, grazie all'indicizzazione e gestione informatica dei dati della biblioteca del castello di Brangues è ora possibile analizzare il fondo nel suo insieme come unico grande oggetto di studio, opportunità che ci permette – per esempio – di rispondere con facilità alla domanda: quali e quanti libri in lingua straniera sono contenuti nella biblioteca personale di Paul Claudel a Brangues?

Una breve ricerca sulla lingua principale dei libri presente nelle descrizioni bibliografiche rivela infatti che dei 3.831 volumi indicizzati 3.184 sono in francese, ossia poco più dell'83% dell'intera collezione⁵. Circa il 10% dei volumi è in lingua inglese (399); mentre tedesco (83), latino (48), giapponese (30), italiano (26), greco (22), spagnolo (12), cinese (3), ceco (9), norvegese (1), olandese (3) russo (2) e danese (1) costituiscono sommati un mero 7% della collezione.

Alla luce di questa analisi, la biblioteca di Brangues non sembra a prima vista internazionale tanto quanto il suo proprietario che, nonostante la sua carriera mondiale leggerebbe perlopiù in francese. Senonché basare lo studio delle letture straniere di Claudel solo su una semplice analisi dei dati senza guardare alla storia del fondo e senza riflettere ai limiti intrinseci allo studio di una biblioteca personale porta inevitabilmente a conclusioni parziali o fallaci. In altre parole, una ricerca 'meccanica' del catalogo della biblioteca è di certo utile per ottenere un'idea generale del fondo, ma non produce una risposta soddisfacente: le cifre richiedono di essere interpretate storicamente e alla luce di una molteplicità di altre fonti per evitare il rischio di fraintendimenti o banalità.

Come appena osservato, infatti, è bene ricordare che non tutti i libri letti o posseduti da Claudel sono conservati a Brangues, anzi molti sono sicuramente andati perduti o mai posseduti perché – per esempio – presi in prestito. Inoltre, è bene ricordare che una ricerca sulle lingue dei libri non tiene conto dei libri stranieri posseduti e letti in traduzione francese. Infine, anche tenendo conto delle tracce di lettura

(4) L'indice cartaceo del fondo, pubblicato nel 1979 con il titolo *Catalogue de la Bibliothèque de Paul Claudel* (éd. M. Bazaud; avec la collaboration de C. Lang et M. Malicet, Paris, Les Belles Lettres, 1979), non conteneva né tutte le trascrizioni delle numerose annotazioni, dediche e inserti nei libri, né alcuna indicazione di collocazione a scaffale, rendendo di fatto la consultazione dei libri praticamente impossibile. Per far sì che la biblioteca personale potesse diventare una fonte utile e in futuro accessibile a tutti, dal 2015 (inizialmente come progetto della tesi di laurea magistrale, proseguito grazie a un dottorato e ora tramite un assegno di ricerca) ho scelto di dedicarmi alla valorizzazione della biblioteca tramite una riqualificazione materiale del fondo e la realizzazione di un indice digitale. Tale indice, oltre a contenere le descrizioni bibliografiche dei volumi, accoglie le digitalizzazioni e trascrizioni di tutte le pagine su cui ho potuto trovare inserti, segni, annotazioni e dediche manoscritte per un totale di quasi 9.000 immagini.

(5) Ci si limita in questo studio alle monografie, mettendo da parte le pubblicazioni periodiche, segnalandole che in cinque casi non si è potuta determinare la lingua principale del volume per errori o ambiguità nel catalogo. Inoltre, si premette che il catalogo digitale, basandosi sulla precedente versione cartacea, non contiene le descrizioni di una piccola collezione di volumi provenienti da Cina, Giappone e Corea. Per una ricostruzione e un'analisi di questa parte della biblioteca che non si è potuta qui considerare si veda C. Mayaux, *Le fonds extrême-oriental de la bibliothèque de Paul Claudel: bibliothèque réelle et bibliothèque virtuelle*, "Bulletin de la Société Paul Claudel" 184, 2006, pp. 57-66.

sui libri, non si può mai esattamente quantificare quanti dei volumi giunti fino a noi egli effettivamente lesse.

Partendo da una rapida ricognizione della storia della biblioteca di Paul Claudel, fortunatamente i discendenti hanno deciso con grande lungimiranza di preservare la biblioteca del loro avo intatta e al riparo nel castello di Brangues (Isère), l'ultima dimora del poeta. Ciononostante, la biblioteca di colui che si autodefinì l'*absent professionnel*⁶, non è arrivata fino a noi intatta. Claudel si trasferì più volte da bambino per la professione del padre e poi trascorse tutta la sua vita in viaggio a causa della sua carriera nella diplomazia. Molti dei libri dell'infanzia rimasero nella casa di Villeneuve, dove il giovane Claudel usava trascorrere le sue vacanze⁷, ma un gran numero di libri entrati in possesso del nostro autore vennero senza dubbio abbandonati o persi nei traslochi e nei viaggi. Claudel se ne lamenta spesso, sia nei suoi diari⁸ che nei suoi scritti⁹, ma ammette anche di disfarsi lui stesso dei libri che gli vengono inviati *au kilo*¹⁰.

Si deve ricordare però che, oltre a questi normali incidenti di percorso, la biblioteca di Claudel fu quasi totalmente distrutta nell'incendio che rase al suolo l'ambasciata francese a Tokyo durante il terribile terremoto che distrusse la città nel 1923. Claudel, che aveva da poco festeggiato il suo cinquantacinquesimo compleanno, scrive nel suo diario:

Le 1[er septembre], à 8 h. du soir, l'Ambassade a brûlé avec tout ce que j'avais, meubles, vêtements, bibelots, gravures, livres, etc. j'ai perdu le 3e Acte du Soulier de Satin que j'étais en train de recopier, 2 études préparatoires sur les Eaux, un grand poème en prose sur Angkor (du genre de la Connaissance), les poèmes d'amour qui formaient le thème du Partage de Midi, mes 5 Volumes annotés de S. Thomas, etc. F.[iat].V.[oluntas]. T.[ua]. Beaucoup de notes et de brouillons¹¹.

La biblioteca che si trova al castello di Brangues è dunque quasi esclusivamente composta dai libri raccolti da un Paul Claudel già noto sia come autore sia come ambasciatore dalla metà degli anni Venti in poi.

(6) P. Claudel, *L'absent professionnel*, in "Le Figaro", 12 febbraio 1938, ora in P. Claudel, *Œuvres en prose*, éd. J. Petit et Ch. Galpérin, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 1247-1251.

(7) Di questa biblioteca, che non verrà presa in considerazione se non sporadicamente in questo articolo, è disponibile on line un catalogo. *Catalogue de la Bibliothèque de la Maison de Camille et Paul Claudel*: https://www.paul-claudel.net/ressources/catalogues/biblio_villeneuve. Per uno studio approfondito della biblioteca di Villeneuve si rimanda alla tesi di André Espiau de La Maëstre, *Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudel – Sources (1880-1892)*, Lille III, Champion, 1977.

(8) «Un bouquiniste me dit qu'un ex[emplaire] or[iginal] de *L'Immoraliste* q[ui] m'a été envoyé par Gide (probablement volé) s'est vendu 5 000 fr.» in P. Claudel, *Journal (1933-1955)*, t. II, éd. F. Varillon et J. Petit, Paris, Gallimard, 1969, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 124, 26 gennaio-2 febbraio 1936.

(9) «Quel dommage de ne plus retrouver, sur le rayon le plus distingué de ma bibliothèque, au 'bel étage', comme disent les Allemands, ce beau livre d'Ernest Renan qui jadis faisait ma joie et ma sécurité. Comme je le regrette, ces fleurettes galiléennes qui jadis poussaient sous les pas embaumés du rêveur divin! Je répète: sous les pas embaumés du rêveur divin... C'est délicieux!», P. Claudel, *Et voici Pâques!*, "Le Figaro littéraire", 17 avril 1954, XXVIII p. 412. Claudel cita a memoria il passo: «des fleurs vraiment galiléennes, écloses aux premiers jours sous les pas embaumés du rêveur divin», E. Renan, *Histoire des origines du christianisme*, vol. V: *Les évangiles et la seconde génération chrétienne*, Paris, Levy, 1878, p. 204.

(10) «Quant à votre petit recueil je le lirai si j'en ai le temps. Ce n'est pas sans appréhension que je vois un religieux faire de la poésie! [...] J'ai reçu votre petit livre, et je le lirai comme les autres bouquins qu'on m'envoie au kilo quand j'aurai le temps. Je l'ai cependant parcouru et il est certain qu'on y trouve de jolies choses», lettera datata «4, avenue Hoche, le 1^{er} novembre 1938». Il libro in questione è A. Laurèse (Louis Becqué), *La Chaise dans le jardin*, Liège, L'Horizon nouveau, 1937. Non è stata conservata traccia del volume nella biblioteca claudeliana, corrispondenza pubblicata in *Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps*, vol. I, éd. Dominique Millet-Gérard, Honoré Champion, Paris, 2005, vol. I, pp. 121-123.

(11) P. Claudel, *Journal (1904-1932)*, t. I, éd. F. Varillon et J. Petit, Paris, Gallimard, 1968, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 606.

Dunque, alla luce di questa breve ricognizione storica del fondo, cercare sugli scaffali della biblioteca personale di Paul Claudel le sue letture più formative, o quelle che l'hanno influenzato nella composizione di gran parte delle sue opere teatrali si rivela essere un'impresa vana. Più ragionevole risulta invece cercare di trovare le letture che stimolarono e accompagnarono la scrittura degli ultimi trent'anni della sua produzione letteraria, in particolare i commentari biblici.

Un'altra questione che è fondamentale porsi per interpretare al meglio i dati derivati dal catalogo al fine di conoscere le letture straniere di Claudel conservate nel castello di Brangues è chiedersi quali lingue Paul Claudel fosse in grado di leggere. Questo ci permetterà, per esempio, di escludere dall'elenco dei libri stranieri quelli scritti in una lingua sconosciuta al loro proprietario.

Le ricerche condotte su Claudel lettore di svariate lingue sono numerose e di ottima qualità. Non essendo per lungo tempo disponibile un catalogo dettagliato della biblioteca, si basano essenzialmente sull'analisi delle sue opere, dei suoi diari e della sua corrispondenza¹². Ovviamente non sarà possibile riassumere in questo articolo tutte le tesi, gli articoli e i libri specificatamente dedicati al rapporto tra Claudel e la letteratura straniera, ma sarà l'occasione di ricostruire una visione d'insieme della questione e individuare documenti che possano non solo corroborare o confutare le conclusioni degli studi precedenti, ma anche stimolare nuove riflessioni. Non sarà neppure possibile analizzare nel dettaglio i quasi 650 volumi in lingua straniera conservati nel castello di Brangues. Piuttosto, ci si soffermerà brevemente su alcuni esempi significativi dando spazio a libri e annotazioni poco note o del tutto inedite che la realizzazione del catalogo digitale ha permesso di portare alla luce, mentre si rimanderà il lettore agli studi già pubblicati per riflessioni più approfondite¹³.

Per stabilire quali lingue Claudel conoscesse è bene iniziare con l'individuare quelle imparate a scuola. Questa indagine non è nuova, e un accurato resoconto dei programmi scolastici del tempo è già stato stilato da André Espiau de la Maëstre nella sua monumentale tesi *Humanisme classique et syncrétisme mythique chez Paul Claudel*¹⁴. Prima scolaro al collegio di Wassy-sur-Blaise e poi al Liceo parigino Louis-le-Grand, Claudel ricevette una solida formazione umanistica che comprendeva l'apprendimento del latino e del greco antico tramite lo studio dei classici. Claudel stesso ricorda i «mornes après-midi que nous passions jadis au Lycée à éplucher et épouiller minutieusement l'écriture des auteurs classiques»¹⁵. Anche se, come già osservato, la maggior parte dei libri di Claudel risalenti alla sua gioventù e sopravvissuti fino ai nostri giorni sono conservati nella biblioteca di Villeneuve, alcuni volumi nella biblioteca di Brangues aiutano a completare il quadro.

Partendo dal greco antico, l'influenza della letteratura ellenica è ben riconoscibile, in particolare nelle prime opere di Claudel. Anche la presenza di testi sia in lingua che in traduzione francese nella biblioteca claudeliana è stata già discussa da Pascale Alexandre-Bergues, la quale analizza sia il catalogo della biblioteca di Brangues che

(12) Per citare solo un autore, nel suo recente studio su Claudel e la lingua latina, Jean-François Poisson-Gueffier definisce il catalogo della biblioteca una «source toujours relative». J.-F. Poisson-Gueffier, *Paul Claudel et le latin*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2022, p. 9.

(13) Si constata anche che, oltre ai testi specificatamente rivolti al tema di Claudel e le lingue, le riflessioni sulle letture straniere di Claudel si trovano perlopiù sparpagliate nelle introduzioni e negli apparati critici delle sue opere.

(14) A. Espiau de La Maëstre, *Humanisme classique et syncrétisme mythique* cit.

(15) *Du sens figuré de l'Écriture* (1937), prefazione alla nuova edizione dell'*Introduction au livre de Ruth* di R. Tardif de Moidrey nel 1938, ora in *Le Poète et la Bible*, t. I, éd. M. Malicet, D. Millet-Gérard et X. Tilliette, Paris, Gallimard, 1998, p. 833.

quello di Villeneuve¹⁶. La biblioteca greca di Claudel – nonostante le molte perdite – risulta essere ben fornita, riflesso concreto dell'importanza che la letteratura e la filosofia ellenica hanno avuto su Claudel¹⁷. Troviamo tra gli scaffali le opere in lingua con testo francese a fronte di Sofocle, Pindaro, Aristofane e Omero, mentre una raccolta delle opere di Callimaco, Licofrone e Arato è in greco con traduzione inglese. Per quanto riguarda la filosofia, la collezione delle opere di Aristotele conservata a Brangues è in latino, mentre quella di Platone in francese. Eschilo, le cui tragedie ebbero senza dubbio l'influenza più profonda su Claudel che ne tradusse e completò l'*Oresteia*, è ben rappresentato, ma solo in traduzione e in pubblicazioni tarde. Non stupisce che molto sia andato perso o sia rimasto a Villeneuve. Unica, ma significativa eccezione tra gli scaffali è una copia tascabile di *Morceaux choisis*¹⁸ che conserva alcuni curiosi disegni a matita e la vistosa firma di un giovane Claudel¹⁹ a testimonianza del precoce interesse da lui provato per Eschilo nonostante l'autore tragico non fosse parte dei programmi scolastici del tempo²⁰.

Risale sempre ai tempi della scuola una copia tascabile dei canti VII-XII dell'*Odissea*. Sulle pagine di guardia si può leggere la nota di possesso: «P. Claudel 29 av. De l'Observatoire./ S.C./ Lycée Louis-le-Grand»²¹, seguita poi da pagine di fitte traduzioni interlineari parola per parola, a testimonianza dei già citati *mornes après-midi* passati sui libri. Anche se imposto, lo studio della letteratura e della filosofia greca ricoprì un ruolo estremamente importante non solo per l'influenza letteraria, ma anche nella vita spirituale del giovane Claudel. Fascinazione così profonda che, in una nota manoscritta tra le pagine della copia della biblioteca di Brangues della raccolta di Mario Meunier intitolata *Hymnes philosophiques*²², ricorda come l'inno a Giove dello stoico Cleante l'abbia colpito durante la preparazione per la prima comunione, – addirittura più dei testi del messale! – dichiarerà poi nelle interviste con Jean Amrouche²³.

(16) P. Alexandre-Bergues, *La bibliothèque grecque de Claudel*, "Bulletin de la Société Paul Claudel" 184, 2006, pp. 5-13.

(17) Per quanto riguarda la filosofia greca basti pensare a questo passaggio nel diario: «Barrès dans ses cahiers raconte un tas d'anecdotes pénibles sur mon professeur de philosophie, le kantien Burdeau, [lui] ressemblait à un dieu asiatique. «Agissez toujours... la maxime de votre acte... etc». Divorce, les filles, concussion. Je l'aimais, et ç'a été un crève-cœur pour moi quand tous ces scandales (Panama) ont éclaté. Qui pense à Burdeau maintenant? Il avait Léon Daudet parmi ses élèves. – Ses cours sur la philosophie grecque ont fait sur moi une profonde impression», P. Claudel, *Journal*, t. I cit., p. 303, 28-30 gennaio 1940.

(18) Eschyle, *Morceaux choisis*, Paris, Hachette. Non è stato possibile stabilire l'anno di pubblicazione, ma è presente l'etichetta della libreria parigina Marcel Larose (11 rue Victor Cousin). La stessa etichetta si può trovare in altri volumi della biblioteca di Villeneuve editi tra il 1879 e il 1881.

(19) In particolare, sull'etichetta e alla pagina del falso titolo si trovano alcuni profili di uomo tracciati a matita, mentre la prima pagina dell'*avertissement* è ornata da un fiore con un lungo stelo e il corpo del testo è completamente colorato con fitti tratti obliqui a matita.

(20) Si veda P. Alexandre, *Traduction et création chez Paul Claudel. L'Orestie*, Paris, Honoré Champion, 1997. Claudel traduce l'*Agamemnone* di Eschilo tra la fine del 1892 e il 1895, la sua traduzione delle Coefore e delle Eumenidi risale invece agli anni 1913-1916.

(21) Homère, *Odyssée*, texte grec, chants VII-XII, Paris, Delalain, s.d. Questo volume non è incluso nel *Catalogue*, ma è stato ritrovato a Brangues nel corso della presente ricerca e aggiunto alla nuova versione digitale del catalogo della biblioteca claudeliana.

(22) «L'hymne de Cléanthe, lu dans l'Histoire Romaine de Victor Duruy/ m'avait beaucoup frappé au moment où je préparais ma première communion/ à Wassy/ Claudel» (Aristote - Cléanthe - Proclus, *Hymnes philosophiques*, Paris, L'Artisan du Livre, 1935). Sulla *page du faux titre* si trova la bella dedica del curatore: «Pour Monsieur Paul Claudel./ en qui revit la poésie 'anagogique'/ chrétienne:/ cordial et admiratif hommage./ Mario Meunier/ VI-46».

(23) «Je me rappelle simplement qu'au moment de ma première Communion, le texte religieux qui avait fait la plus forte impression sur moi, c'était la Prière à Jupiter du stoïcien Cléante, que j'avais trouvée dans l'Histoire Romaine de Duruy. Ça m'avait beaucoup frappé; je trouvais ça très beau, je trouvais ça plus religieux que les textes qu'on nous lisait dans le Paroissien» P. Claudel et J. Amrouche, *Mémoires improvisés*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2001, p. 18.

Si segnala infine l'inaspettato ritrovamento di una dedica a Camille Claudel, la celebre sorella scultrice del poeta, sulle pagine di una traduzione di Esiodo stampata nel 1869²⁴. La dedica è l'unica traccia manoscritta che la biblioteca conserva della grande e tormentata artista.

Ma le letture greche di Claudel conservate nel castello di Brangues non si limitano all'età classica. Una copia ben annotata delle opere dello Pseudo-Dionigi Areopagita con testo greco in traduzione latina a fronte²⁵ provano la sua erudizione e testimoniano l'interesse che Claudel dimostrerà durante tutta la vita per la patristica²⁶. Sempre in greco con traduzione latina a fronte è l'*Apocalisse di San Giovanni* commentata dal domenicano Ernest Allo²⁷. Questo volume è una delle fonti principali di cui Claudel – in veste di esegeta – si servirà per scrivere i suoi commentari sull'*Apocalisse*. Le numerose annotazioni sulle pagine echeggiano le altrettante numerose citazioni del commentario nel testo *Au Milieu des Vitraux de l'Apocalypse*²⁸. Inoltre, curiosamente, Claudel tenta (e il manoscritto è rimasto) di tradurre l'*Apocalisse* in francese non dal testo greco, ma dalla traduzione latina. Scelta tanto sorprendente, dato che – come abbiamo constatato – Claudel il greco lo conosce e lo traduce con piacere, quanto densa di implicazioni teoriche inerenti alla superiorità e alla perfezione della *Vulgata*²⁹.

Parlare della *Vulgata* ci introduce al latino, la seconda delle lingue antiche che Claudel imparò sui banchi di scuola. L'importanza della letteratura classica e in generale della lingua latina nella poetica e nel pensiero di Claudel è ben esplorata³⁰, e la presenza di numerosi classici della letteratura latina sia nella biblioteca di Brangues che in quella di Villeneuve lo confermano³¹.

(24) «A Mademoiselle Camille Claudel/ affectueux souvenir/» (Ch.-M. Leconte De Lisle, *Hésiode. Théocrite*. Bion... Traduction, Paris, Lemerre, 1869). Purtroppo, non è stato possibile decifrare l'identità del dedicatore.

(25) Denys L'aréopagite, *Sancti Dionysii Areopagitae opera omnia quae exstant...* studio et opera Balthasar Corderii Patrologiae cursus completus Patrum graecorum traditio catholica saeculum I, tomus III, Paris, J.P. Migne Garnier frères, 1889.

(26) «Je me souviens des années que j'ai passé à la Bibliothèque Nationale, après ma conversion, à étudier Aristote et les Pères. Il y a quelque 150 volumes de Pères latins et quelque 125 volumes de Pères grecs. Et dans ces volumes quasi inexplorés, se trouvent [sic] certainement la solution d'une foule de problèmes dont l'Église actuellement a besoin. Il y a eu douze siècles en quelque sorte raturés qu'il s'agit de faire revivre, à qui il faut redemander ses trésors» in *Une conversation de Paul Claudel avec Léopold Levaux*, éd. V. Martin-Schmets, in *Claudel, lecteur de la Bible*, "La Revue des Lettres Modernes" 13, 1981, p. 139. Claudel si sbaglia sottostimando il numero dei volumi di patrologia latina (221) e greca (161). Tale argomento è stato largamente esplorato da Dominique Millet-Gérard in *Paul Claudel et les Pères de l'Église*, Paris, Honoré Champion, 2016.

(27) E.-B. Allo, *Saint Jean l'Apocalypse*, Paris, Lecoffre-Gabalda, 1921.

(28) Si tratta del suo primo commentario dell'*Apocalisse* di San Giovanni. P. Claudel, *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (1928-1930), Paris, Gallimard, 1966, ora in *Le Poète et la Bible*, t. I cit., pp. 101-374. Per un'analisi del commentario si veda l'introduzione e la storia del testo scritta da Dominique Millet-Gérard, *ibidem*, pp. 1412-1423.

(29) Per citare solamente uno dei numerosi passaggi in cui Claudel elogia la *Vulgata*: «De ce texte sacré nous avons le bonheur de posséder une transcription incomparable, sanctionnée depuis des siècles par l'autorité et par la pratique de l'Église, en qui je vois le chef-d'œuvre, le sommet, la gloire de la langue latine: je veux parler de la *Vulgata*», P. Claudel, *Sur l'Ancien Testament*, testo scritto come prefazione a Dom Jean de Monléon, *Histoire Sainte. Les Patriarches*, Les Éditions de la Source, 1954, ora in *Le Poète et la Bible*, t. II, éd. M. Malicet, D. Millet-Gérard et X. Tilliette, Paris, Gallimard, 2004, p. 563. L'edizione posseduta e utilizzata da Claudel è: *Biblia Sacra, Vulgatae editionis*, Paris, Garnier, 1868. Questo non significa che Claudel non consultasse altre fonti. Al contrario, le annotazioni ritrovate sui testi biblici della biblioteca di Brangues provano che Claudel non ignorò affatto il testo greco.

(30) Tra i numerosi studi si segnalano: J. Petit, *Claudel et Virgile*, "Revue des Lettres Modernes" 1, 1964, pp. 45-66 e i già citati A. Espiau de La Maëstre, *Humanisme classique et syncrétisme mythique* e J.-Fr. Poisson-Gueffier, *Paul Claudel et le latin*.

(31) Limitandoci solo ai volumi in lingua latina conservati nella biblioteca di Brangues possiamo trovare opere di Orazio, Giovenale, Tito Livio, Seneca, Tacito e Virgilio.

Dopo il francese, il latino è senza alcun dubbio la lingua più praticata da Claudel che non solo la legge correntemente, ma la scrive e – in un certo senso – la parla. Il latino è infatti prima di tutto la lingua della liturgia cattolica, sia nella celebrazione eucaristica che in quella privata della recita delle ore³². Questa frequentazione quotidiana con il latino ecclesiastico iniziò quantomeno con la conversione del 1886 e proseguì sostanzialmente ininterrotta per tutta la vita³³. La lettura costante dei testi della tradizione cattolica svolgerà sempre un ruolo centrale nella sua vita spirituale. Ne è un esempio particolarmente celebre la lettura integrale della *Summa* di San Tommaso su consiglio dell'abate Villaume. Inoltre, la lettura e meditazione delle sacre scritture lette in latino sia in un contesto di preghiera, sia di studio personale si rispecchia nelle innumerevoli citazioni latine che aprono i diari, fino alle grandi opere esegetiche della vecchiaia. Il latino della Vulgata è per Claudel l'unica lingua in cui leggere la Bibbia. Essa detiene un primato assoluto e nessuna traduzione moderna sfugge a feroci attacchi del nostro autore³⁴. Le annotazioni lasciate da Claudel sulle numerose edizioni dell'Antico e Nuovo Testamento conservate a Brangues riflettono questa presa di posizione. È emblematico il veemente attacco all'edizione della Bibbia a cura dei monaci benedettini dell'abbazia belga di Maredsous³⁵ che Claudel criticherà pubblicamente, ma anche con una lunga annotazione in risposta alla dedica manoscritta che si trova sulla lussuosa copia di Brangues³⁶. Persino nelle edizioni ampiamente utilizzate come quella a cura di Louis-Claude Fillion, Claudel non si astiene dal commentare con ironia e accanimento gli apparati critici e le traduzioni, mentre il testo in latino è lasciato pressoché intatto e le uniche tracce manoscritte sono semplici segni di richiamo o sottolineature.

Anche nella stesura delle sue opere teatrali Claudel non esita ad utilizzare fonti latine. Sugli scaffali della biblioteca di Brangues troviamo, per esempio, i due volumi del processo di Giovanna d'Arco. Il testo latino del processo presenta numerose tracce di lettura, alcune precisamente in corrispondenza delle citazioni che Claudel includerà nell'oratorio di *Jeanne d'Arc au bûcher*³⁷, annotazioni e segni che ci permettono quindi di comprendere più chiaramente il processo di rielaborazione delle fonti.

Infine, una lunga dedica e una cartolina ci ricordano come il latino fosse utilizzato da Claudel e dai suoi contemporanei sia come lingua franca, sia come espressione di virtuosismo letterario. È così che il polacco Rudolf Nowowiejski sceglie il latino e

(32) Tracce della frequentazione quotidiana della lingua latina si possono trovare nella biblioteca di Brangues, dove sono conservati i volumi del breviario personale di Claudel che si firma «Obl. S. Ben.», oblatto benedettino. La liturgia vissuta nella chiesa svolge un ruolo fondamentale nella formazione cattolica del poeta. Per usare le parole stesse di Claudel: «le grand livre [...] où je fis mes classes, c'était l'Église», P. Claudel, *Ma conversion*, in *Œuvres en prose* cit., p. 1012.

(33) Inoltre, è importante ricordare che, sebbene Claudel descriva l'esperienza mistica del Natale 1868 come l'evento puntuale della conversione, egli ricevette una solida educazione cattolica dalla prima infanzia e che quindi l'esposizione ai testi sacri e alla liturgia in latino iniziò ben prima del suo diciottesimo compleanno.

(34) Per esempio: «Je souffre quand j'ouvre mon paroissien et que je regarde par hasard du côté du français» in P. Claudel, *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* cit., p. 1457.

(35) *La Sainte Bible*, traduction Maredsous, Braine-le-Comte, Éditions de Maredsous, 1950.

(36) P. Claudel, *Saint Jean à Maredsous*, "Mercure de France" 1047, 1^{er} novembre 1950; ora pubblicato in *Le Poète et la Bible*, t. II cit., pp. 913-918. Per una disamina più approfondita della disputa si veda A. Bezzera, *Paul Claudel e i suoi libri* cit., 4.3.1 *Margini taglienti*.

(37) Inoltre, una nota di Claudel sulla prima pagina ci fa sapere che i due volumi gli sono regalati nel novembre 1934 dalla committente dell'oratorio Ida Rubinstein. Per una discussione più approfondita dell'argomento, ma senza la possibilità di consultare i volumi al tempo dispersi, si veda P. Lécroart, *Les sources de Jeanne d'Arc au bûcher d'après la bibliothèque de Paul Claudel*, in "Bulletin de la Société Paul Claudel" 184, 2006, pp. 31-42.

uno stile ricercato per offrire le sue *Ballades des Princes des Poètes traduites en vers latins*³⁸, e il mittente di una cartolina inviata da Roma nel 1908 decide di rivolgersi a Claudel console a Tientsin³⁹. In entrambi i casi il latino viene quindi utilizzato come lingua di comunicazione, ma non è chiaro se per necessità o per *dédivertissement*⁴⁰.

Dopo il greco antico e il latino, è il tedesco la terza lingua straniera imparata da Claudel a scuola. Ciononostante, la critica ha spesso considerato scarse le sue competenze linguistiche tedesche. È Claudel stesso il primo a minimizzarle dichiarando nei documenti legati al suo ruolo diplomatico di conoscere solamente *un peu l'allemand* e mettendo invece in risalto la conoscenza della lingua inglese. Comprensibilmente, André Espiau de la Maëstre, osservando come non si siano conservati documenti né pubblici né privati completamente scritti in tedesco, inferisce che effettivamente il livello di Claudel dovesse essere mediocre. Ciononostante, lui stesso avverte il lettore della tendenza di Claudel (e quindi poi della critica) a minimizzare l'impatto dell'educazione ricevuta a scuola per esaltare invece l'importanza delle sue letture personali⁴¹. Al contrario, una più recente riesamina delle fonti porta Christelle Brun

(38) V. Hugo - A. Mickiewicz - F. Schiller, *Ballades des Princes des Poètes traduites en vers latins*, Juilly, Rud. Nowowiejski, 1947. «Excellentissimo Domino/ Paulo Claudel/ Dum lego drama tuum, Sophocles et Aeschylus ultro/ In mentem veniunt mihi; tu quoque maior illis,/ Danteque vanescit, quo mente profundior es tu.

Vitas omnigenas alternis concinis hymnis./ Dramatibus magicisque modis afflamine divo;/ Filiola et natus, vetulus vir amator et uxor./ Auctores generis, rex cordaque mille loquuntur/ Mellifluis ore tuo, naturaeque omne creatum:

Silvae, planities, montes, maris aequora, campi,/ Flumina, torrentes, flores, animalia, plantae./ Et "Caput Aureum" et "Urbs", "Violana" que sancta puella/ Inspirata Sacro tua dramata Flamine perstant./ Nemo tuum devinct opus, clarissime vates;/ Namque sacras hauris Scripturae et gurgite lymphas,/ Et Deus est tecum tibi diva arcana susurrans.

Te venerans et in obsequium tibi mitto modestum /Huncce librum precibusque mei memor esto Poloni!/ Ab auctore Rud. Nowowiejski/ Id. Sept. MCMD» [All'eccellentissimo signore Paul Claudel. Mentre leggo il tuo dramma, mi vengono spontaneamente in mente Sofocle ed Eschilo; tu sei anche più grande di loro, e sbiadisce Dante del quale tu sei nell'animo più profondo. Canti vite di ogni genere con inni alterni, con drammi e ritmi magici per ispirazione divina; una figlia e un figlio, un vecchio, un amante e una sposa, i capostipiti di una famiglia, un re e mille cuori parlano con la tua dolce bocca, e ogni creatura della natura: i boschi, le pianure, i monti, le distese del mare, i campi, i fiumi, i torrenti, i fiori, gli animali, le piante. E il "Caput Aureum" [Tête d'or] e l'"Urbs" [La Ville] e "Violana" la santa fanciulla [La jeune fille Violaine] durano nei tuoi drammi ispirati dallo Spirito Santo. Nessuno vincerà la tua opera, illustrissimo vate; infatti le sacre acque della tua scrittura attingi da una corrente profonda, e Dio è con te, sussurrando per te cose misteriose e divine. Onorandoti ed omaggiandoti, ti mando questo modesto libro e tu nella preghiera ricorda il mio Polacco [sic.]! Dall'autore Rud. Nowowiejski 13 Settembre 2400 [sic, probabilmente MCML 1950]"] traduzione nostra. Sorprendentemente, Nowowiejski sceglie di volgere in latino anche i titoli dei drammi claudeliani, traducendo *Tête d'or* «Caput Aureum», *La Ville* «Urbs» e *La jeune fille Violaine* «Violanaque sancta puella».

(39) La cartolina recita: [verso] «In hoc loco Sanctus/ Paulus martyrium/ subiit/ Zun-chin fu/ 24/12/1908» [recto] «Perdilectae Domine./ Omnia prospera/ ominis tibi/ pro novo anno/ et cet divinus/ Puer repleat te et familiam/ tuam charisma-/tibus suis et/ sospitem servet/ multis annis./ Humilis in Xto/ servus et capellanus/ ...// D Paulus Claudel/ Consul de France/ Tien-chin». [In questo luogo san Paolo subì il martirio/ Zun-chin fu/ 24/12/1908 // O diletto Signore, augurandoti ogni bene, possa il Divino Bambino colmare te la tua famiglia dei suoi doni e preservarti sano per molti anni. Il servo umile in Dio e cappellano... Traduzione nostra]. La cartolina si trova in *La Sainte Bible commentée d'après la Vulgate et les textes originaux par L.-Cl. Fillion*, t. V: *La Sagesse, L'Éclésiastique, Isaïe, Jérémie, Les Thérèses, Baruch*, Paris, Letouzey et Ané, 1899.

(40) Famosamente, Claudel console in Cina intratterrà parte della corrispondenza con Mgr Masot in latino. Si veda J. Houriez, *Paul Claudel ou les tribulations d'un poète ambassadeur*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 87.

(41) «La critique claudélienne a peut-être eu jusqu'ici trop tendance à faire commencer l'humanisme claudélien à la période post-scolaire, lorsque, libéré des programmes et des examens du secondaire et échappé de la férule des professeurs, Claudel se plonge de sa propre initiative dans les tragiques grecs, dans Sénèque, Shakespeare, Dante, Virgile et Dostoïevski, tout en reprenant son instruction religieuse. [...] Avant d'avoir choisi 'ses' auteurs, Claudel lycéen a lu et étudié ceux du programme de son baccalauréat, selon les méthodes et dans l'esprit de l'enseignement secondaire de son époque. Il dira n'en avoir

a ritenere che Claudel fosse quantomeno a suo agio con la lingua tedesca⁴². Lingua e cultura quella tedesca che per altro Claudel non si astiene dal criticare, basti pensare alle numerose invettive contro Renan, Lutero e Goethe⁴³. A sostegno della sua tesi, Brun mette in risalto le numerose citazioni e riflessioni sulla lingua tedesca presenti nei diari e in molte delle sue opere, e sottolinea il fatto che Claudel trascorse quasi un decennio della sua carriera nella diplomazia in paesi di lingua tedesca, tanto che tentò invano di ricoprire il ruolo di ambasciatore di Francia a Berlino. Pur rimanendo un dibattito aperto, non sembra dunque irragionevole pensare che Claudel conoscesse il tedesco più di quanto lui stesso ammettesse.

La biblioteca del castello di Brangues in questo caso purtroppo non aiuta a dissipare del tutto i dubbi sulla familiarità di Claudel con la lingua tedesca. Anche se si contano poco più di ottanta volumi in lingua tedesca, di cui un quarto con dedica manoscritta a Paul Claudel, nessuno conserva evidenti tracce di lettura del nostro autore. L'unico libro in lingua tedesca presente in biblioteca che Claudel cita direttamente nei suoi diari è *Die Heilige Klara von Assisi* di Maria Fassbinder⁴⁴, ma il fatto che Claudel si limiti a commentare solo le illustrazioni sulla copertina e sul frontespizio, non assicura che abbia effettivamente letto il testo dell'opera. Inoltre, la presenza di ben tre note manoscritte riconducibili a Louise Boissonnet (poi Desjardins), nonna della moglie di Paul Claudel ci ricorda che nella biblioteca del castello conversero anche alcuni libri ereditati dalla famiglia Sainte-Marie Perrin e che dunque affidarsi solo al catalogo della biblioteca potrebbe creare fraintendimenti sulle letture del nostro autore⁴⁵.

Ciononostante, le venti dediche manoscritte direttamente rivolte a Paul Claudel (quattro delle quali scritte in lingua tedesca) e soprattutto una caricatura di Claudel e Alexander Gustav von Salzmänn tracciata dall'artista stesso sul frontespizio del volume *Das Claudel-Programm*⁴⁶ sono indiscutibili testimoni degli importanti rapporti intrattenuti da Claudel con personalità germanofone, probabilmente anche in tedesco.

In ogni caso, se un insolitamente modesto Claudel minimizza la sua conoscenza del tedesco – lingua tuttavia imparata a scuola – egli dichiarò fin dall'inizio della sua carriera lavorativa di padroneggiare la lingua inglese. In effetti, è l'inglese che egli utilizzerà per il suo primo incarico a New York ed è l'inglese la lingua straniera più rappresentata nella sua biblioteca. Ma se non a scuola, come, dove e quando la im-

retiré aucun profit humaniste réel: il en a gardé en tout cas un acquis considérable de connaissances, dont ses œuvres, les premières comme les dernières, portent la trace indiscutable». A. Espiau de La Maëstre, *Humanisme classique et syncrétisme mythique*, vol. I cit., p. III.

(42) C. Brun, *Paul Claudel et le monde germanique*, éd. M. Dubar, Genève, Droz, 2020.

(43) Si pensi al caustico passaggio che si può leggere nei suoi diari: «Tout est saucisse en Allemagne, une enveloppe bourrée de choses disparates: la phrase allemande est une saucisse, l'Allemagne politique est une saucisse, les livres de philosophie et de science, avec leurs notes et leurs références, saucisses, Goethe, saucisse!». P. Claudel, *Journal*, t. I cit., p. 223, aprile-maggio 1912.

(44) «Die heilige Klara von Assisi von Maria Fassbinder. Sur la couverture une admirable figure de Sainte Claire d'après la fresque de Simone Martini à Assise. Frontispice: les statues de S[ainte] Agathe et de S[ainte] Claire à Thorn. S[ainte] Agathe si jeune, si fine, a un geste admirable. Un feu brûle à ses pieds (q[ui] rappelle son martyre). Mais elle, comme en marche et tenant un livre, semble n'y pas faire attention. Elle tient la main étendue horizontalement au-dessus. Comme pour lui dire: Allons, voyons! ou simplement, distraitement, pour se chauffer». P. Claudel, *Journal*, t. II cit., p. 525, 3 settembre 1945.

(45) Per un'analisi della presenza nella Biblioteca del castello di Brangues di volumi appartenuti alla moglie o alla sua famiglia si veda A. Bezzera, *Paul Claudel e i suoi libri* cit., 2.5 *Una biblioteca di biblioteche: i libri di famiglia*.

(46) *Das Claudel-Programm*, Dresden, Hellerauer Verlag, 1913. Salzmänn si occupò delle luci e della scenografia della messa in scena de *L'Annonce faite à Marie* del 1913 a Hellerau. Si veda in proposito l'articolo: C. di Donato, *Paul Claudel et Alexander von Salzmänn*, "Bulletin de la Société Paul Claudel" 203, 2011, pp. 25-40.

parò? Claudel stesso lo racconterà a Jean Amrouche, dichiarando di aver imparato l'inglese leggendo e traducendo Shakespeare, ma lamenta la perdita di tutti i libri che ne conservano traccia nell'incendio dell'ambasciata⁴⁷.

Come già citato, la critica non è ignara della tendenza di Claudel a minimizzare l'importanza dell'educazione ricevuta a forza a scuola, ingigantendo invece lo studio personale. È quindi ragionevole analizzare questo racconto con un certo grado di scetticismo, soprattutto visto che per ammissione stessa di Claudel le prove sono state distrutte per sempre.

Sorprendentemente e a insaputa del loro stesso proprietario, alcuni volumi nella Biblioteca di Brangues ci aiutano a fare chiarezza sulla vicenda. Si tratta delle *Œuvres complètes* di William Shakespeare nella traduzione di Émile Montégut edita da Hachette tra il 1876 e il 1878⁴⁸. Dei dieci volumi che compongono l'intera collezione la biblioteca ne conserva solo cinque (I, II, III, V, VII), quindi è possibile che Claudel non si sbagli e gli altri siano veramente andati distrutti nell'incendio dell'ambasciata. Dunque, probabilmente molto è effettivamente andato perso, ma tre dei volumi conservano tracce di lettura di Claudel. In particolare, nel VII tomo si possono osservare numerose correzioni alla traduzione delle tragedie *Coriolanus* e *Julius Caesar*, a testimonianza della lettura del testo francese accompagnata dall'originale inglese così come ricordata da Claudel.

Nell'importante opera *Claudiel et Shakespeare*⁴⁹ Pierre Brunel analizza le influenze del drammaturgo e poeta inglese sul nostro autore, situando l'incontro con l'opera di Shakespeare tra la fine del 1885 e l'inizio del 1886⁵⁰ e corroborando ulteriormente il ricordo claudeliano di aver imparato l'inglese in maniera indipendente. È comunque doveroso sottolineare che, anche se Claudel è autodidatta, la scuola gli fornì il metodo per apprendere le lingue straniere tramite la traduzione dei grandi testi della letteratura, metodo che dunque applicò all'inglese⁵¹.

Come è ben noto, quella di Shakespeare non fu che l'inizio di una serie traduzioni dall'inglese a cui Claudel si dedicò lungo tutta la sua vita; e riflettendo più in generale sulla pratica della traduzione, è evidente che per Claudel tradurre non sia solo un atto di appropriazione della lingua e dello stile, ma anche un vero e proprio strumento di conoscenza⁵². La biblioteca di Brangues ne svela anche un altro curioso esempio finora inedito. Si tratta delle traduzioni di alcuni brevi componimenti del

(47) «PC: [...] J'ai étudié de très près Shakespeare pendant un an, un an et demi ou deux ans: je l'ai lu et annoté de très près. J'en ai même eu plusieurs exemplaires qui ont disparu, je crois, dans le tremblement de terre de Tokio où une grande partie de mes livres ont disparu.

JA: Vous lisez dans le texte à cette époque-là?

PC: J'ai appris l'anglais dans Shakespeare, je peux dire. C'est avec le dictionnaire d'une main, et une traduction de Shakespeare, que j'ai commencé à étudier l'anglais, avec une grande voracité et beaucoup de fruits». P. Claudel - J. Amrouche, *Mémoires improvisés* cit., p. 39. Claudel lo ribadisce in una lettera a Marius-François Guyard nell'agosto 1950: «C'est Shakespeare qui a été mon premier maître, j'ai traduit et annoté toute son œuvre (travail disparu)». P. Claudel - M.-F. Guyard, *Un itinéraire claudélien: une lettre inédite de Paul Claudel*, "Bulletin de la Société Paul Claudel" 141, 1996, p. 2.

(48) W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, t. I, II, III, V, VII, Paris, Hachette et Cie, 1876-1878.

(49) P. Brunel, *Claudiel et Shakespeare*, Paris, Colin, 1971.

(50) *Ivi*, p. 17. Brunel, scrivendo prima della redazione del *Catalogue*, non è al corrente della presenza dei volumi nel castello e propone invece che si tratti della traduzione di François-Victor Hugo.

(51) La pratica della traduzione – specialmente quella *mot à mot* che precede la rielaborazione o *mise en français* – ha infatti un valore pedagogico enorme per Claudel. Per esempio, interrogato da Jean Royère scrive: «à un point de vue purement pédagogique, je crois que rien ne peut remplacer le travail de la traduction» da una lettera datata 31 agosto 1911, *Lettre à Jean Royère* in "La Phalange", 20 ottobre 1911.

(52) Coventry Patmore, Lovell Beddoes, Edgar Poe, G. K. Chesterton, Sir Philip Sidney, per citare solo alcuni degli autori e senza contare le traduzioni in inglese delle sue stesse opere.

poeta inglese Ogden Nash⁵³. Tra le pagine del piccolo volume delle sue *Hard Lines* si possono trovare alcune divertenti traduzioni manoscritte, come quella al componimento dal titolo *Unemployment*:

POSSIBLY the greatest labor saving device in the history of the nation Is the present Administration	Le meilleur excitant pour l'imagination Est un poste sédentaire dans l'administration
--	--

Considerando il tema delle poesie e il fatto che Claudel non solo non le rese mai pubbliche, ma non menzioni Nash in nessun'altra occasione, le traduzioni appaiono come un vero e proprio atto ludico⁵⁴.

Tornando al tema generale delle letture in lingua inglese nella biblioteca di Brangues, non è certo possibile analizzare tutti i quattrocento volumi presenti, ma è chiaro che Claudel abbia letto opere in inglese per tutta la sua vita. Inoltre, il fatto che Claudel abbia ricoperto il ruolo di ambasciatore in America subito dopo aver acquistato il castello di Brangues contribuisce a spiegarne il grande numero. Fatto che poi si riflette nelle numerose dediche "*To His Excellency Paul Claudel*" conservate nei volumi stampati negli Stati Uniti.

Avendo circoscritto la nostra indagine alle lingue conosciute da Claudel, l'ultima lingua su cui si potrebbe riflettere è l'italiano, anche se si tratta di una competenza linguistica ben inferiore a tutte quelle analizzate in precedenza. Nella biblioteca di Brangues se ne contano una trentina. Non si tratta di una collezione particolarmente interessante⁵⁵ e molti dei volumi sono doni dei suoi ammiratori e suoi primi studiosi italiani come Arrigo Levasti, Francesco Casnati, Cesco Vian ed Ennio Francia. L'autore italiano più rappresentato è Luigi Pirandello, con quattro opere tutte stampate tra il 1924 e il 1925 e senza evidenti tracce di lettura. Di Dante Alighieri, pur essendo un autore così ammirato da Claudel, in lingua italiana (con traduzione francese a fronte) si trova solo una copia dell'*Inferno*, tra l'altro con molte delle pagine intonse. Solo due volumi presentano una nota di possesso scritta da Claudel, il primo sulla *Sacra Sindone*⁵⁶ e il secondo – curiosamente – una raccolta di poesie di Victor Hugo tradotte in italiano con testo a fronte⁵⁷.

Uno sguardo alla corrispondenza con Piero Jahier ci permette di constatare che Claudel non legga correntemente l'italiano, potendo solamente *épele* la traduzione che il giovane ammiratore gli ha inviato del *Partage de Midi*, e che anche la traduzione de *L'Art poétique* di Claudel di Arrigo Levasti (con l'introduzione di Jahier)⁵⁸ gli pare eccellente «autant que je puisse en juger»⁵⁹. Il volume in questione si trova a Brangues

(53) O. Nash, *Hard Lines*, New York, Simon & Schuster, 1931.

(54) Per la trascrizione e il commento di tutte le traduzioni si veda A. Bezzera, *Paul Claudel e i suoi libri*, cit., 4.3.2 *Traduzioni e riscritture*.

(55) Non si considerano i libri in francese ed è noto l'amore che Claudel coltivò per l'Italia e l'importanza che i suoi soggiorni nel Bel Paese ebbero sulla sua stessa produzione letteraria. Senza entrare nel dettaglio, basta citare le parole di Gérald Antoine: «Claudel, s'adressant à Jacques Rivière, condense en ces termes les impressions suscitées par le Bel Paese: "Que l'Italie m'a paru belle! Il faudra absolument que je passe l'hiver prochain à Rome. J'en ai besoin pour la prochaine œuvre que je vais écrire"». G. Antoine, *Paul Claudel ou l'enfer du Génie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 179.

(56) *L'ostensione della Santa Sindone*, Torino, Vincenzo Bona, 1931.

(57) V. Hugo, *Poesie*, scelte da Enrico Somaré, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1935.

(58) A. Levasti, *L'Art Poétique di Claudel*, estratto dal "Bollettino filosofico" 1, III, Firenze, gennaio-febbraio 1914.

(59) H. Giordan, *Paul Claudel en Italie*, avec la correspondance Paul Claudel - Piero Jahier, Paris, Klincksieck, 1973, p. 113. Lettera inviata nel marzo 1913 da Francoforte.

e sulla quarta di copertina si può leggere nella distintiva calligrafia di Piero Jahier l'indirizzo di Claudel allora console ad Amburgo.

Dunque, non è chiaro se i volumi in italiano conservati a Brangues possano essere considerati vere e proprie letture di Claudel. La sua comprensione della lingua italiana si limita infatti a quel poco che gli permette di giudicare le traduzioni delle sue opere, ma è interessante notare come egli non si astenga dal consultare con cura e correggere refusi ed errori di sintassi nell'articolo di Francesco Casnati *Paul Claudel in Italia* nella sua copia personale della rivista "Ars Italica"⁶⁰.

Infine, sugli scaffali del castello di Brangues rimangono una sessantina di volumi in spagnolo, cinese, giapponese, ceco, olandese, danese e russo. Queste opere scritte in lingue sconosciute a Paul Claudel poco possono dirci delle letture claudeliane e quindi superano i limiti di questa breve indagine. Tuttavia, di certo non sono da considerare inutili. Una dedica manoscritta dell'autore norvegese Anders Wyller ci aiuta a comprenderne il valore: «À Paul Claudel, un témoignage illisible, hélas, mais sincère!»⁶¹. Si svela così ciò che conservano questi libri non letti: si tratta della memoria dei rapporti intellettuali, professionali e amicali intrattenuti da Claudel con personalità provenienti da tutto il mondo.

In conclusione, l'analisi della biblioteca personale di Paul Claudel a Brangues offre un'opportunità unica per comprendere le sue letture. L'indice digitale della biblioteca non fornisce di certo risposte automatiche, ma ci permette di ripercorrere le numerose tracce lasciate sulle pagine da Claudel lettore, così da sostenere o confutare con esempi concreti le opinioni degli studiosi che finora hanno potuto basarsi solo sull'analisi di fonti indirette.

Greco, latino, tedesco, inglese e italiano sono dunque le lingue che circoscrivono le letture straniere di Paul Claudel nella biblioteca del castello di Brangues, mentre i volumi scritti in altre lingue rimangono testimoni per lui illeggibili, *hélas*, ma sinceri.

AGNESE BEZZERA

Università degli Studi di Milano

(60) F. Casnati, *Paul Claudel in Italia*, "Ars Italica", Torino, 10 ottobre 1920.

(61) A. Wyller, *Paul Claudel*, Oslo, H. Aschehoug, 1936.

II. Claudel traducteur

Le timbre et le train

Abstract

For Claudel, translating is an extension of the act of writing. It's the ear that grasps the "timbre" and "train" of a foreign language. It's up to the poet to find the equivalent in his own language. From his dialogue with Schwob and Gide in the 1910s, he concluded that words are distinguished more by their values than by their literalness. These values do not overlap from one language to the next, hence the need to weigh words on a more delicate scale than that of meaning alone. The ideal towards which the poet strives is akin to "transubstantiation". It's no longer a question of translating, but of "responding" to God's Word, his "tone" and his "pace".

En novembre 1946, Claudel (78 ans) assiste à une représentation du *Roi Lear* par la troupe du théâtre *Old Vic*. Il est émerveillé, quoiqu'il n'entende pas très bien ce qui se dit. Mais il ne s'en plaint pas. Loin de lui nuire, ce léger handicap opère son œuvre positive. «Rebelle au sens», l'ouïe du poète «laisse passer cependant ces éléments importants que sont le timbre et le train»¹. L'un et l'autre lui permettent de distinguer l'anglais «idiome explosif» du français et sa «longue coulée mélodique». Des deux traditions expressives, le spectateur un peu sourd dit préférer la sienne qu'il entend de mémoire et par comparaison, dans le moment où l'étrangère triomphe sur scène. Ainsi va la langue chez Claudel, qu'il la comprenne ou l'ignore, qu'il l'écoute ou la parle, qu'il l'écrive ou la traduise, elle constitue un tout vivant que son oreille intérieure réunit sous le signe de ses variantes.

Traduire, c'est encore écrire

À vingt-deux ans, en 1890, Claudel publie à compte d'auteur *Tête d'Or*, son premier drame. D'emblée, le lecteur est sollicité par la disposition typographique. Charles-Henry Hirsch dans son compte rendu de 1892 publié dans "La Revue indépendante" – le seul paru à l'époque – exprime à ce propos quelques réserves. Il ne comprend pas ces «incessants alinéas», puisque l'écrivain a écrit en prose. Le rebutent en particulier ces mots coupés en deux au milieu d'une syllabe, et reportés, tronqués, à l'enjambement. «Pourquoi cette fantaisie?»². Dans une lettre de janvier 1891 à Claudel, Albert Mockel qui a lu la pièce sur l'injonction de Maeterlinck, tente de l'expliquer par le désir de l'auteur de «faire de la prose comme le vers d'Eschyle»³.

(1) «Le roi Lear», *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 435.

(2) Ch.-H. Hirsch, cité dans *Paul Claudel. "Tête d'or" et les débuts littéraires*, Paris, Gallimard, *Cahiers Paul Claudel* 1 (1959), «Les Cahiers de la NRF», p. 155.

(3) Lettre citée dans P. Claudel, *Théâtre I, Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1953, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 406.

Pour Mockel, l'aspect typographique (et la gêne qu'il suscite) est secondaire, ses «griefs» remontent à la cause: l'influence excessive exercée sur le jeune poète par ces deux grands maîtres du théâtre que sont Eschyle et Shakespeare.

Claudiel lui répond dans une lettre passionnée où il expose son projet et s'explique sur sa forme⁴. «Dans la privation du bonheur, le désir seul subsiste», voilà ce qu'il a voulu exprimer, dans une langue à la fois universelle et émanant de lui. «Rien ne m'a paru plus beau que la parole humaine; c'est pourquoi je l'ai étalée sur le papier, rendant visibles les deux souffles, celui de la poitrine et celui de l'inspiration». Vivre, respirer, proférer, et le donner à voir comme à l'entendre, ne font qu'un pour le poète. «J'appelle *Vers* l'haleine intelligible; le membre logique, l'unité sonore constituée par l'iambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu». Iambe ou vers, les deux termes sont équivalents dès lors qu'ils se rapportent à deux mesures, courte (à deux temps) ou longue (entre deux reprises de souffle), issues d'une même dynamique. «Le vers sert à représenter le rapport inexplicable de l'instinct muet et du mot proféré»⁵.

Quelle est la part de l'imitation dans l'usage de cette mesure originelle? Dans sa réponse à Mockel, Claudiel distingue les deux maîtres auxquels ce dernier le compare. Avec Eschyle, il reconnaît «une communion d'esprit», tandis qu'il rappelle la «longue et minutieuse étude» qu'il fit de Shakespeare, sans reprendre à son compte l'idée qu'il aurait pu imiter l'un ou l'autre. De fait, quand Claudiel envisage son vers sous l'angle des modèles, ses hypothèses varient, selon les époques et les circonstances. Tantôt il met en avant les cloches de son village, tantôt le rythme liturgique, tantôt la tradition de la grande prose française. En 1953, au cours d'un entretien avec Jean Amrouche, Claudiel alors à la fin de sa vie, récapitule les lectures décisives de sa jeunesse, commandées, dit-il, par «ce dont il avait besoin» et de préciser qu'il s'est d'abord «jeté sur Shakespeare»⁶. Libéré du lycée et son enseignement étouffant, il se l'approprie en toute liberté par une traduction mot à mot, réservée à son seul profit. Puis il lit, dans la foulée, les tragiques grecs et en particulier Eschyle dans la mauvaise traduction de Leconte de Lisle.

Influence ou non, le jeune dramaturge insiste prioritairement, à l'époque de *Tête d'Or*, pour qu'on sache que sa langue vient de lui seul. «Qu'est-ce que la langue sinon le retentissement du mot que nous avons prononcé à l'intérieur de nous-même?»⁷ répond avec colère le «poète en germe» à ceux qui soupçonnent un certain «maniérisme» dans les pauses et coupures de ses vers. On doit au critique hollandais Byvanck ce témoignage de première main qui date de 1892. Il confirme l'autonomie autoproclamée de la parole claudélienne à cette époque. «Ce que nous expirons dans les sons n'est qu'un signe de ce qui s'est produit à l'intérieur de nous»⁸.

Un an après en 1893 cependant, Marcel Schwob suggère à l'auteur de *Tête d'or* et de *La Ville* de traduire l'*Agamemnon*. Attentif comme toujours à l'appel des circonstances, Claudiel qui vit alors dans un environnement sonore américain, étant vice-consul à Boston, fait sienne la proposition. Traduire l'*Agamemnon*, c'est rompre avec Leconte de Lisle et s'inscrire dans le droit fil de l'*Orestie* découvert à l'adolescence à travers sa lecture enthousiaste des *Deux Masques* de Paul de Saint-Victor, «ce livre

(4) Paul Claudiel à Albert Mockel, *ibidem*, p. 409.

(5) *Ibidem*, p. 409.

(6) *Mémoires improvisés recueillis par Jean Amrouche* (1954), Paris, Gallimard, 2001, «Les Cahiers de la NRF», p. 38.

(7) W.G.C. Byvanck, «Notes parisiennes. Un maître inconnu», «De Nederlandsche Spectator» 27, 2 juillet 1892, cité dans *Claudiel et la Hollande*, Besançon, «Poussière d'or», 2009, p. 27.

(8) *Ibidem*, p. 27.

admirable» qui le plaça «pour toujours corps et âme sous l'influence de l'incomparable chef d'œuvre»⁹. Après l'ânonnement de Shakespeare, rumination restée confidentielle, l'*Agamemnon* est la première traduction de Claudel. Elle s'inscrit dans une longue durée rythmée par des relances qui renouvellent son approche du sujet et s'achève par une *Orestie* intégralement traduite en français. Le néophyte affronte non sans effroi «ce texte oraculaire, avec des sous-entendus et une obscurité sacrée». «C'est un travail de devin autant que de traducteur» écrit-il en septembre 1893 à son ami Pottecher¹⁰. La double position choisie n'est pas seulement de circonstance. Elle fonde et révèle celle d'un poète de l'exégèse pour qui tout texte, y compris celui du monde, est à sonder sur un mode divinatoire, quelle que soit sa langue. Vingt ans plus tard, la rencontre avec Darius Milhaud remet Eschyle sur les rails, Claudel ayant trouvé un compositeur avec qui engager ce dialogue entre parole et musique qui lui tient tant à cœur. «Plus j'avance dans ma traduction de l'*Orestie* plus je vois que la musique y joue un rôle indispensable, mais une musique d'un ordre très particulier, donnant avant tout de la ligne, du rythme et du mouvement plutôt que des combinaisons harmoniques» écrit-il à Milhaud le 6 juin 1913¹¹. Les *Choéphores* qu'il traduit dans la foulée, s'ajustent en retour à ce projet que l'auteur distingue rétrospectivement dans une note de 1920: «Quand j'ai mis en français l'*Agamemnon*, mon objet était surtout l'étude du vers iambique. Ici j'ai traduit, beaucoup plutôt, en dramaturge, avec vue sur une représentation peut-être possible par l'aide de la prosodie et de la musique de mon ami Darius Milhaud»¹². À l'horizon d'un troisième temps se dessine la possibilité d'une traduction dont «les paroles n'ont aucune importance» écrit-il à Milhaud en août 1921. «Il faut que le public arrive à s'intéresser au débat sans en comprendre un seul mot, uniquement par le mouvement et le dessin des périodes qui devraient être non pas colorisées musicalement, mais dessinées prosodiquement»¹³. Tel sera vingt-cinq ans plus tard le rapport du poète sourd à un *Roi Lear* dont il entend les seuls «timbre» et «train».

Qu'est-ce que bien traduire?

Claudel s'est posé la question très tôt, en lecteur et en praticien, les deux étant liés en ce qui concerne l'Eschyle médiocre transmis par la tradition scolaire. Les traductions du grec, du latin et de l'anglais, langues qu'il maîtrise bien, provoquent son regard critique. Mais soit qu'il admire, soit qu'il rejette, c'est toujours en poète. En témoignent les éloges qu'il adresse à son ami Marcel Schwob pour son *Hamlet* nouvellement paru, dans une lettre datée du 17 mars 1900. Elle est d'une importance capitale en ce que Claudel s'adressant à son ami, se parle aussi à lui-même.

Ta traduction est admirable, et il ne lui manque même pas ce caractère de perfection qu'au premier abord elle choque. Pour si bien que nous possédions une langue étrangère, les mots pour nous n'ont point leur vertu formelle, intégrale, et le texte plus ou moins demeure évanoui dans son sens. Aussi quand dans cette nouvelle traduction, j'ai entendu le *Hamlet*

(9) «L'*Orestie* d'Eschyle» (1942), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 417.

(10) «Lettres inédites à Maurice Pottecher», *Paul Claudel. "Tête d'or" et les débuts littéraires* cit., p. 80.

(11) *Correspondance Paul Claudel - Darius Milhaud 1912-1953*, Paris, Gallimard, *Cahiers Paul Claudel* 3 (1961), 1995, «Les Cahiers de la NRF», p. 37.

(12) «Note pour servir de préface à cette traduction» (1920), *Théâtre*, t. I, Paris, Gallimard, 2011, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1353.

(13) *Correspondance Paul Claudel - Darius Milhaud 1912-1953* cit., p. 69.

retentir avec l'éclat indigène et le discours reconquérir un accent et un timbre comme natif, j'ai été d'abord comme désarmé et assourdi. On se demande qu'elle est cette étrange vieille pièce française; et de ce Danemark je ne sens pas moins qu'aucun Kent ou Sussex ma Picardie ou ma France conterminales. Il me semble que le magnifique morceau d'anglais ait lui-même *worked out* son image dans le français, de lui-même et par son opération propre¹⁴.

L'organe décisif mobilisé par Claudel dans sa lecture du *Hamlet* de Schwob est bien l'oreille; c'est bien elle qui opère et pose le jugement. Un court instant agressée, au tout début, par ce qu'elle entend, elle cède et se laisse emporter. Voici le poète chez lui, en territoire sonore connu ou plutôt reconnu, celui de son enfance enracinée en Picardie et dont il a conservé l'accent comme on le sait. «Indigène», «timbre natif» le révèlent. Le vieux Claudel fait appel aux mêmes expressions dans ses *Mémoires improvisés* quand il évoque son village de Villeneuve-sur-Fère. Elles convoquent l'authentique au fond de soi, que Claudel désigne à plusieurs reprises par le mot «autochtone». Est-ce à dire que le *Hamlet* de Schwob, qui sonne si familier à son oreille, est un Shakespeare francisé autrement dit une adaptation volontaire à la langue d'accueil et à son climat, au prix de toutes sortes d'ajustements? Nullement répond Claudel, car le traducteur s'est comme effacé, laissant le drame étranger se convertir, sans son intervention, en la langue nouvelle qu'il fait sienne. Certes, la proposition ne tient pas si on la prend à la lettre. Claudel dégage à travers elle l'horizon idéal sinon imaginaire d'une autochtonie transposée. Schwob qui l'a visé, l'a atteint par un immense travail, dont la réussite se mesure à l'aune de la disparition de l'opérateur.

En 1911, soit onze ans plus tard, le sujet est repris dans le cours d'un échange avec André Gide sur la traduction, à l'époque où on songe à lui consacrer une rubrique à la NRF. Leur accord sur le projet est total. «C'est à cette école que se sont formés tous nos grands écrivains du passé» approuve Claudel. Mais qu'est-ce qu'une bonne traduction? Et Claudel de proposer en exemple, «l'admirable *Prélude des Histories* de Tacite traduit par d'Ablancourt»¹⁵, qu'il lui envoie en mars. Le rejet de Gide, exemples à l'appui, se résume en une phrase: «Avez-vous comparé le texte même de Tacite? Que le texte d'Ablancourt paraît, auprès, veule et flottant»¹⁶. Claudel lui répond dans une lettre datée de mai qui oppose argument contre argument.

Je ne suis pas tout à fait de votre avis au sujet de la page de d'Ablancourt. Elle vaut d'abord par elle-même et, à mon oreille du moins, elle sonne comme une des plus pleines et parfaites musique dont la langue ait jamais résonné; elle réalise pour moi l'idée que je me fais d'une bonne traduction, qui pour être exacte, doit ne pas être servile, et au contraire tenir un compte infiniment subtil des *valeurs*, en un mot être une véritable transsubstantiation¹⁷.

Le *worked out* de l'*Hamlet* shakespearien trouve ici son répondant linguistique: la «transsubstantiation». Le terme savant renvoie à la conversion du pain et du vin en Corps et Sang du Christ, dont le prêtre n'est que l'agent. Pas plus que l'anglaise, la formulation française ne doit être prise à la lettre. Traduire ne relève ni du prodige ni du miracle. Ce que Schwob et d'Ablancourt ont accompli dans la grâce et comme allant de soi, le traducteur d'Eschyle en connaît l'envers: «Il faut avoir peiné soi-

(14) Lettre citée dans *Œuvres en prose* cit., p. 1456.

(15) Paul Claudel et André Gide, Lettre du 6 mars 1911, *Correspondance 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, «NRF», p. 167.

(16) Paul Claudel à André Gide, printemps 1911, *ibidem*, p. 172.

(17) Paul Claudel à André Gide, lettre du 14 mai 1911, *ibidem*, p. 172.

même à un labeur analogue pour apprécier le succès d'une telle entreprise¹⁸ et aussi les revers: «Eschyle est un bonhomme qui ne se laisse pas réduire facilement et qui finit par maîtriser son traducteur tandis que cela devrait être le contraire»¹⁹.

Traduire, ce laboratoire

Les années 1910-1913 réactivent l'intérêt de Claudel pour la traduction en lien avec les pages que lui ouvre la jeune NRF. Le court échange avec Gide se double d'un échange de plus longue haleine avec Valéry Larbaud leur cadet. Interlocuteur remarquable sur le fond, il joue un rôle précieux de *go between* éditorial. Quelques lettres de la «Correspondance Valéry Larbaud - Claudel» en témoignent²⁰. Centrées sur Chesterton et surtout Coventry Patmore, deux écrivains de langue anglaise, elles s'apparentent à des exercices *in vivo*. S'y révèlent les intuitions et convictions qui déterminent en sous-main la pratique de Claudel et parfois ses «bourdes». Ainsi cette «Murcie» que corrige en «Mercie» le fin connaisseur de Chesterton qu'est Larbaud dans le fragment traduit d'*Orthodoxy* qu'il lui confie en 1910 pour une parution à la NRF.

Bourdes mises à part, le premier obstacle à surmonter est de bien saisir le mot à mot étranger. Ainsi, chez Chesterton, ces «flocons de neige qui tombent *into the shape of the Heart-of-Midlothian*», sur quoi Claudel hésite: «Cela veut-il dire qu'ils ont eux-mêmes cette forme ou qu'ils couvrent un espace de terrain ayant cette forme?»²¹. Mais au fond peu lui importe, croit-on deviner. L'exactitude du dictionnaire n'est pas ce qu'il cherche, d'où les libertés qu'il assume dans la même lettre, au nom d'une intelligibilité supérieure. Il arrive que le génial Chesterton ne développe pas suffisamment ses idées par goût du paradoxe. La marge interprétative que le traducteur s'accorde alors n'en reste pas moins sous le contrôle du poète. Exemple: impossible de transcrire les *pathetic lashes* que soulève l'aimée dans *Le Départ* de Coventry Patmore, par cils «mot d'ombre et presque muet» évoquant «la frange qui se baisse». Seules «paupières» (qu'on lui reproche d'avoir choisi) épousent «l'œil qui se lève en dardant un éclair»²². Les mots véhiculent des implicites qui ne se recoupent pas d'une langue à l'autre. Autre exemple, adressé cette fois à Gide: le mot anglais *fly* et le mot français *voler*. Chacun exprime «un *temps* absolument différent du vol, l'un l'essor vers un but, l'autre l'aile qui plane». C'est pourquoi «traduire l'un par l'autre [lui] semblerait un véritable contre-sens»²³. Autre exemple adressé à Larbaud: «Tapissé de fougères malsaines», quoique traduisant de travers *funguses* dans ce vers de Patmore tiré du poème *Arbor vitæ*: «*Terraced with funguses unsound*»²⁴, recrée l'allitération des consonnes «qui donne l'accent au vers», et que le bien laid «champignon» aurait détruite. L'aura sonore des mots est aussi agissante. Dans *cime*, écrit-il encore Gide, il faut entendre «cette puissante ostentation, cet épanouissement de la charpente». Le mot «si fort en français» s'impose contre «le noir cimier», mot pittoresque «alors

(18) Paul Claudel à Marcel Schwob, *Œuvres en prose* cit., p. 1456.

(19) Paul Claudel à Darius Milhaud, 29 août 1915, *Correspondance* cit., p. 46.

(20) Correspondance Valéry Larbaud - Paul Claudel présentée par Françoise Lioure, in *Cahier Paul Claudel*, «Cahiers de l'Herne», 1997, pp. 399-420.

(21) Paul Claudel à Valéry Larbaud, 29 mars 1910, *ibidem*, p. 406.

(22) Paul Claudel à Valéry Larbaud, 30 mai 1911, *ibidem*, p. 408.

(23) Paul Claudel à André Gide, 14 mai 1911, *Correspondance* cit., pp. 172-173.

(24) Paul Claudel à Valéry Larbaud, 27 novembre 1911, *Cahier de l'Herne* cit., p. 415.

que la cime est éternelle et contient l'autre sens»²⁵. Dans un essai étonnant de 1943 sur «Les psaumes et la photographie», Claudel explore plus avant le pouvoir des mots: «[...] ils exercent autour d'eux un charme d'évocation, ils dégagent un attrait, ils font appel hors de la logique aux vastes ressources de notre sensibilité et de notre mémoire»²⁶. FLEUR n'est pas «cette absente de tout bouquet» chère à Mallarmé. Du mot surgit, par le jeu des analogies, des sens possibles à explorer. Exemple: *mirabiles elationes maris*, ces trois mots du psaume²⁷ dont le poète tire, sans chercher à les traduire, une éblouissante suite d'images: «soit les vastes gonflements de la houle Pacifique, soit les 'formidables chandelles' que détermine l'assaut de la tempête contre les dures Hébrides, soit le noir paysage montueux et hivernal que le capitaine envisage du haut de sa passerelle ruisselante et inclinée». On comprend à travers cet exemple pourquoi Claudel rejette le mot à mot besogneux de certaines traductions.

Traduire, c'est transposer

Un mot clé du vocabulaire claudélien qui circule à travers toute son œuvre, est celui de valeur. Il se déploie dans le drame de *l'Échange* sous le signe à double face d'un commerce entre les choses et entre les êtres. Marthe est achetée par Pollock le prix élevé qu'elle vaut en dollars, sur le marché immatériel des qualités humaines, alors que Lainé son mari, une tête brûlée, ne vaut rien. La transaction de Pollock établit une équivalence entre des valeurs monétaires et morales sans rapport. De même le peintre hollandais qu'évoque Claudel dans *L'œil écoute* opère comme un courtier. «Sur les balances du commerce, il s'agit d'un poids en métal pur; sur celles plus délicates de l'art, il s'agit de rapports infiniment tendres et gradués, qualifiés ou non par la couleur, que l'ombre entretient avec la lumière, une espèce de *titre* lumineux»²⁸. L'un dispose de la bourse et l'autre de sa palette. Il s'agit de peser, d'évaluer, de pondérer. Il en va de même du traducteur face aux deux langues entre lesquelles il doit établir une communication. Chacune est un système clos sur ses propres lois phoniques et grammaticales. «Le français et l'anglais n'ont pas les mêmes aplombs, l'un repose sur les substantifs, l'autre sur les verbes»²⁹. La conséquence en est que «le *nom* anglais presque toujours pénétré d'action appelle plus que le nôtre un adjectif qui le qualifie». Traduire c'est transposer de sorte que la balance entre les deux langues tombe juste. D'Abancourt ne pouvant «lutter de vertu et de concision avec Tacite» a choisi de «transposer selon le génie propre du français»³⁰. De même *l'Hamlet* de Schwob, dont Claudel tire les leçons suivantes:

Quand on traduit un poème musical il faut faire une grande attention à ne pas priver l'édifice musical de son support; ici la difficulté n'était pas moins de transposer un idiome laconique et comme explosif dans un langage ample et polysyllabique, de préserver le mouvement de la phrase, le travail et la poussée de l'idée, ces pesées du sens dans les différentes parties de la période qui souvent ne se trahissent que par des mots n'ayant valeur que d'intonation et comme interjectionnelle³¹.

(25) Paul Claudel à André Gide, 7 décembre 1911, *Correspondance* cit., p. 184.

(26) «Les Psaumes et la photographie» (1943), *Œuvres en prose* cit., pp. 391-392.

(27) Psaume 93, verset 4, «Des flots impétueux de la mer», traduction de Louis Segond.

(28) «Introduction à la peinture hollandaise», *L'œil écoute*, *Œuvres en prose* cit., p. 172.

(29) Paul Claudel à André Gide, 7 décembre 1911, *Correspondance* cit., p. 184.

(30) Paul Claudel à André Gide, 14 mai 1911, *ibidem*, p. 173.

(31) Paul Claudel à Marcel Schwob, *Œuvres en prose* cit., p. 1456.

Le poète va en faire l'expérience à travers la traduction en anglais de son drame *Le Livre de Christophe Colomb* qu'il entreprend en 1927. Elle se distingue de celles d'Eschyle, de Coventry Patmore et de quelques autres, par le fait qu'étant l'auteur, il se comprend d'instinct. Reste l'obstacle majeur qui tient à la disparité des deux langues. Outre qu'il n'est pas bilingue, il s'agit de mettre en pratique les équivalences que réclame le passage de l'une à l'autre. À toute balance, il faut un fléau. Le sien s'exprime clairement dans une lettre à Darius Milhaud à qui il vient de faire parvenir sa traduction. Quoique contenant pas mal de fautes à son avis, lui écrit-il, «au point de vue du rythme et de l'accent, elle réalise ce que je veux» et d'ajouter: «je crois même qu'au point de vue de l'énergie rythmique elle est supérieure au texte français». La balance s'obtient par une série de compromis en faveur de l'oreille. «Chaque fois que le traducteur a seulement un mot faible à sa disposition, il doit rétablir l'équilibre par un accent plus fort ailleurs»³². Le texte doit sonner également juste, dans l'une ou l'autre version.

Se traduire permit à Claudel de comparer les atouts de chaque langue, confirmant ainsi ses intuitions de 1911. «Quelque chose de sourd et d'amorti. Les féminines et la variété des désinences rendent le français quelque chose de gras et de frais comme l'argile. L'anglais est toujours un verbe, le français un nom. Quelque chose d'humide et d'élastique. Quelque chose de plus continu. Le fil, le courant, l'horizontale. Les mots anglais sont une grêle de points. Couleur nette des voyelles au lieu de ces nuances dans la brume. L'un a la force et l'autre a la forme»³³. Mais comme on l'attendait de l'héritier de la grande prose française que poursuit Rimbaud, c'est à la sienne que va sa préférence. «Combien cette langue offre plus de ressources! que de mots, que de forces à notre disposition!». Le français s'impose sur deux plans: «une supériorité de son, les féminines et les nasales, quelque chose de sourd, de moelleux et de vibrant! L'anglais est beaucoup plus immédiat. Il manque de plans. - Secondo: le français est mieux articulé, plus délicatement, il a à sa disposition un tas de conjonctions qui manquent à l'anglais: pourvu que, d'autant plus, en tant que, étant donné, vu, etc., etc., En anglais les adverbes ne sont pas évolués et sont restés des adjectifs. *Peu* est supérieur à *little*». La conclusion est sans appel: «L'anglais a quelque chose de sec, de dur et de grossier, *dry and coarse*. Pour suggérer il lui faut une image. En français le son suffit: *fontaine*. Déjà supérieur à *already*. Enfin. D'ailleurs»³⁴.

Traduire sans littérature?

L'*Orestie*, les poèmes de Coventry Patmore, *Le Livre de Christophe Colomb* ont en commun leur statut profane, du moins pour le lecteur d'aujourd'hui. Claudel les a traduits en vue de leur publication. C'est un acte littéraire. Toute autre est la relation du poète aux Psaumes, partie intégrante d'une Bible inspirée par Dieu. Il la rumine dans la version canonique de saint Jérôme, ce véritable athlète de la traduction: «Regardez-moi qui me démène et qui mâche du grec et de l'hébreu et ce latin tout à coup, le voilà qui me sort par tous les pores!»³⁵. Pour Claudel, les psaumes qu'intègre la liturgie, sollicitent et soutiennent sa prière. Ils parlent au chrétien donc,

(32) «Conférence à Londres» (1925), *Supplément aux Œuvres complètes*, vol. II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, «Coll. du Centre Jacques-Petit», p. 65.

(33) *Journal*, t. I, septembre 1927, Paris, Gallimard, 1968, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 787.

(34) *Ibidem*, p. 785.

(35) «Saint Jérôme Patron des hommes de Lettres» (1940), *Visages radieux*, *Œuvre poétique* cit. p. 795.

mais aussi au poète, étant l'œuvre d'un alter-ego, le roi David, qui les composa et mit en musique. Quoique les connaissant par cœur, il va se les approprier par la plume, au coup par coup et au fil de sa vie (entre 1918 et 1953), autrement dit les transposer à son usage et édification personnels d'abord. Chaque pièce s'inscrit sur cette toile de fond intime. Le seul impératif est d'épouser la parole de Dieu. L'étymologie, le mot à mot, le commentaire, la comparaison, l'image, le symbole, la paraphrase, la citation, le proverbe, le récit..., tous ces moyens participent du travail d'exégèse sous-jacent à la traduction. Exemple: le psaume 147 auquel Claudel consacre une quinzaine de pages³⁶. Elles seraient «destinées à l'expliquer à [s]es enfants et petits-enfants autour de lui», ce dont on doute vu leur allure torrentielle. Est-ce parce que le sujet est épuisé, Claudel n'a pas traduit le psaume 147. C'est qu'il n'a pas visé l'exhaustivité. *Paul Claudel répond les psaumes* est le titre de l'anthologie qu'il avait soufflé à son éditeur en 1948³⁷. Il s'en explique dans la préface du recueil qui développe le titre³⁸. «Répondre» situe la position occupée par le poète face aux psaumes. Il les entend et leur fait écho; la voix intérieure est son médium. «Répondre» et non traduire ouvre un espace radicalement neuf. Il n'est plus question de pesée ni d'équivalence, et la littérature est court-circuitée. «En fait de langue je ne veux connaître que celle de l'Esprit saint qui depuis le jour de la Pentecôte ne demande qu'à rendre éloquente celle des pauvres petits enfants que nous sommes. La voici qui d'elle-même se place dans notre bouche pour enfoncer ses racines jusqu'au fond de nos entrailles et jusqu'au plus intime de notre cœur»³⁹. D'où la libération explosive de la parole que réalisent les Psaumes «répondus» par Claudel. L'inspiration la propulse, dans la mesure où elle est enracinée dans un terreau. Prier, interpréter et répondre ne font plus qu'un. «L'important est de passer, et tant pis si je ne peux passer qu'à contresens»⁴⁰ dit saint Jérôme par la voix de Claudel dans le poème qu'il lui consacre. Ce qui passe au prix du sens, ne serait-ce pas «le timbre et le train» de Dieu?

MARIE-VICTOIRE NANTET
Université de Reims

(36) «Commentaire sur le psaume CXLVII», *Les Aventures de Sophie, Œuvres complètes*, t. XIX, Gallimard, 1962, pp. 141-156.

(37) *Paul Claudel répond les Psaumes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1948.

(38) Préface reprise dans P. Claudel, *Psaumes. Traductions 1918-1953*, Paris, Gallimard, 2008, «NRF», pp. 19-23.

(39) Préface à la traduction des *Sept Psaumes de la Pénitence*, Paris, Seuil, 1945, citée dans *Psaumes. Traductions 1918-1953* cit., p. 21.

(40) «Saint Jérôme patron des hommes de Lettres», *Œuvre poétique* cit., p. 795.

Le rêve claudélien de l'iambe: retour sur l'“Orestie”

Abstract

It is possible to detect in Paul Claudel's poetry a metric rhythm inherited from Antiquity, which sometimes appears in contrast to some of the poet's fanciful assertions. Claudel did not really apply a system to his language, and his theory of the iambus is not really a theory in the full sense of the term if we consider his very personal use of metrics. If he rejects any “hypermetric and corseted” system, something of his listening to Greek metrics remains in his translation of Aeschylus' *Oresteia*, which transposes the tragic trimeter into French verse, and maybe also in the *Five Great Odes*.

La dernière fois que Paul Claudel m'a fourni l'occasion de m'exprimer sur son œuvre prosodique et théâtrale, une œuvre qui a marqué l'histoire de la littérature et du théâtre, ce fut lors du 50^e anniversaire de sa mort, il y a quelques années, à la Maison de la culture du Japon, le 17 novembre 2005. Je m'étais adressé à lui sous la forme d'une lettre à propos de la tragédie grecque et du nô. Cette lettre a beaucoup moins voyagé que la lettre de Prouhèze à Rodrigue. Cette lettre, enfouie, qui est passée de disque dur en disque dur, en conservant ses approximations et la mémoire de là où je me trouvais, je vais toutefois essayer de l'oublier un temps, puisque vingt ans déjà ont passé.

Je commence donc à rechercher quelques traces, dans l'œuvre poétique, dans les textes de prose, dans la traduction de l'*Orestie*, de la recherche rythmique de Paul Claudel. Mon présupposé est que la transposition métrique fondée sur des marques accentuelles prosodiques est parfaitement possible en français. André Markowicz, dans *Le Livre de Catulle*, aux éditions L'Âge d'Homme, l'a prouvé en 1985, puis mes traductions de Sappho, Hésiode ou Homère, et celles de la compagnie Démodocos.

Je reprends une page de *Soulier*, un extrait de *Tête d'or*, une page de l'*Orestie*, les *Cinq grandes Odes*. Puis je passe dans les proses plus théoriques, ces phrases qu'on cite dans les essais et les articles de spécialistes: mais je reste dans Claudel: *Positions et propositions*, *Mémoires improvisés*, *préfaces*. J'éprouve une certaine difficulté à faire la synthèse de ce que je lis. Les textes de prose donnent-ils la clé de la mise en œuvre poétique? Parfois j'en doute.

Je continue. À tout instant je risque de m'égarer. Assez vite, je me rends compte: je ne dresserai pas de traité claudélien là où l'élan et le désordre ont été souvent les guides principaux qui ont entraîné cet auteur, contradictoirement, à conduire l'*agôn* dramatique, ou à suivre agonistiquement les pentes contraires de ses paroles. S'il existait vraiment un traité, espérais-je naïvement, la tentation serait d'aller y trouver les idées dont l'auteur ferait ailleurs l'application. La réalité est tout autre. Le multiple, le foisonnement, le débordement sont les derniers mots qui me restent quand je tente, un peu désespéré, de revenir au thème du recueil auquel Mme Catherine Mayaux m'a très aimablement invité à prendre part: Claudel traducteur, et par conséquent, pour moi, helléniste et traducteur, Claudel traducteur de l'*Orestie*.

Il y a bien sûr le texte connu des *Réflexions et propositions sur le vers français* (NRF 1925) à propos de l'iambe. Mais avant d'en reprendre quelques termes, la didascalie initiale du *Soulier de Satin* ne compterait pas moins, quand Claudel dit:

... même dans le désordre il faut éviter la monotonie.

Ou juste après, dans un paragraphe qui conclut la mise en place souhaitée volontairement bâclée de la scénographie:

L'ordre est le plaisir de la raison: mais le désordre est le délice de l'imagination.

Toutefois, je puis extraire un passage qui satisfait intellectuellement au désir de mesure, et pose ce désir sans lui apporter de démenti immédiat:

O poète, tu ne chanterais pas bien | Ton chant si tu ne chantais en mesure¹.

Mais l'affirmation, la volonté exprimée suffisent-elles? Je poursuis dans les *Odes*. Ici et là, je trouve les sédiments de la poétique au moment même où l'action, l'*énergie*, produit la nécessité des images, du rythme et des mots. D'abord le rythme lui-même, détaché des rapports à la poétique:

... mais soudain sous la propagation de l'immense sillage...

Ici, il faut écouter plutôt que suivre la simple dénotation de l'énoncé. La parole, après avoir évoqué Ulysse et Énée et les traversées marines, se fait envolée dactylique, et, n'en déplaise au scripteur des mots dictés par la Muse, hexamètre, avec ses six mesures scandées, sans aucun doute pour moi, et c'est là peut-être la seule justification pour moi de relire aujourd'hui Claudel, s'il faut en croire le long apprentissage que j'ai fait de la mesure épique en transposant les hexamètres d'Homère en hexamètres à l'intérieur de la langue française². Un hexamètre chez Claudel? Est-ce bien senti, assez bien analysé? On objectera, que dans le mouvement de la phrase, portée vers la syllabe terminale des groupes de souffle,

... mais soudain sous la propagation de l'immense sillage...

il n'existe que quatre points d'appui pour asseoir le rythme descendant du vers. Sans doute. Il existe une différence entre la pente naturelle de la phrase, du souffle, de la respiration, et ce qui pourrait être valorisé, amené jusqu'au mètre: c'est là le point où fatalement je reviendrai interposer mon désir, ma pratique. Il y a un moment où quelque chose doit imposer une sorte de loi.

Mais pour l'instant je lâche la bride; je veux suivre complètement les dénégations de Claudel. D'abord, son rejet de Dante, car le «pas à pas» du décasyllabe est refusé (id. p. 224):

O rimeur florentin! Nous ne te suivrons point, pas à pas, dans ton investigation,
Descendant, montant jusqu'au ciel, descendant jusque dans l'Enfer,

(1) «Les Muses», *Cinq grandes odes*, *Œuvre poétique*, t. I, Paris, Gallimard, 1967, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 227.

(2) Traductions parues aux éditions du Seuil, *L'Iliade* en 2010, *L'Odyssee* en 2022.

Comme celui qui assurant un pied sur le sol logique avance l'autre en une ferme enjambée [...]. Rien de tout cela! Toute route à suivre nous ennuie! Toute échelle à escalader!

Voilà que l'échelle, syllabique (en irait-il autrement de l'hexamétrique?), est sciée par avance. Au diable la tentation du pied à pied, du pas à pas de l'iambe baudelairien («Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche»), ou celui de mes trochées par lesquels j'ai tracé la route d'un aïeul nippon à travers la Sibérie sur quelque 2500 tétramètres trochaïques catalectiques³. Je sais aussi par avance que je ne pourrai pas faire grief à Claudel de refuser la récurrence du motif mesuré. Pourtant, au moment où il rejette cette alternance naturelle, celle des pieds, il exprime ce qu'est la puissance régulatrice de cette mesure comme peu de poètes l'ont exprimé.

Claudel continue, d'abord avec l'hexamètre, tout de même, pour récuser toute artificialité formelle:

O mon âme impatiente, pareille à l'aigle sans art! comment ferions-nous pour ajuster aucun vers? à l'aigle qui ne sait pas faire son nid même?

Que mon vers ne soit rien d'esclave! Mais tel que l'aigle marin qui s'est jeté sur un grand poisson,

Et l'on ne voit rien qu'un éclatant tourbillon d'ailes et l'éclaboussement de l'écume!

Mais vous ne m'abandonnez point, ô Muses modératrices.

Ici la présence invoquée des «Muses modératrices» pourrait ramener un semblant de mesure dans la non-mesure, un soupçon d'ordre et de discipline dans l'éblouissement débridé et ivre de liberté. Mais quelle modération attendre de la part de celui qui prône le désordre?

Je pourrais continuer longtemps à dire les beaux extraits flamboyants de cette parole aimantée par le rythme et qui refuse la mesure, comme ici encore, dans son éloge de la lyre heptacorde:

Ne quitte point mes mains, ô Lyre aux sept cordes, pareille à un instrument de report et de comparaison!

Que je voie tout entre tes fils bien tendus! Et la Terre avec ses feux, et le Ciel avec ses étoiles.

La lyre ne donne rien à voir par le son lui-même de ses cordes, mais donne à voir «entre» ses cordes: étonnant intérêt que Claudel trouve dans l'à-côté de l'harmonie pour accéder à une sorte d'au-delà, ou d'en-deçà, de la musique. Car, à peine la lyre brandie, voilà qu'elle est abandonnée; serait-elle insuffisante? Claudel dit précisément:

Mais la lyre ne nous suffit pas, et la grille sonore de ses sept nerfs tendus.

Les abîmes, que le regard sublime

Oublie, passant audacieusement d'un point à l'autre,

Ton bond, Terpsichore, ne suffirait point à les franchir, ni l'instrument dialectique à les digérer.

(3) Eijirô avance au pas en respirant à pleins poumons, le dos souple et droit, la nuque portant haut son front coiffé, fermement campé dans l'uniforme d'officier nippon; verste à verste avale son chemin, poursuit à grand ahan, cavalier pensif qu'emporte son cheval cahin-caha.

(Ph. Brunet-Haga, *Retour à Fukushima*, vv. 479-483, Books On Demand, 2020).

Il faut l'Angle, il faut le compas aux deux branches rectilignes,
Qui ne se joignent qu'en ce point d'où elles s'écartent.

La Muse qui tient la lyre, non nommée, avait pourtant déjà en elle, d'une certaine manière, son compas «pour le report et la comparaison». Elle était déjà un peu Uranie, celui qui joint les points distants à l'échelle du cosmos et qui en révèle les lois harmoniques.

À ce point, dévoilant le choix de ne pas rester arrimé à la rime, au compte syllabique, à la mesure reportée jusqu'au compte du mètre ou de la strophe, Claudel nous barre tout espoir de retrouver chez lui l'harmonie de la lyre, l'espacement rythmé des colonnes, le pas à pas de celui qui chemine et qui joint au retour périodique des temps l'alternance régulière des pas. Et pourtant, l'élan, la pulsation, le souffle long, l'élargissement de ce qui va croissant, puis qui tombe et qui renaît, tout cela trouve sa nécessité sans cesse réaffirmée dans le vers recommencé, sinon réitéré dans son principe, de Paul Claudel.

Le paradoxe d'une parole rythmique affranchie de la métrique est en réalité aussi vieux que la poésie des Anciens. Mais plutôt que de développer, je reste immergé dans Claudel.

Je prends la *Quatrième Ode*, dans mon livre ouvert au hasard:

– Tu m'appelles la Muse et mon autre nom est la Grâce⁴

Bien sûr, l'hexamètre est là! On l'entend, parfaitement calibré dans ses 6 + 8 syllabes, mieux ou tout aussi bien que je saurais faire en traduisant l'*Iliade* ou l'*Odyssee*. Une objection: peut-être l'hexamètre n'est-il là que par une compensation que j'introduis dans son début trop anapestique en réactivant un temps fort initial. Cette notion de compensation est capitale, mais ne vaut que si l'on a un but prosodique et métrique, une forme à remplir, et pas seulement un désir de rythme et de respiration libre. Si le vers est trop descendant, il se contente de suivre la pente de la langue, celle d'un rythme anapesto-ïambique, ou plutôt, celle de l'iambe au sens large. L'iambe au sens large: telle serait une assez bonne définition de l'iambe claudélien.

Plus loin:

C'est le feu **pur** et **simple** qui **fait** de **plusieurs choses** une **seule** (p. 275)

À première écoute, on s'éloigne de l'hexamètre. Mais l'oreille accoutumée à l'hexamètre sait le débusquer: avec la licence de la liaison «chos(es) une», on a un hexamètre qui trouverait sa marque initiale dans la pente du premier élément «C'est le feu pur», comme par un rebond après le premier anapeste «c'est le feu» – PUR et simple, du F au P, concaténation qu'on retrouve rédupliquée dans l'élément qui suit: «... qui **fait** de **plusieurs chos(es)** une **seule**». Et juste après:

Sois un seul esprit! Sois une seule intention.

Pentamètre ou hexamètre masculin, on peut hésiter.

Sois un seul esprit! Sois une seule intention.

Sois un seul esprit! Sois une seule intention.

(4) Antistrophe III, *Cinq grandes Odes* cit., p. 275.

Dompage d'avoir manqué la féminine dans le mot final féminin... Nulle langue n'est parfaite. Mais l'hexamètre est là, de toute évidence, sur un mode approchant.

«Je n'ose profaner ce texte superbe par des accentuations scholastiques», écrit Claudel sur une phrase de Rimbaud (*Réflexions et propositions sur le vers français* cit., p. 37). Pourtant c'est ce que vais tenter de faire à l'écoute de Claudel.

Parfois la cadence initiale, avec la cellule quaternaire du décasyllabe, impose l'hexamètre:

**Lorsque j'entends ton appel, pas un être, pas un homme,
Pas une voix qui ne soit nécessaire à mon unanimité.** (Str. III, p. 274)

La fin des deux vers efface un peu le contour très nettement dessiné de leur début. Quel dommage, que Claudel n'ait pas écrit l'*Évangeline* ou l'*Archipel* français! Il ne serait pas devenu Claudel. Ainsi échappe-t-il au destin de Longfellow, de Goethe ou de Hölderlin. La mesure, étroite parce que répétitive, du mètre lui reste étrangère. S'il admet le binaire dans le ternaire, la manière d'introduire le spondée dans les dactyles, il peut aussi élargir la mesure et compter jusqu'à quatre, en bonne logique de clause: «Connais ma jalousie qui est **plus** terrible que la **mort**». Le début pourrait se scander de plusieurs façons: 12/ 1234, «**connais** ma jalousie»; ou comme un hémipède: «**connais** ma **jalousie**». Mais l'élargissement de l'anapeste au péon rive Claudel à la prose, le refus du mètre l'empêche de corriger la langue. Ou plutôt, s'il amende le défaut des langues, en bon disciple de Stéphane Mallarmé, c'est par excès, par une prodigalité dépensière répondant à une sorte de soif inextinguible de verbe.

On sait bien que le rythme est autre chose encore que le mètre, et que la quantité naturelle de la langue est retravaillée dans l'élaboration musicale. Claudel cite les rhétoriciens antiques avec raison dans une phrase que je sors de sa parenthèse en notant les quantités: «Déjà en latin Quintilien avait remarqué qu'il n'y avait ni brèves ni longues» (*Réflexions et propositions sur le vers français* cit. p. 33).

Les Anciens, pas plus que nous, n'avaient le moyen de transcrire directement dans la convention musicale les oppositions approximatives de quantité que la langue leur offrait. On lit parfois que les Grecs possédaient une langue quantitative et mesurée à l'état naturel. C'est bien sûr un préjugé académique, mais on comprend la fascination que cette langue a pu exercer sur Jean-Jacques Rousseau (tel qu'on lit *L'origine des langues*), ou sur les poètes français de la Renaissance qui retrouvaient les poètes antiques en même temps que leurs vaisseaux découvraient les civilisations de l'Amérique. Le système grec impose des conventions, des règles, et un travail de régulation pour le récitant. Par imitation et translation, les latins ont imposé à leur langue ce système étranger. Dans ce qui résulte de la composition poétique, le matériau reste complexe et les égalités de mesure ne sauraient s'y produire de manière indifférenciée ou égale. Les syllabes longues ne sont pas longues de la même manière. Toutefois la récurrence périodique s'impose de mètre en mètre, de vers en vers, de strophe en strophe, malgré le chaos de la diversité syllabique.

Le refus des systèmes et des strophes, dans les innovations de certains poètes dithyrambiques grecs peut conduire la parole à se retrouver, non pas amétrique, mais astrophique, comme une longue et unique épode, affranchie des strophes qui se donnaient en miroir dans l'ode d'un Pindare ou d'un Bacchylide. J'entrouvre ici la possibilité d'une compréhension de l'écriture claudélienne, aux marges de la mesure récurrente de la poésie stichique ou strophique grecque: Claudel, qu'on ne saurait ravalier complètement à la prose, aurait élaboré une immense et unique épode. «Et maintenant pour toujours je demeure l'homme unique et impair [...].», écrit-il dans

un propos dont je souligne la dimension métapoétique, au même moment où il singe la nomenclature triadique des odes de Pindare et Bacchylide (Ode IV, strophe III cit., p. 273). L'imitation, le mime, la dimension simiesque du jeu ne sont-elles pas à la racine de la poésie et du théâtre, ainsi confondus dans une même origine par Aristote?

Bien sûr on pourra toujours alléguer la mesure de la prose, la segmentation des éléments chez Gorgias, leur accumulation et leur mise en ordre par le retour du nombre et des systèmes de rime. C'est parfois de ce côté, hors mesure stricte, qu'il faudrait chercher le principe d'une parole hors mètre. Et pourtant, le désir de mesure, cette manière de faire flotter la parole, de l'alléger, d'en faire durer les éléments, quitte à ce qu'ils débordent du compte strict, n'offrent-ils pas une très juste et attentive oreille à l'épopée d'Homère? Pour finir sa Strophe III, Claudel revient au système de la comparaison homérique qui suspend son tableau hors du temps, dans une pure littérature, pure image auditive et visuelle à la fois, détachée des nécessités sémantiques et logiques de la narration principale: je souligne quelques points de scansion «scholastique», à partir de son démarrage nettement dactylique (pardon pour l'homéotéleute):

Comme sur un rouleau d'impression on voit par couches successives
Apparaître les parties éparées du dessin qui n'existe pas encore,
Et comme une grande montagne qui répartit entre des bassins contraires ses eaux simultanéés,
Ainsi je travaille et ne saurai point ce que j'ai fait, ainsi l'esprit avec un spasme mortel
Jette la parole hors de lui comme une source qui ne connaît point
Autre chose que sa pression et le poids du ciel. (fin de la Str. III, Ode IV cit., pp. 274-275)

La mélopée dactylique, au sens large, est bien là, dans cet état de rêverie où nous plonge Homère et où Nietzsche avait cru reconnaître la part apollinienne de l'inspiration grecque. Le plus étonnant est que dans les dernières lignes, le rythme se fait iambique («qui ne connaît point», «et le poids du ciel») par alternance 123/12. Cette alternance du dactyle initial et de l'iambe terminal montre en tout cas la mixité rythmique inhérente à l'ode, conformément à la loi du genre.

Pour lire l'*Orestie* de Paul Claudel, me voici en quelque sorte prévenu. Je ne puis espérer une relation d'émulation entre Eschyle et Claudel qui favoriserait l'éclosion d'une langue rivale. Je puis en tout cas être attentif à la mimique dont un traducteur, quel qu'il soit, ne saurait être dépourvu. Ici, je ne viens pas défendre une traduction de l'*Orestie*⁵.

(5) Après un essai de réécriture très libre qui fut ma première tentative d'accéder à l'univers théâtral d'Eschyle, *A quand Agamemnon?*, spectacle créé en 1997 et augmenté l'année suivante par une mise en scène des deux autres tragédies en grec ancien, j'ai mis en scène en 2001 les *Perses*, en confiant la traduction à trois jeunes étudiants et comédiens de la première *Orestie*, G. Boussard, Y. Migoubert et A. Münch, en fonction des rôles qu'ils avaient interprétés en 1997 et 1998. Ainsi, plus de dix ans plus tard, dans les années 2009-2011, nous avons pu jouer toute l'*Orestie*, en y ajoutant un système de chorégraphie métrique. Guillaume Boussard a ainsi traduit *Agamemnon*, Aymeric Münch les *Euménides*. Pour les *Choéphores*, Yann ne livrant pas le travail que nous attendions pour les répétitions, j'ai demandé à Guillaume Boussard de traduire les dialogues, et j'ai traduit quelques chœurs, mais comme souvent, nous avons joué les chœurs en grec ancien. Comme traducteur, je fus plutôt occupé par Homère, Hésiode, les poètes lyriques (Sappho, Pindare), et, pour le répertoire théâtral, par *Antigone* (créé en 2005), les *Bacchantes* (2012), *Edipe roi* et les *Sept contre Thèbes* (en 2014) de Sophocle, et les *Suppliantes* (2016) dont je fis la seconde moitié, pour terminer le travail entrepris par Aymeric Münch.

Nos traductions sont toutes métriques. Dans les dialogues, le mètre iambique ou trochaïque, est recréé; dans le récitatif, l'anapeste est rendu, et dans les parties chantées, les mètres lyriques sont également rendus dans la mesure du possible. La question de la possibilité d'une prosodie mesurée à l'antique ne se pose plus pour nous, quarante ans après la parution du *Livre de Catulle* d'André Markowicz et mes essais sur Homère, qui ne paraîtront, pour l'*Illiade*, qu'en 2010, et pour l'*Odyssée*, qu'en 2022. J'ai créé la troupe Démodocos en 1995, il y a trente ans. Ce vaste champ de retraduction mesurée s'est élargi récemment à Lucrèce que Guillaume Boussard a traduit et sera un jour illustré par l'*Énéide* que traduit Aymeric Münch, après avoir fait les *Géorgiques*⁶.

En quoi Claudel est-il concerné par le développement de ce système qu'il aurait sans doute récusé, comme hypermétrique et corseté, dans sa production technique aussi bien que dans sa réalisation vocale, mais qu'il aurait peut-être encouragé comme un devenir possible de la langue happée par l'appel musical de la forme grecque?

«Il est [...] faux de dire – écrit Claudel dans ce manifeste que constituent ses *Réflexions et propositions sur le vers français* – qu'en français la quantité n'existe pas. Non seulement elle existe, mais elle est peut-être plus fortement marquée que dans aucune autre langue, il n'y a nulle part insistance aussi nette sur certaines syllabes. On peut dire que le français est composé d'une série d'*iambes* dont l'élément long est la dernière syllabe du phonème et l'élément bref un nombre indéterminé pouvant aller jusqu'à cinq ou six de syllabes indifférentes qui le précèdent. Il dépend d'ailleurs de l'orateur, guidé par l'intelligence ou l'émotion, de faire varier dans une certaine mesure le phonème en mettant le point fort ici ou là. Par exemple on peut parfaitement scander *en état – d'interdiction* ou bien *en état d'interdiction*» (*Réflexions et propositions...* cit., p. 33). Plus loin, Claudel développe une critique de l'alexandrin. En détruisant le moule syllabique, coupable d'avoir étranglé la libre respiration, Claudel met fin à trois siècles de règne sans partage du modèle quasi théologique imposé par la cour de Versailles et l'académie française de Richelieu. En ce sens, Claudel est bien un puissant allié contre ces modèles, non pas éculés, puisque certains les pratiquent encore pour traduire la poésie grecque, mais contre-nature, et réfractaires à tout essor quantitatif de la langue. D'autres, juste après le tournant du siècle, ont fait le même constat. Apollinaire libère le vers de son carcan arithmétique tout en restant attaché à une certaine tradition syllabique. L'Américain Ezra Pound, lecteur de Remy de Gourmont, part en quête d'une véritable segmentation musicale. Au point où en est prosodiquement et théoriquement Claudel dans ses *Réflexions et propositions sur le vers français*, avec ses approximations et ses partis-pris résolument affirmés (il n'hésite pas à appeler *vers* une phrase de la meilleure prose de Rimbaud), il met en valeur un élément structurant que les métriciens d'aujourd'hui appelleraient l'accent terminal de groupe de souffle. J'ai passé sur le miroitement sonore auquel Claudel prête avec raison une puissance extrême dans le façonnage de l'énoncé poétique. C'est essentiel, c'est peut-être le principal du travail d'élaboration poétique. Mais j'en reste à l'ossature rythmique, à l'agencement métrique des textes. Quand Claudel relève la qualité du dissyllabe final dans la phrase de Pascal: «Le silence de ces espaces infinis – m'effraie», il met le doigt sur une possibilité de la langue somptueusement réalisée, mais il ne prétend pas faire de cette battue binaire iambique le principe d'un système patiemment et continûment reconduit, ce qu'il est dans le schéma grec ou

(6) Thèse Université de Rouen 2021, *Poétique de la traduction: approche pratique du "De Rerum Natura"*; thèse Université de Rouen 2014, *Les modalités de la parole tragique et épique en traduction: les "Euménides" d'Eschyle et les "Géorgiques" de Virgile*.

latin. Néanmoins, si l'on écarte les tentatives de prose indifférente à cet aspect du rythme accentuel, cet iambe représente bel et bien le point par lequel Eschyle peut faire entrer le rythme grec dans la langue française, le point par lequel Claudel aspire à transposer le trimètre tragique dans un vers français, le point de rencontre des langues et de redéploiement d'un système dans un autre.

Claudel n'est traducteur d'Eschyle que par cette possibilité de la langue ancienne de venir empêcher le ronron syllabique de l'alexandrin au profit de l'iambe, dans sa dimension quantitative et accentuelle. Du moins, c'est le point par lequel sa traduction de l'*Orestie* d'Eschyle m'intéresse⁷. Je veux le prendre à la lettre, au mot, au pied.

Ce faisant, je suis tenu par ma propre expérience du texte. D'abord, celle du texte grec, dont j'ai découvert au fil des ans les possibilités rythmiques, phonétiques, mélodiques incomparables, et ses relations avec des antécédents littéraires comme l'épopée d'Homère. Ensuite, celle du texte français qui pouvait se déduire, se façonner à partir du premier. Je n'ai pas traduit personnellement l'*Orestie*, mais j'en ai donné une version résumée, prosodique et iambique, pour l'*Agamemnon*, car ce qui m'intéressait en 1997, pour ma première mise en scène, c'était de concilier dans la dramaturgie la double expérience du grec et du français. Occulter m'aurait semblé manquer l'essentiel; ne pas tenter quelque chose dans la langue française aurait été une occasion manquée de plus. Plus tard, j'ai commandé la traduction d'*Agamemnon* à Guillaume Boussard. Ce que Claudel a tenté, nous l'avons en quelque sorte parachevé, avec des principes que Claudel aurait à la fois soutenus dans leur élan premier et récusés peut-être dans leur formalisme et leur dimension contrainte.

Voici les trois tentatives. Je précise que je n'avais pas le texte de Claudel sous les yeux quand j'ai écrit mon essai d'adaptation en raccourci.

1. Version d'*Agamemnon* de Claudel (commencée en 1893, publiée en 1912):

LE VEILLEUR

	Je prie les dieux qu'ils mettent fin à <i>ces</i> fatigues,	6 (5)
	<i>La longueur</i> de la veille d'un an que <i>je</i> prolonge	6 (4)
	Au plus haut du toit des Atrides, sur les coudes <i>comme</i> un chien ,	6 (5)
	Apprenant des astres nocturnes à <i>connaître</i> l' assemblée ,	6 (5)
5	Et ceux- là qui apportent l'hiver et l'été aux vivants, les seigneurs	6 anap
	De lumière , qui <i>nous</i> sont préposés par l' étendue ,	6 (3)
	Les astres <i>quand</i> ils s' éteignent et leurs levers .	5 (4)
	Et <i>maintenant</i> j' épée le signal de la lumière ,	6 (4)
	Le rayon de feu apportant de Troie la nouvelle	6 redistribués (5)
10	Et le mot <i>qu'elle</i> est prise : car ainsi le commande ,	6 redistribués (4)
	Avec un esprit d'homme , le cœur de la femme <i>qui</i> espère .	6 (5)
	Ainsi j' endure la nuite et la rosée , et j' ai	6 (5)
	Une couche qui n'est point visitée par les songes ,	6 redistribués (4)
	Moi , car la crainte me tient lieu de sommeil ,	5 (4)
15	De peur que je ferme les yeux , si <i>je</i> dors, <i>pour</i> de bon ;	6 (4)
	Et quand je veux chanter ou siffler entre mes lèvres ,	5
	Me cueillant contre le sommeil ce charme ,	3 (ou 5 redistribués?)
	Les larmes viennent et je gémis sur l'état de <i>la</i> maison ,	6 (5)
	Qui n'est pas celui d'autrefois et la main du maître n'y est plus .	6 (risque de 7)

(7) Il en est certainement d'autres, dans le lexique, dans la dramaturgie, dans la vision eschyléenne du monde. P. Claudel a insisté sur la fascination qu'a exercée sur lui l'ouvrage de 1880, *Les deux masques*, de Paul de Saint Victor.

- 20 Mais maintenant, par fortune, **vienne la fin** de ces fatigues, 6 (5)
 La **bonne nouvelle** que **montre dans le noir un feu!**... 6 (5)

2. Version d'À *quand Agamemnon?* (Ph. B., Théâtre Démodocos, 1997).

Je **prie** les **dieux** qu'ils **mettent fin** à **mes labeurs**,
 à **mes années** de **veille** à **rester là**, **couché**
 au **faîte du palais** des **Atrides**, **comme un chien**,
 scrutant le **lent cortège** des **astres de la nuit**,
 et **ceux** qui **portent aux mortels** l'hiver, l'été,
 seigneurs **étincelants brillant** parmi l'éther,
 je **connais l'heure** de **leur aurore** et de **leur déclin**.
 Je **guette encore** aujourd'hui la **lumière**, le **signal**,
 l'**éclair de feu** qui **portera de Troie** le **mot**
 de la **victoire**... I-ou i-ou, c'est **lui ! ça y est**...
 Le **maître va rentrer!** Et **j'en dirais bien plus**
 si **vous**... mais... **chut!** ... J'ai **sur** ma **langue** un **énorme bœuf**.

3. Version de Guillaume Boussard (Théâtre Démodocos, version de 2010, revue en 2017)

LE GARDE

- Je **demande** aux **dieux** de **mettre un terme** à **mes tourments**,
 ces **longues années** de **garde** que **j'ai passées ici**,
 sur le **toit** des **fil**s d'**Atrée**, **comme un chien**, le **coude** au **sol**,
 à **regarder** le **cortège** des **astres de la nuit**,
 5 qui **amènent aux mortels** l'hiver après l'été,
 ces **maîtres luminescents**, ces **princes de l'éther**,
 je **les observe** de **leur lever** à **leur déclin**.
 Pour l'instant, je **veille**. J'**attends** que **brille le signal**
 de **feu**, l'**éclat** qui **viendra de Troie** nous **porter le bruit**
 10 d'une **ville prise** et **mise** au **pillage** – l'**ordre vient**
 d'une **femme** au **cœur viril** et **plein d'appréhension**.
 Ma **paillasse**, au **gré** de la **nuit**, se **traîne** dans la **rosée**
 sans **voir**, **jamais**, **aucun** de mes **rêves**, **car en moi**
 à la **place du sommeil**, s'est **installée** la **peur**
 15 que le **somme** ne **ferme mes paupières** **pour** de **bon**,
 et **quand j'essaie** de **chanter**, de **fredonner** un **air**
 qui me **serve de remède** **contre la torpeur**,
 je **pleure** en **pensant** à ce **qui se passe ici** **depuis**
 que le **bon ordre d'autrefois** a **disparu**...
 20 Et ma **seule chance** de **voir un terme** à **mes tourments**
 c'est l'**apparition**, dans l'**ombre**, d'**un messager** de **feu**...

La version du prologue d'*Agamemnon*, traduit par Paul Claudel, se prête à plusieurs lectures. L'une, la plus immédiate, prendrait le mot à la gorge, si je puis dire, en allant directement à la fin des groupes de syllabes: lecture colométrique, si l'on veut, au sens où l'on pourrait parler de groupes syllabiques dans des vers composés *de arte mayor* de la métrique castillane, par exemple, comme dans le décasyllabe français ou l'alexandrin, ou plus généralement dans une prose qui serait périodique. Dans cette première lecture, on arrive à un décompte de quatre à six marques.

Dans les ensembles qui n'arrivent pas à six groupes accentuels en suivant la pente naturellement descendante de la langue, ce que Claudel appelle l'iambe, il est possible de valoriser certaines syllabes. Mais dans cette démarche, suis-je en train

d'entraîner Claudel malgré lui dans une régulation qui ne relève plus de son intention première et immédiate? Le ralentissement de la déclamation, qu'il soit dû à la fatigue du personnage, à l'accueil acoustique offert par le lieu théâtral, à la parole de l'acteur peuvent infléchir considérablement la diction. Il me semble que ces syllabes latentes, qu'on peut laisser inaccentuées ou qu'on peut relever, font partie du dispositif que Claudel a élaboré.

Quand je parcours l'*Orestie*, je constate qu'il y a des passages qui ont moins intéressé Claudel. Certaines interventions dialoguées sont moins scandées que d'autres. Il y aurait tout un travail de reprise en compte de la scansion claudélienne. Non pas pour la redresser là où le traducteur se moque de faire le compte, mais pour valoriser la tension qui tend vers six accents dans les passages les plus forts. Du reste, les accents manquants, à leur place précise ou flottante, possèdent leur valeur latente et peuvent être là sans qu'on force leur intensité. Entre deux possibilités, on privilégiera la troisième syllabe avant l'accent final pour rendre plus net le dernier iambe. Mais on ne pourra pas effacer le groupe ternaire final quand Claudel le tolère.

On suit ainsi Claudel dans la liberté qu'il prend pour élargir ou resserrer sa mesure irrégulière, non strictement métrique, mais dont la pulsation rythmique est indéniable.

Oreste à Électre dans les *Choéphores* (NRF 1920; «Bibliothèque de la Pléiade», p. 922):

C'est lui-même <i>que</i> tu vois et <i>tu</i> ne veux me croire .	6 (4)
Et pourtant quand <i>tu</i> trouvas cette mèche de cheveux ,	6 (4)
Tu pris de l' aîle aussitôt et ce fut comme <i>si</i> tu <i>me</i> voyais,	6 (3)
Et quand aussi tu inspectais les traces de mes pas .	6 (5) [ou inspectais?]
Voici ton frère dont la tête est de niveau avec la tienne .	6 (4)
Vois la place où <i>ces</i> cheveux furent coupés .	6 (4)
Vois cette éttoffe aussi qui <i>est</i> l' ouvrage de tes mains .	5 (4)
Les coups un à un de l' ensouple et <i>ce dessin</i> d' animaux	6 (5)
Contiens-toi et ne meurs pas de bon-heur .	6 (5)

Je note en gras les syllabes qui me paraissent fortes, en italiques les syllabes neutres ou incertaines et donc susceptibles d'être renforcées. En parcourant la colonne des décomptes, on constate que le vers a réellement trois, quatre, ou cinq accents qui s'imposent. Et qu'il manque un, deux, ou trois accents selon les cas. Mais rien ne s'oppose à ce que le comédien renforce telle syllabe neutre de manière à obtenir les six marques du trimètre iambique grec.

Dans le dernier vers, le compte syllabique est ramené à dix syllabes, ce qui rend impossible le trimètre, qui compte douze syllabes ou davantage en cas de résolution d'une longue en deux brèves. Le rythme s'est resserré au point que les formes régulières alternantes s'y trouvent syncopées, selon un procédé que les poètes dramatiques utilisent dans les passages où l'iambe devient lyrique. Le mètre iambique fait alors place au bacchée («**Contiens-toi**»), deux fois de suite et peut-être trois fois.

Parfois la battue est extrêmement soulignée à des fins expressives.

Spectre de Clytemnestre (*Euménides*, vv. 94-102):

εὐδοιτ' ἄν, ὠή, καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ;
 ἐγὼ δ' ὑφ' ὑμῶν ὦδ' ἀπητιμασμένη
 ἄλλοισιν ἐν νεκροῖσιν – ὦν μὲν ἔκτανον

ὄνειδος ἐν φθιτοῖσιν οὐκ ἐκλείπεται,
 αἰσχρῶς δ' ἀλώμαι· προυννέπω δ' ὑμῖν ὅτι
 ἔχω μεγίστην αἰτίαν κείνων ὑπο·
 παθοῦσα δ' οὕτω δεινὰ πρὸς τῶν φιλτάτων –
 οὐδεὶς ὑπέρ μου δαιμόνων μὴνίεται,
 κατασφαγείσης πρὸς χερῶν μητροκτόνων.

Vous dormez là-dedans, ohé, ce n'est pas le temps de dormir!	6
Suis-je seule ainsi par vous privée de considération	6 (5)
Entre les autres morts ? Car, le meurtre que j'ai commis	6
Parmi ceux qui ne sont plus , à moi-même toujours <i>attaché</i> ,	6 (5)
J'erre avec honte , et <i>je vous déclare cependant</i>	6 (4)
Que c'est moi entre ceux d'en bas qui nourris le plus grand grief .	6
J'ai souffert d' affreuses atteintes de ceux qui m' étaient le plus proches ,	6
Et cependant <i>nul</i> entre les démons n'a de moi pitié ,	6 (4)
Moi, <i>la</i> mère égorgée par les <i> mains </i> mêmes de mon fils !	6 (4)

On comparera avec la traduction du même passage, expressément rendu en trimètres iambiques par Aymeric Münch:

Dormez, dormeuses! N'ai-je pas **grand** besoin de **vous**?
 Oui, **moi**, qu'entre **tous** les **morts** vous **déconsidérez**
 Si **bien** que **chez** les **ombres** l'on ne m'**épargne pas** –
 C'est **moi** la **meurtrière** – et **que**, dans l'**infamie**,
 Je **marche**, errante... M'entendez-vous quand **je** **soutiens**
 Qu'en **bas** je **suis** **accusée** du **crime** le plus **grand** ?
 Pourtant mes **propres** **enfants** m'ont **fait** **subir** l'**horreur**,
 Et **pas** un **dieu** ne soulève **son** **courroux** pour **moi**,
vengeur des **mains** **matricides** **qui** m'ont **immolée**⁸!

On voit que les syllabes neutres sont ici déterminées par la structure métrique du vers à porter ou non la marque du temps fort. Chez Claudel, il faut chercher davantage. Mais la tentative rythmique est patente. Le bilan qu'on pourrait dresser de la transposition française du trimètre iambique par Claudel souligne l'idée d'une véritable prise en compte du mouvement rythmique, sinon exactement de la structure métrique: on a vu que l'exactitude arithmétique était plutôt un repoussoir pour Claudel. Dans l'adaptation du vers grec au français, on a deux paramètres formels, la quantité ou la périodicité rythmique rendue par les groupes accentuels; et le compte syllabique, qui n'est pas une obligation dans le vers grec non isosyllabique, mais un corollaire des cellules quantitatives quand celles-ci sont régulièrement disposées. Claudel se moque de la dimension syllabique. Il ne s'asservit pas non plus à une attaque ascendante. Son vers peut démarrer sur une syllabe initiale forte.

On peut pousser plus loin cette investigation dans le récitatif anapestique, mètre extrêmement carré, mètre de marche qui souffre assez peu, dans le grec ancien, les ruptures de cadence. L'irrégularité choque donc davantage que dans les trimètres, où la liberté relative est admise et où la dissymétrie rythmique se prête davantage à des résolutions.

(8) La traduction d'A. Münch, jouée par la compagnie Démodocos depuis 2010, a fait l'objet de la thèse du même A. Münch, *Les modalités de la parole tragique et épique en traduction: les "Euménides" d'Eschyle et les "Géorgiques" de Virgile* (Université de Rouen, ERIAC, 2014) déjà mentionnée n. 6.

Je cite l'entrée des Vieillards du Chœur d'*Agamemnon*. Il faut quatre temps correspondant aux quatre pieds du dimètre anapestique (ou deux temps dans les monomètres):

Voici la dixième année depuis que de Priam	4 (3)
la redoutable partie,	2
Le prince Ménélas avec Agamemnon	4 (3)
Le puissant couple des Atrides, selon l'honneur	4 (3)
De deux trône(s) et de deux sceptres de par Zeus,	4 (3)
De cette terre	2 (1)
A détaché, main-forte,	2
La flotte aux mille nefes des Argiens,	4 (3)
Criant Arès!	2 (1)

L'envolée fait que le premier accent, au lieu de tomber à la troisième syllabe, tombe à la quatrième ou à la cinquième. Générosité du verbe claudélien, ou manquement à la battue stricte de la marche? On sait que Claudel répugnait aux files de choreutes marchant à la queue-leu-leu dans les restitutions du drame antique. Ici, le récitatif, caractérisé par la haute tenue du verbe, ne se laisse pas entièrement capturer par la métrique, même si les ajustements sont toujours possibles.

On s'étonnera toutefois de trouver, dans certains passages lyriques, là où la pulsation est plus difficile à rendre, tant les effets de syncope et de polyrythmie sont importants chez Eschyle et les dramaturges grecs, des équivalents de *côla* métriques. La ponctuation s'efface dans les interjections, des blancs se font jour, comme pour mettre en relief la valeur prosodique brute des éléments; le mot cherche à calquer les iambes syncopés que sont les bacchées, et tente de réitérer les jeux d'allitérations du grec, ou renonce à traduire, en citant le grec (*Agamemnon*, p. 893):

Apollon Apollon
Dieu de la porte! Mon *Apollon* à moi!
 Apôlesas! Tu m'as **perdue toute** pour la deuxième fois!

Cassandra dit en grec:

Ἄπολλον, Ἄπολλον,
ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός.
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον. (vv. 1179-1181)

Et dans l'antistrophe correspondante:

Apollon Apollon
Dieu de la porte! Mon Apollon de mort!
Ah où m'as-tu conduite? Vers **quelle** demeure?

Ἄπολλον, Ἄπολλον,
ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός.
ἀ ποί ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην; (vv. 1184-1186)

A â! ennemie certes des dieux
 Témoins d'hideux étranglements et de meurtres entremêlés,
 Égorgeoir humain et sol qui sue le massacre... (p. 894)

μισόθειον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα,
 αὐτόφωνα, † κακὰ καρτάναι †
 ἀνδρὸς σφαγεῖον καὶ πέδον ῥαντήριον. (vv. 1189-1192)

Cette fois, la phrase s'élargit, mais dans l'esprit rythmique de tout ce *kommos*. Plutôt que de reprocher à Claudel le manque de métrique au nom d'une correspondance idéale qu'il n'a pas recherchée, on peut proposer de scander très authentiquement ses phrases dans une syncopation et un mouvement proches des mètres dochmiques du passage (tripodies iambiques très libres): la splendeur sonore que Claudel a mise dans ses vers le mériterait. Je n'hésiterais donc pas à renforcer le dochmie ou le mouvement syncopé du bacchée là où des trimètres devraient calmer le jeu:

A â! ennemie **certes des dieux**
 Témoins d'**hideux étranglements** et de meurtres entremêlés,
Egor-geoir humain et sol qui sue le massacre... (p. 894)

Jeux de phonèmes dieux/hideux, étranglements/entremêlés, allitérations en [m] et en [s], et rythme libre qui rallie la scansion syncopée de tout le passage: cette scansion-là se chante et se danse, avec ses longues, parfois opposées (antispastiques, disaient les Grecs), et ses séries de brèves (jusqu'à six ou sept). La qualité sonore éclaboussante de la phrase claudélienne vaut la peine de pousser la rythmique jusque dans le corps de l'acteur, dans ses pieds, dans ses sauts et soubresauts.

En tout cas, quoi qu'il en soit, cette perception mienne que j'expose dans la lecture de cette traduction, en helléniste métricien et traducteur, en metteur en scène et interprète du texte grec, permettrait de rendre à la langue de traduction de Claudel un peu de ce qu'elle a visé intuitivement, dans une élaboration choisie par lui et non contrainte, et d'amener ainsi dans l'espace acoustique l'étrangeté grecque désirée, un rêve de mélopée antique, palpable dans les onomatopées, en bousculant avec lui les codes trop sages d'une prosodie syllabique néoclassique refroidie depuis longtemps.

PHILIPPE BRUNET
 Université de Rouen

Miroir, écho, tac au tac: Paul Claudel «répond» le “Cantique des Cantiques”

Abstract

This paper is a comment on Claudel's translation of The Song of Songs, which precedes each chapter of *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques*. It appears as a personal exercise on the Latin text of the Bible in the Vulgate. Claudel translates very literally and often uses mere transfer of Latin words and phrases into French. His aim is to stick as closely as possible to the original text, which to him means God's own intention, and in case of divergences between the Latin, Greek and Hebrew versions he would always choose the most mystical one, according to the Roman Catholic tradition which reads The Song of Songs as a dialogue between Christ and the Church.

Mais la colombe pour se dissimuler ne
trouve pas un refuge moins sûr dans le
banal que dans le ténébreux¹

C'est pendant la guerre que Claudel, isolé à Brangues, écrit sur le Cantique des Cantiques: non pas un «commentaire» – il s'en défend dès la préface – mais un «poème, [le] regard avec un ardent intérêt attaché par un poète de la terre sur un autre poème dont on lui dit que l'auteur est le Saint-Esprit. Ou, si l'on veut, une entreprise d'auto-édification»²; on notera d'emblée, dans l'insistance d'une triple occurrence, le tréma sur «poème» et «poète», graphie (mallarméenne) préférée par Claudel depuis toujours, parce que «bien plus joli[e]»³, mais aussi parce que l'étymologie de *poiein* y est plus apparente et désigne à ses yeux le travail artisanal⁴ du poète sur la facture du mot, qui sera ici l'un de nos objets de réflexion. Conçu comme un fragment d'un grand ensemble marial qui se serait intitulé *Assumpta est Maria*, il sera finalement publié seul. Sa particularité est de se présenter comme une méditation suivie sur le texte (un des plus courts de l'Ancien Testament), respectant sa composition et divisé en huit chapitres correspondant aux huit parties du poème biblique dans la Vulgate, qui est son texte de référence. Chacun de ces chapitres s'ouvre sur la citation intégrale du chant concerné, verset par verset, chaque verset latin, en italique, étant suivi de sa traduction par Claudel, en romain. Il s'agit d'une présentation originale, dont Claudel n'usera pour aucun autre de ses «commentaires» bibliques. Il a par ailleurs

(1) *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* [Fribourg, Egloff, 1948], désormais *Cant.*, cité sur OC, t. XXII, p. 305; PB2, p. 188.

(2) *Ibidem*, p. 7, PB2, p. 21.

(3) Lettre de Claudel à F. Jammes de 1897, C/JF, p. 25.

(4) Voir à ce sujet *Interview par Yvan Lenain sur le thomisme et sur le Nô*, “Cahiers de la jeunesse catholique” 18, 20 décembre 1925, *Suppt III*, p. 103.

pratiqué l'exercice de la «traduction» sur les Psaumes, et – texte encore inédit – sur l'Apocalypse⁵, mais alors détaché du commentaire.

C'est cette traduction d'un Claudel se présentant, sans doute avec un grain d'humour, comme «un technicien littéraire»⁶, que nous allons ici examiner. Nous nous interrogerons sur les présupposés et principes émis par le poète (nous écartons délibérément le mot de «méthode», dont le parfum scientifique lui déplaît), illustrerons notre propos de quelques exemples précis, pour enfin tenter de caractériser la singularité absolue de l'entreprise claudélienne.

«Ce langage de Dieu à jamais pour l'Église»⁷

Dans le texte latin bien entendu: toutes les traductions françaises me font mal au cœur⁸

Répondant en 1938 à un ecclésiastique qui l'interroge sur son travail biblique, Claudel répond:

Quant à moi je n'ai pas pour but de faire un cours, et ma *méthode*, comme vous dites (quelle drôle d'idée et quel drôle de mot! Pourquoi voulez-vous que j'aie une *méthode*?) est simplement de me placer devant un texte que je crois divin dans une attitude d'humble réceptivité pour en extraire à mon usage personnel tout ce qu'il peut contenir de saveur et de lumière⁹.

Le poète, on le voit, se situe assez loin de la «méthodologie de la traduction» peut-être un peu trop prisée de nos jours, aux dépens du contact en profondeur avec le texte. Cette notion d'«usage personnel» nous semble très importante: elle définit une lecture solitaire, un dialogue avec le texte biblique qui, s'il peut être partagé du fait de la publication, invite le lecteur éventuel à la modestie; il convient avant tout d'éviter d'embrigader Claudel dans quelque école ou théorie que ce soit, d'accepter de suivre sa pensée et d'en dégager ce qu'il cherche: cette «saveur» et cette «lumière» qu'il conviendra de définir dans leur rapport avec la traduction proposée.

Nous devons tout d'abord nous demander sur quel support travaille le poète. Il possédait plusieurs éditions de la Vulgate dite sixto-clémentine, la grande édition de la Contre-Réforme toujours en usage dans l'Église: une – gros et lourd volume – achetée à «Rio de Janeiro, février 1917»¹⁰, renfermant le seul texte latin, précédé du fameux «Prologue casqué» de saint Jérôme comportant ses différentes préfaces à ses traduc-

(5) Voir à ce sujet PB2, p. 1543, note.

(6) *Cant.*, OC, t. XXII, p. 377, PB II, p. 231.

(7) *Saint Jérôme, patron des hommes de lettres* [ms 1940, publié dans "Domaine français. Messages", Genève, 1943], Po, p. 795.

(8) Paul Claudel, Préface à *Paul Claudel répond les Psaumes* [Neuchâtel, Ides et Calendes, 1948], cité sur *Psaumes*, Desclée de Brouwer, 1967, p. 13. Les mots de notre titre général figurent aussi dans cette préface que nous adaptons à la traduction du Cantique des Cantiques, composée dans les années qui précèdent. Sur les Psaumes «traduits» par Claudel, voir la belle et savante thèse de M.-E. Benoteau-Alexandre, *Les Psaumes de Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2012. Sur Claudel et saint Jérôme, également quelques pages dans P. Galli-Andreani, *Mallarmé, Valéry et Claudel traducteurs*, PU Vincennes, 2016, p. 243 sq.

(9) Lettre au P. Amédée Brunot, bétharramite, du 8 juillet 1938 (*Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps*, vol. I, éd. D. Millet-Gérard, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 263).

(10) *Catalogue de la bibliothèque de Paul Claudel*, p. 169. Il s'agit de l'édition Gautier, Paris-Besançon, 1838, mentionnée au début de son premier commentaire, *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse*, OC XXVI, p. 9 et note (PB I, p. 101 et n. 3 et 4). *Prologus galeatus*, l'expression est de saint Jérôme lui-même pour signifier que dans ce prologue il défend ses principes de choix des textes et de traduction.

tions, et suivi de plusieurs index, un géographique, un *biblicus* mêlant noms propres et thèmes, un des citations de l'Ancien Testament dans le Nouveau (*index testimoniorum*), un des noms propres hébreux et chaldéens avec leur traduction en latin (ce que Claudel appelle son «glossaire»): très précieux instrument de travail. Il possède une autre Bible, «trouvée sur les quais»¹¹ on ne sait à quelle date; à cela s'ajoutent encore deux éditions, celle du chanoine Fillion en huit volumes, Bible destinée aux séminaristes, publiée entre 1888 et 1898, présentant le texte latin, la traduction de Lemaître de Sacy et des notes de bas de page qui se veulent informées des récentes découvertes archéologiques, et font par ailleurs référence au texte hébreu en cas de *crux interpretum*; Claudel y fait allusion pour la première fois dans «Commentaire du Psaume XXVIII»¹² composé en 1932 et a dû l'acquérir à ce moment-là, donc aux États-Unis; enfin, s'y ajoute la Bible de Carrières plus ancienne puisqu'elle date du début du XVIII^e siècle, et sera constamment rééditée, de 1835 à la publication de celle de Fillion, également à l'usage des séminaires et en huit volumes; on y trouve le texte de la Vulgate, la traduction P. de Carrières entrelardée de sa paraphrase en italiques qu'il baptise «sens littéral», et, en bas de page, le commentaire latin du jésuite Menochius (XVII^e siècle); en supplément, à la fin du dernier volume, les mêmes annexes que dans l'édition Gautier, dont le fameux «glossaire» (*Nominum interpretatio* se transmettant sous la même forme d'une édition à l'autre). Ce qui est étonnant est que cette Bible ne figure pas dans le catalogue de la bibliothèque de Brangues, alors que Claudel semble la pratiquer depuis son ambassade aux États-Unis¹³: la possédait-il? Ou l'aurait-il empruntée, pendant la guerre, à l'abbaye de Hautecombe? En tout cas quelques passages de *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* prouvent que c'est celle-là qu'il avait sous les yeux à ce moment; à propos de Cant. 7, 8, il évoque une bilingue: «En face du texte latin, la colonne de mon livre réservée au français...»¹⁴: ce peut être Fillion ou Carrières; un peu plus loin, pour Cant. 7, 10, la mention en transcription italique du terme hébreu «*thesuquathô* = désir», absente de celle de Fillion, se trouve bien dans celle de Carrières-Menochius¹⁵; et encore à propos du verset 12, une note de bas de page mentionne explicitement la Bible de Carrières, et en cite, pour les tourner gentiment en dérision, la traduction et la paraphrase¹⁶. Mais il a également à portée de main deux bibles en seule traduction française: celle, protestante, de Louis Segond, traduite à partir de l'hébreu¹⁷ et celle, catholique, de l'abbé Crampon, recourant elle aussi aux «textes originaux»¹⁸; Claudel ne les cite (souvent ensemble: «Le couple, entrelaçant gracieusement ses initiales S. C.»)¹⁹ qu'à propos de versets difficiles, et en général pour en critiquer ironiquement le parti-pris

(11) *Catalogue...*, *ibidem* avec sans doute une erreur sur le nombre de pages: il faut lire 1395 et non 395; aucune Vulgate complète ne pourrait être aussi mince. S'agit-il de celle mentionnée, sans référence de source, par J.-F. Poisson-Gueffier, dans *Paul Claudel et le latin*, P.U. Franche-Comté, 2022, p. 86 n. 27? De fait c'est une réédition, en plus petit format, de la précédente.

(12) Voir OC XIX, p. 129, PB1, p. 80, à propos de l'image du *Tragelaphus sulpicianensis*!

(13) Menochius est mentionné par Claudel pour la première fois en J1, p. 964, en 1931, puis dans le commentaire du Psaume Ps XXVIII. – Voir au sujet de Menochius notre *Paul Claudel et les Pères de l'Église*, Honoré Champion, 2016, p. 283 sq., et notre article: *Menochius: un maître de l'exégèse jésuite au XVIII^e siècle*, in *Littérature et Théologie à l'âge classique. Mélanges en l'honneur de Gérard Ferreyrolles*, dir. C. Cagnat-Deboeuf, L. Polazent et A. Régent-Susini, Champion, 2022, pp. 185-200.

(14) *Cant.*, OC XXII, p. 366; PB2, p. 225.

(15) *Sainte Bible...* par le R.P. de Carrières, t. III, Besançon-Lille-Paris, 1854, p. 539.

(16) *Ibidem*, p. 540 et *Cant.*, OC XXII, p. 394; PB2, p. 241.

(17) [1874-1880]. Elle allait rester pendant près d'un siècle la version protestante la plus commune.

(18) Volumes séparés à partir de 1894. En un seul volume en 1904.

(19) *Cant.*, OC XXII, p. 376; PB2, p. 231.

littéraliste et le mépris de la Vulgate – sans jamais manquer de reprocher à Crampon de se mettre à la remorque de l'exégèse protestante.

Claudel ne rechigne pas à recourir, en cas de difficulté, à la version grecque des Septante, ou à l'hébreu qu'il trouve dans les notes de Fillion ou de Carrières-Menochius²⁰; si ces dernières ou son «glossaire» ne suffisent pas, il n'hésite pas à interroger plus savant que lui: ainsi par exemple en mars 1943 demande-t-il au P. de Lubac de l'éclairer sur le sens du toponyme *Sanir* (Cant. 4,8)²¹. Son ignorance de la langue hébraïque fait qu'il accompagne souvent ces explications d'une modalisation: «l'hébreu semblerait vouloir dire...»; «Mais l'hébreu littéral est, paraît-il...»²²; de toute évidence l'impossibilité de raisonner sur la matière même du mot le gêne. *A contrario*, le latin de la Vulgate lui est un terrain parfaitement familier, un lieu de délectation où s'exerce à plein son sens de la langue, de l'étymologie, de la saveur des langues latine et française. C'est d'ailleurs juste après l'achèvement du commentaire du Cantique que Claudel écrira son fervent éloge de la Vulgate, comme si elle atteignait là, dans le poème nuptial, le summum de sa beauté, mais aussi de son efficacité spirituelle, nourrie par des siècles de transmission, d'utilisation liturgique et de support à la méditation personnelle:

Nous avons le bonheur de posséder dans la Vulgate une traduction des Livres Saints qui est un monument poétique, que je ne suis pas loin de considérer personnellement comme le chef d'œuvre de la langue latine. S'il n'est pas inspiré au sens théologique, il est certainement *inspiré* au sens littéraire, comme on dit que *L'Iliade* ou *L'Énéide* sont des œuvres inspirées. Comment donc ne pas trembler de voir des hommes que qualifie la seule érudition ne pas craindre d'y porter la main? Il y a tout de même une preuve du pain qui est de nourrir [...] C'est cette preuve qu'a donnée d'elle-même la Vulgate depuis le temps qu'elle est pour les saints et pour les pécheurs une source inépuisable d'enseignement, d'enthousiasme, de consolation et d'illumination, quelque chose comme l'eucharistie qui est la racine même du paradis, le langage même de notre entretien avec Dieu [...]

Lisons donc la Vulgate et lisons-la comme elle doit être lue, à genoux²³.

On voit bien qu'aux yeux de Claudel bonheur esthétique et bienfait spirituel sont étroitement liés, et même indissociables: ce qui lui plaît aussi dans le latin de saint Jérôme, c'est son esthétique totalement neuve par rapport au canon et à la rhétorique du latin classique²⁴; on a l'impression que Claudel lisant et méditant la Vulgate fait constamment l'expérience ébahie des *litterati* de l'Antiquité tardive découvrant cette langue composite, superposition extraordinaire de latin cicéronien et d'asianisme importé: «Ah ce rude rugissement hébraïque, c'était tout de même autre chose que l'agréable sifflotement de Platon, et de Cicéron, et de Virgile!»²⁵. Il semble donc que le projet marital dans lequel devait s'intégrer ce commentaire se soit doublé, au

(20) Par exemple, *Cant.*, OC XXII, pp. 30, 251, et *passim*. PB2, pp. 34, 158.

(21) Lettre de Claudel au P. de Lubac du 21 mars 1943, *Correspondance de Claudel avec les ecclésiastiques de son temps* cit., vol. II/1, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 222. On n'a pas la réponse – s'il y en eut une, car le commentaire n'en fait pas état (OC XXII, p. 142, PB2, p. 96).

(22) Respectivement OC XXII, pp. 251 et 284. PB2, pp. 158 et 177.

(23) *L'Écriture Sainte* I "La Vie intellectuelle", mai 1948], OC XXI, pp. 390-391, PB2, pp. 316-317.

(24) Qu'il continue cependant d'observer dans ses *Lettres*, que Claudel lit néanmoins avec plaisir en 1927, voir J2, pp. 198-199. Sur le «rêve» et la «conversion» de saint Jérôme, voir le beau livre de Denys Gorce, *La Lectio divina, des origines du cénobitisme à saint Benoît et Cassiodore*, t. I [Picard, 1925] lu par Claudel en 1937 (J2, p. 194).

(25) *Cant.*, OC XXII, p. 447; PB2, p. 272. Sur cette question, voir la polémique de Claudel avec les jésuites à propos du préjugé classicisant de leur enseignement: lettres aux PP. Blanchet, Charmot, Deffrennes dans *Correspondance de Claudel avec les ecclésiastiques* cit., vol. I. – Il lui arrive heureusement d'être moins sévère avec Virgile!

contact du texte, d'un défi lancé par ce dernier au «poète professionnel, [au] technicien de l'image»²⁶, ce qui pourrait expliquer le choix de se mesurer avec la matière même du poème biblique, et d'en proposer, conjointement au commentaire, la «traduction» verset par verset.

*Traduction: inscription dans un «triple» – ou quadruple – «idiome»*²⁷

Ô Saint Esprit, je sais que Vous n'avez
peur de rien²⁸!

Claudél ne se présente nullement comme un spécialiste de la traduction, même s'il l'a déjà pratiquée (Eschyle, Chesterton, Coventry Patmore, et son propre *Livre de Christophe Colomb*, puis, d'après un support anglais, les poèmes extrême-orientaux de *Dodoïtzu* et *Petits Poèmes d'après le chinois*); il ne se soucie pas de théorie de la traduction, se serait sans doute moqué du mot de «traductologie», mais se livre à un corps à corps méditatif avec le texte-source. Une des premières choses à remarquer concernant celle du Cantique est son imbrication très étroite avec le commentaire: de fait, il n'y a pas une simple traduction qui sert d'ouverture à chaque chapitre mais une traduction continuée, qui évolue, se transforme, s'affine au fil du commentaire; on peut même dire que l'initiale n'est qu'une hypothèse de départ – et qu'il n'y aura d'ailleurs pas de point d'arrivée, puisque la traduction s'absorbe dans le commentaire et qu'elle n'est en aucun cas une fin en soi. Plus qu'un passage, elle est une superposition.

On notera d'abord le souci qu'a Claudél de coller au texte latin et d'y plier le français, que ce soit par le décalque de mots ou de tournures syntaxiques; on trouve ainsi dans la traduction initiale «la tourtre» pour la tourterelle, «ma spécieuse» pour *speciosa mea*, «de lys des convallées» pour *lilium convallium*, la «virgule de fumée»²⁹; le principe s'étendra d'ailleurs de la traduction au commentaire, où surgissent de ces latinismes, migrant parfois ici depuis d'autres textes bibliques par une sorte de capillarité: ainsi de la «pulchritude» ou de l'«expergescence» – ce dernier véritable création claudélienne *ad usum sui*, pour le plaisir du beau mot³⁰; les décalques syntaxiques portent sur des constructions latines importées en français: «affluente de délices» pour *deliciis affluens*³¹, ou des segments entiers: «Vigne fut au pacifique en celle-là qui a les peuples»³², jusqu'à produire dans le commentaire des monstres, comme, au début du second chapitre et à propos de *lilium convallium*, «La fleur autour d'elle ne cesse de traire de son sens le cirque»³³, que l'on pourrait

(26) *Cant.*, Préface, OC XXII, p. 8; PB2, p. 22.

(27) «Saint Jérôme», *Po* p. 796, à propos de l'inscription INRI sur la croix du Christ. Cf. Luc 23, 38. La traduction rajoute bien sûr le français.

(28) *Ibidem*, p. 215; PB2, p. 137.

(29) Les trois premiers exemples sont pris dans le chant II du Cantique, *ibidem*, pp. 45-47; PB2, pp. 42-43. Le mot «tourtre» est attesté en ancien français, ainsi chez Rutebeuf, dans *Les Neuf Joies Notre-Dame*. La «virgule de fumée» (*virgula fumi*, Cant. 3, 6) se trouve p. 78; PB2, p. 59.

(30) Respectivement OC XXII, p. 321, PB2, p. 198; pp. 61, 92-93, 274, 407, PB2, pp. 51, 68, 171, 249, de *expergesco*, «éveiller», à quoi ne correspond en latin aucun substantif. N'apparaît pas dans le Cantique, où l'on a à trois reprises *neque evigilate*, mais chez les prophètes (Is. 26, 19, et *passim*).

(31) *Ibidem*, p. 432; PB2, p. 262, Cant. 8, 5.

(32) OC XXII, p. 432, PB2, p. 263, Cant. 8, 11.

(33) *Ibidem*, p. 50, PB2, p. 45, ainsi que les citations suivantes. Claudél attribue le verset et l'image du lys au Bien-Aimé, ce qui, contrairement à ce que dit la note ajoutée entre crochets par M. Malicet en PB2, p. 1562 (n. 1 de la p. 45), n'a rien d'un «contresens volontaire»: le pronom de la première personne en

traduire par «Autour d'elle, la fleur ne cesse d'entraîner la circonférence hors de son propre sens», ce qui demande encore explication: d'abord les deux latinismes, «traire» au sens de *trahere*, repris du *Trabe me* de Cant. 1, 3; «cirque» pour *circum*, lui-même tiré du *CONvallium* du contexte: «notre époux au centre de la terre [...] Jésus est le centre du calice»; ensuite l'interprétation proposée par Claudel, qui explique le mot «sens», à prendre, comme souvent chez Claudel³⁴, en syllepse dans ses deux acceptions de «direction» et de «signification»: «Il a donné solution à tout l'ensemble de composantes de cette interrogation [...] L'ascension verticale de l'unité satisfait à la convergence de tout, à la descente universelle de la paroi vers le centre»³⁵. Qu'en conclure? La phrase est, en elle-même, rigoureusement incompréhensible; Claudel, plongé dans sa Vulgate, emporté par son double rêve, sur les mots et sur le sens, rivé à la généalogie des mots, ne s'adresse-t-il qu'à lui-même sans aucun souci de lecteur éventuel? Ce serait contredit par le «Notre époux», qui implique un lecteur complice; il s'agirait donc plutôt d'une invitation – non dépourvue de provocation – à un travail commun de forage, où le poète, «technicien de l'image»³⁶, guide le lecteur de bonne volonté dans les arcanes du poème divin. Le paradoxe, en tout cas, est qu'il faut aller, *via* l'étymologie, au plus profond du sens littéral pour trouver le sens figuré.

Si nous passons maintenant du plan strictement lexical et syntaxique au plan rhétorique, ce dernier nous éclaire sur les principes d'interprétation. Dès la préface Claudel se déclare «déconcerté par des platitudes» (les lèvres comparées à un ruban rouge³⁷), des incongruités (les yeux de la Bien-Aimée semblables à des yeux de colombes³⁸, ou les cheveux comparés à des chèvres³⁹). Il commence par traduire littéralement: «Tes cheveux comme les troupeaux de chèvres qui sont montées de la montagne de Galaad»⁴⁰, avant d'appliquer le principe dionysien du «symbolisme dissemblable»⁴¹: «ce sont ces absurdités mêmes qui doivent nous donner l'éveil, et [...] nous inviter à chercher sous la beauté extérieure grossièrement évoquée cette réalité profonde qui attire la complaisance du Créateur et de l'Époux»⁴². Pour ce faire, le procédé est quasiment toujours le même: interroger les mots dans leur définition, le caractère spécifique de l'objet qu'ils désignent, les consonances bibliques qui mettent en rapport plusieurs occurrences dont les contextes respectifs les éclairent réciproquement; subvertir les contradictions apparentes: «les cheveux ne montent pas, ils pendent, ils descendent [...] Alors est-ce qu'il s'agit bien de cheveux? [...] La chèvre est un animal qui monte et par là est propre à désigner tout effort au rebours du poids»; par un tour de passe-passe, et pour résoudre l'impossible équation, «la voix en nous irrépressible de l'analogie murmure *capilli – capillaires*»: traduction par substitution qui introduit, en lieu et place des cheveux, «notre système circulatoire, parcouru par le sang, qui est le véhicule de l'âme,

hébreu est neutre, et peut aussi bien désigner un masculin qu'un féminin, d'où la présence des deux interprétations dans la tradition exégétique.

(34) Par exemple, *J'aime la Bible*, OC XXI, p. 417; *Pr.*, p. 1046, et nombreux autres exemples.

(35) OC XXII, p. 50, PB2, p. 45.

(36) *Ibidem*, p. 8, PB2, p. 22.

(37) Cant. 4, 3, OC XXII, p. 8, PB2, p. 22.

(38) *Ibidem*, p. 8, PB2, p. 22.

(39) Cant. 4, 1 et 6, 4, OC XXII, pp. 124-125, PB2, p. 85, et pp. 255-256, PB2, p. 160.

(40) OC XXII, p. 109, PB2, p. 76; Cant. 4, 1: *Capilli tui sicut greges caprarum | Quae ascenderunt de monte Galaad*.

(41) Voir Denys l'Aréopagite (V^e siècle), *La Hiérarchie céleste*, ch. II (traduction M. de Gandillac, Aubier-Montaigne, 1943, p. 187 ss.), et Claudel, «Note sur l'art chrétien» [1932], *Pr.* pp. 125-127.

(42) OC XXII, pp. 123-124, PB2, p. 85.

le double flux» qui résout l'absurdité «monter de la montagne»⁴³, et garantit le sens spirituel de l'effort et du progrès moral.

Toujours dans le registre rhétorique, Claudel, qui pourtant en général n'en est pas à cela près, fait semblant de s'offusquer de dérogations constantes, dans le poème biblique, à la règle de l'*aptum* ou adéquation du niveau de langage et du choix des images au plus ou moins de noblesse du sujet traité. Déjà il était resté en arrêt devant l'adjuration itérative *Adjuro vos [...] per capreas cervosque camporum*, «par les gazelles et les cerfs des champs»⁴⁴, associant «une interpellation imposante, solennelle» à «ce qu'il y a au monde de plus incertain et de plus inconsistant»⁴⁵: mélange de style haut (l'adjuration, normalement au nom des dieux) et de style bas (le registre pastoral) qui exige le «saut herméneutique», le passage à l'interprétation figurative où chèvres et cerfs se traduisent par «patriarches, prophètes (annonçant le Christ)» chez «les anciens commentateurs», puis un nouveau bond, claudélien celui-là, prenant appui sur la caractéristique intrinsèque de la chèvre, pour se propulser vers le dernier des quatre sens de l'Écriture: «La chèvre, qui procède comme la Grâce, par bonds inopinés, est l'animal qui nous montre le chemin des hauteurs, et dans l'interprétation de l'Écriture il représente la tendance anagogique [...] vers] la région ultérieure, l'Église future». Mais comme on le voit, il ne s'agit pas simplement de désigner le sens caché, la réalité béatifique, mais aussi de lire au cœur du texte biblique le principe même de son interprétation. Le commentaire de Claudel vire extrêmement souvent au discours méta-poétique.

De la confusion des voix à l'unité messianique et méta-poétique

Ces lignes hébraïques qui continuent à fulgurer sous le latin de saint Jérôme⁴⁶

Nous examinerons enfin le cas des *cruces interpretum*, des passages difficiles à interpréter où Claudel bute sur le latin de saint Jérôme, qui visiblement n'a lui-même pas compris le texte hébreu⁴⁷ et s'en tire par un décalque «babélien» dont le sens, c'est le moins que l'on puisse dire, reste opaque. Il en va ainsi de Cant. 4,

(43) L'hébreu est ici difficile, ce qui explique l'embarras de la formule de saint Jérôme (d'ailleurs, à la réapparition de la formule en 6, 4, il traduit différemment, par *apparuerunt*. La Septante hésite aussi, et donne deux traductions différentes). Le verbe (racine *ghimel-lem-schin*) précède du relatif sous sa forme abrégé (*schin*) est un hapax, traduit dans le dictionnaire hébreu-allemand de Gesenius par «ondoyer, bouillonner» – qui associé à la préposition *min* implique un mouvement descendant de chèvres dévalant la montagne: la métaphore est ainsi, contrairement à ce que dit Claudel, étonnamment juste! Ce qui est extraordinaire est que l'intuition poétique l'incite à deviner l'image liquide et rétablir la métaphore originale sans la connaître: «les cheveux descendent, et leurs boucles ressemblent plutôt aux volutes d'une cascade», *OC XXII*, p. 125, *PB2*, p. 85, et p. 255, *PB2*, p. 160: «ce que Mon prophète en son balbutiement appelle *des chèvres*, un gonflement coup sur coup de l'onde spirituelle».

(44) Cant. 2, 7 et 3, 5. *OC XXII*, pp. 46 et 78, *PB2*, p. 42 et 59: «Je vous conjure [...] par les gazelles | chèvres et les cerfs des champs».

(45) *OC XXII*, pp. 56-59, *PB2*, pp. 49-50 pour cette citation et les suivantes.

(46) *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* [Gallimard, 1952], *OC XXXV*, p. 81, n., *PB1*, p. 1024. La citation illustrant ces lignes, Is. 35, 2, parfaitement messianique, ne parle que de beauté et de gloire.

(47) Rappelons que saint Jérôme travaillait à la fois sur les Septante et sur le texte hébreu, et qu'il se faisait aider à Bethléem par un rabbin; également qu'à l'époque le texte hébreu n'était pas vocalisé (la Masore, texte fixé par les voyelles, accents et signes critiques, remonte sans doute à une époque ancienne, mais ne s'achève qu'entre les VII^e et X^e siècles après J.-C.). C'est donc un texte «flottant» qu'a connu saint Jérôme, susceptible de plusieurs interprétations – sans compter la difficulté, intrinsèque à l'écriture hébraïque, de lettres qui se ressemblent et peuvent être prises l'une pour l'autre, source principale des erreurs de lecture.

1 et 3 (le même segment se répète⁴⁸): après des éléments du portrait de la Bien-Aimée (les yeux de colombe, dans le premier cas, les joues de grenade dans le second), surgit *Absque eo quod intrinsecus latet*, que Claudel traduit prudemment «sans cela qui est caché au dedans»⁴⁹, et sans tenir compte du *-que* qui devrait le gêner. Il s'agit d'un segment où les trois versions diffèrent: l'hébreu, peu sûr d'ailleurs, reste dans le registre concret: *Mibo'ad le-tsomebekh* = «à travers ton voile»: nous sommes dans le registre des *realia* orientaux; les Septante traduisent ἐκτὸς τῆς σιωπῆσεώς σου = «en dehors de ton silence»⁵⁰; les commentateurs de la Vulgate s'en tirent en opposant la beauté physique, ici décrite, de l'Épouse, et la beauté intérieure de l'âme, échappant à toute prédication⁵¹. Mais Claudel ne semble pas, dans ce cas précis, s'être inquiété de la bizarrerie de la traduction latine: il va d'emblée à ce qui l'intéresse, la distinction extérieur-intérieur; il interprète en ce sens le redoublement initial de *Quam pulchra es!* En bonne rhétorique, la répétition, vue comme une redondance inutile, n'a pas sa place; il s'agit donc, aux yeux de Claudel, d'une «double beauté [...] la beauté visible et la beauté invisible [...] Ce qui se cache, c'est le domaine des causes, les sens n'atteignant jamais que celui des effets»⁵². Au delà de cette superposition qui invite à débusquer le sens moral derrière le portrait physique, «la beauté essentielle en nous [...] l'étreinte en nous de l'âme et du corps, de l'être et de la conscience, de la cause et de la réponse»⁵³, ce que Claudel appelle ailleurs «l'arrière-beauté»⁵⁴, nous lisons encore ici cet appel à une lecture «de l'intérieur», derrière la lettre du texte, qui va chercher derrière les images le sens spirituel qui y est caché. Ainsi s'explique aussi l'attention extrême que Claudel porte, dans le Cantique, à l'isotopie de la fissure, de l'interstice: c'est la «fenêtre» et le «treillis» de Cant. 2, 9 (*respiciens per fenestras, prospiciens per cancellos*), longuement paraphrasés dans le commentaire: «vide, lacune, découpeure, fissures» qui attaquent la compacité du raisonnement et «questionnent»⁵⁵, «anfractuosités de la pierre, cavités de la muraille», *in foraminibus petrae, in cavernis maceriae*⁵⁶: «Au-dehors la pierre, la maçonnerie irréprochable, et au-dedans la cavité, le mystère, l'Esprit, la Foi»⁵⁷; au chant V, ce sera le *foramen*: «Mon bien-aimé a mis la main par l'ouverture» qui fait suite à l'«enveloppe» (la tunique) dépouillée⁵⁸: «Un trou dedans! Un trou pour arriver jusqu'à l'âme»⁵⁹, sans oublier les bizarreries de la composition du Cantique: à côté des répétitions (les parallélismes hébraïques, mais Claudel n'a

(48) La preuve de la difficulté d'appréhension du sens littéral est donnée par la troisième occurrence, en Cant. 6, 6, traduite cette fois par saint Jérôme: *absque occultis tuis*, dans une nouvelle comparaison des joues de la Bien-Aimée avec l'écorce de la grenade.

(49) OC XXII, p. 109, PB2, p. 76. Pour 6, 6, il traduit: «sans parler de ce qui se cache en toi» (p. 238, PB2, 149), reprenant quasiment la traduction du P. de Carrières.

(50) En voir une tentative d'explication dans *Le Cantique des Cantiques*, par Jean-Marie Auwers, collection «La Bible d'Alexandrie» XIX, Paris, Éditions du Cerf, 2019, p. 84: le traducteur aurait confondu la racine *tsadé-mem-hé* avec *tsadé-mem-tav*: «exemple de traduction atomisante, où, apparemment, le traducteur interprète un mot difficile sans tenir compte du contexte». Il faut dire que les bibles hébraïques elles-mêmes hésitent entre le *tav* et le *hé*. – Une paraphrase de Grégoire de Nysse pourrait expliquer le choix du latin (voir Auwers, p. 247).

(51) Bible de Carrières-Menochius, III, p. 528. Nous résumons le commentaire de Menochius.

(52) OC XXII, p. 112, PB2, p. 78.

(53) *Ibidem*, p. 113, PB2, p. 79.

(54) XXI, 352, PB2, p. 1001.

(55) OC XXII, p. 62, PB2, p. 52.

(56) *Ibidem*, p. 47, PB2, p. 43, Cant. 2, 14.

(57) *Ibidem*, p. 69, PB2, p. 56.

(58) *Ibidem*, pp. 173-174, PB2, p. 112, et 190-191, PB2, pp. 122-123.

(59) *Ibidem*, p. 190, PB2, p. 123.

pas lu Lowth⁶⁰), ces brusques ruptures, ces «blanc[s] entre deux paragraphes»⁶¹, ces «fissures»: «Et ici, encore une fois, fissure dans le discours, de l'autre côté de quoi une autre figure apparaît»⁶². On aura reconnu, associée à l'imagerie médiévale de l'interprétation figurative (voile, écorce, enveloppe, etc), la silhouette de Mallarmé.

Ce qui fascine en effet Claudel dans le *Cantique des Cantiques*, et revient le plus souvent sous sa plume, c'est, dans un registre analogue en ses effets à celui dont nous venons de parler, le réseau métaphorique du voile (à tel point qu'il retrouve par intuition le sens apparemment littéral de l'hébreu⁶³), de la lumière et de l'ombre, du sommeil et de l'éveil, de l'errance, de la quête et de la rencontre. Au cœur de ce système, le mystère, le chiffre; tout converge vers la même idée, sans doute mise en scène de façon paroxystique dans le Cantique, que la parole de Dieu est une ténèbre lumineuse, éblouissante et aveuglante, que l'on ne peut aborder que par des approches tâtonnantes; l'«original» d'ailleurs, pour Claudel, ne s'assimile pas à ce texte hébraïque qu'il ne sait pas lire et sur lequel il demande parfois des explications: à preuve, que les traductions dites «littérales» ne sauraient le satisfaire, comme le montre la polémique ironique lancée contre Renan dans la préface; l'original est en deçà du «texte original», l'original est rayonnement et fulguration, dont l'hébreu n'est que la première manifestation, et par son étrangeté et son exotisme, le symbole pour Claudel du mystère de la langue de Dieu; mais cette dernière ne s'enferme dans aucun langage humain – elle est même au delà de la somme des versions inspirées, garanties par l'usage liturgique; elle est l'Antoninose par excellence; aussi la langue composite créée par Claudel dans sa traduction et son commentaire – superposition de latin de la Vulgate, de grec des Septante, de lambeaux importés d'hébreu, de français décalqué du latin, de néologismes qui sont de fait des étymologismes, de simplifications syntaxiques – est-elle, en dépit de l'apparente confusion⁶⁴, non pas une Babel de la décomposition, de la déconstruction, de l'incompréhension, mais au contraire une tactique d'approche, une manière d'encercler faisant appel par recombinaison à toutes les ressources du langage humain, pour être au plus près de cette fulguration inaccessible qu'est le sens littéral absolu⁶⁵, le sens émis par Dieu et qu'il ne sera donné à l'homme d'entendre que dans l'autre monde.

Et c'est là que l'on voit ressurgir Claudel disciple de Mallarmé et poussant à sa dernière extrémité la doctrine du maître, du «professeur d'attention»⁶⁶, tout en la croisant avec celle de saint Thomas d'Aquin. Le principe constamment appliqué dans l'exégèse, qui n'est autre qu'une traduction continuée, est celui, textuellement exprimé, du «qu'est-ce que ça veut dire?»⁶⁷, qui s'applique non seulement aux mots, mais très concrètement aux choses, pour en dégager les principes fondamentaux, ce qui se rapprocherait le plus de la signification divine⁶⁸; ainsi, à propos de Cant. 5, 14 (portrait du bien-aimé), *Venter ejus eburneus, distinctus sapphiris*, voyons-nous

(60) R. Lowth, *De sacra poesi Hebræorum*, Oxford, 1753, qui expose pour la première fois le système des parallélismes hébraïques, le plus souvent synonymiques, avec de surcroît des effets d'analogies phoniques.

(61) OC XXII, p. 262, PB2, p. 164.

(62) *Ibidem*, p. 31, PB2, p. 35. Il s'agit du passage de Cant. 1, 3 à 1, 4.

(63) Pour le voile, voir p. 10, PB2, p. 22, avec détour par le *Zohar*.

(64) Gen. 11, 9, racine *beth-lamed-lamed*, «confondre, brouillers», en paranomase avec le nom de Babel.

(65) Voir Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia, q.1, art. 10, ad 3.

(66) Mallarmé. *La catastrophe d'Igitur* [«La NRF», novembre 1926], Pr p. 510.

(67) OC XXII, p. 220, PB2, p. 140; cf *La catastrophe d'Igitur*, Pr, p. 511.

(68) Saint Thomas, *Somme théologique*, Ia, q. 1, art. 10, ad 3.: «Quand par exemple l'Écriture parle du bras de Dieu, le sens littéral n'est pas qu'il y ait en Dieu un membre de chair, mais bien ce qu'on entend

le poète se lancer dans une série de «définitions», double application des principes mallarméen et thomiste⁶⁹:

Le ventre, sous l'architecture de la cage thoracique et la voûte du diaphragme, c'est... [...] Il faut donc distinguer dans le ventre le contenu et le contenant [...] Le ventre, c'est l'*homo terrenus* [...] Mais que viennent faire ici les saphirs? [...] Le saphir est de l'azur condensé, un morceau de ciel, un morceau du trône de l'Éternel, dans notre appréhension, solide, indestructible⁷⁰,

d'où l'on tire la conclusion qu'à la lecture décorative (l'éphèbe paré de bijoux de Renan) se substitue la lecture messianique et théologique: celui qui unit ainsi les deux natures, c'est bien sûr le Christ; et cette manière de le faire surgir, non point seulement, d'après les correspondances de la typologie patristique et médiévale, de passages répertoriés de l'Ancien Testament, mais de la substance même des mots – fût-ce ceux d'une traduction française – relève véritablement d'une innovation poétique, où de la gangue apparente jaillissent des joyaux, qui sont sur une échelle démultipliée ce que Mallarmé, maître de brièveté, appelait «vers»: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire⁷¹»: ici aussi, dans ce long «poème» qui double le poème sacré, les mots, réverbérés du texte biblique au commentaire, s'arrachent à la langue ordinaire pour plonger au plus profond de leur signification et faire naître de leur juxtaposition un «être nouveau⁷²». À la langue dépecée de Babel, Claudel oppose une superposition signifiante, une composition des trois langues sacrées et de leur petite sœur profane, un étrange et savoureux millefeuille hétéroclite en sa préparation, mais étonnamment homogène en sa «direction»⁷³.

*

Claudel ne s'est jamais présenté comme un traducteur professionnel, ni même comme un traducteur sérieux. Envoûté par le «texte-source» et au fond peu soucieux de la «cible»⁷⁴, il envisage la traduction, et surtout celle-ci, comme un exercice personnel, pratiqué dans l'isolement de la guerre, un moyen d'appréhender le texte biblique dans un corps à corps plus serré; mais il faut bien se garder de la prendre trop au sérieux: à preuve, qu'il ne cesse de la remanier, de la remettre sur le métier, de lui substituer la paraphrase qui lui laisse toute liberté de rêver sur les mots sans les figer. Curieux «poème», certes, que cette composition difficilement qualifiable, superposition d'un poème biblique en latin, d'une traduction qui, n'ayant aucune autonomie, n'est pas donnée pour telle, de «vues» qui ne revendiquent aucun «caractère d'affirmation, ou même d'opinion»⁷⁵. Pour apprécier ce texte si extraordinairement riche – et, en maint endroit, si beau –, il faut le prendre pour ce qu'il est,

au figuré par ce mot bras, à savoir une puissance active». Notre langage humain est le miroir inversé de la «langue de Dieu», le propre et le figuré y sont intervertis.

(69) Lettre de Claudel à l'abbé Ernest Friche du 5 février 1928, citée dans E. Friche, *Études claudéliennes*, Porrentruy, Editions des Portes de France, 1943, p. 156: «... rien ne pouvait m'être plus utile que les trois principes que saint Thomas m'avait appris à appliquer partout: définir, distinguer, déduire».

(70) OC XXII, p. 220; PB2, p. 141.

(71) S. Mallarmé, «Avant-dire» au *Traité du Verbe* de René Ghil [1886].

(72) OC XXII, p. 220, PB2, p. 140.

(73) Voir le commentaire sur *virga directionis*, tiré de Ps, 44, 7, psaume nuptial cité par analogie avec le Cantique, OC XXII, p. 117, qui indique le «sens christique».

(74) Voir J.-R. Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

(75) Préface, OC XXII, p. 7, PB2, p. 21.

l'entreprise d'«auto-édification»⁷⁶ d'un poète, c'est-à-dire, indissociablement, une méditation religieuse et une méditation sur le langage poétique. Mieux que partout ailleurs s'illustre ici la définition du poète donnée autrefois par Claudel, dans une envolée eschatologique, à la fin de son *Art poétique*: «nous serons les *poètes*, les faiseurs de nous-mêmes»⁷⁷. La «Babel» de Claudel, c'est le Paradis.

DOMINIQUE MILLET-GÉRARD
Université Paris-Sorbonne

(76) *Ibidem*.

(77) *Po*, p. 203.

III. Claudel traduit et retraduit

Un événement dans l'histoire de la trilogie des Coufontaines sur le théâtre de langue allemande: la nouvelle traduction par Herbert Meier et sa mise en scène berlinoise par Stefan Bachmann

Abstract

In 2007, director Stefan Bachmann combined the three plays *L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié* into a single production entitled *Die Gottlosen* (The Ungodly) at the Maxim Gorki Theatre in Berlin and performed them all in one evening for the first time. This remarkable production was largely met with considerable criticism, whereas the prior German performances had been positively received. The article documents the high quality of the new translation by Herbert Meier (1928-2018), performed at the same venue, as well as the production itself, and questions the reasons behind its unjust condemnation by the press.

Les trois pièces qualifiées par Claudel de trilogie des Coufontaines, c'est-à-dire *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié* sont présentées en avril 2007 au théâtre Maxim Gorki de Berlin, dans une nouvelle traduction réalisée par Herbert Meier, pour la première fois rassemblées en une seule soirée par le metteur en scène Stefan Bachmann. Le "Bulletin de la Société Paul Claudel" consacra à cet événement un entretien de Michael Haerdter avec Bachmann, un article de Christelle Brun évaluant cette mise en scène ainsi que mon compte rendu de la traduction publiée par le Johannes Verlag Einsiedeln¹. Cette mise en scène fut vilipendée par la plupart des journaux allemands, à tort selon nous et malgré les applaudissements enthousiastes de ceux qui assistèrent comme nous-même à la première représentation. Pour pouvoir évaluer cet écho des critiques, il importe de compléter les informations de ce numéro du "Bulletin" par un regard rapide sur l'histoire des mises en scène, nombreuses, de ces pièces dans les théâtres de langue allemande et par une lecture plus détaillée de leurs traductions allemandes.

I.

Consacrant quelques pages aux représentations et aux traducteurs du théâtre claudélien, Margret Andersen s'intéressa surtout à la première mise en scène en 1913 à Hellaerou de *L'Annonce faite à Marie*, traduite par Jakob Hegner (1882-1962), qui y fonda en 1912 une maison d'édition où il publia entre 1912 et 1920 ses quatre traductions d'œuvres claudéliennes et où, par ailleurs, il «édita, en langue allemande, treize livres (surtout des pièces de théâtre) de Claudel»². Andersen mentionne le

(1) "BSPC" 186, juin 2007, pp. 2-15, 39-41, 57-60. Nous citons les drames d'après P. Claudel, *Théâtre*, éd. D. Alexandre et M. Autrand, Paris, 2011, «Bibliothèque de la Pléiade» (Tb I, II).

(2) P. Claudel - G. Gallimard, *Correspondance 1911-1954*. Éd. établie, présentée et annotée par B. Delvaille, Paris, Gallimard, 1995, p. 19. Claudel apprécie Hegner en tant que traducteur (*ibidem*, p. 59)

premier traducteur des pièces, qui nous intéressent, Albrecht Joseph (1901-1991), qui, forcé à l'émigration en 1933, est surtout connu par ses activités dans le domaine du cinéma américain³. En 1926 paraît chez Hegner *L'Otage - Der Bürge* et *Le Pain dur - Das harte Brot*, en 1927 *Le Père humilié - Der erniedrigte Vater*⁴. Andersen ignore la date de la première mise en scène de *Le Pain dur*. Profitant du catalogue d'une exposition à Cologne en 1968, E.M. Landau enregistra les représentations des drames claudéliens entre 1913-1986 sur les théâtres de langue allemande⁵. La première mise en scène en France de *Le Pain dur* ne date que du 12 mars 1949 tandis que H. Press l'a monté le 20 octobre 1926 au Landestheater Oldenburg. Landau reproduit deux articles très élogieux, dont l'un, provenant d'un journal non identifié, égale l'effort de ce théâtre de province à celui de M. Reinhart dans la capitale de Berlin et compare Claudel à Shakespeare. Les "Bremer Nachrichten" vantent également la mise en scène⁶. Lors qu'en décembre 1927 le Nationaltheater Mannheim présente le drame⁷, un critique constate que les mécontents parmi le public furent marginalisés par des acclamations enthousiastes⁸. Quand *L'Otage*, créé en 1914 au théâtre de l'Œuvre, est représenté en 1927 par le Nationaltheater Mannheim, le critique A. Kantorowicz, un adversaire marxiste de l'hitlérisme largement connu par ses publications remarquables sur la littérature des auteurs allemands exilés, qualifie Claudel d'un des meilleurs poètes de la France moderne doué d'une surabondance de sensibilité, chez qui le drame tire des avantages immenses de la foi et de la religion⁹. La représentation en 1941 à Bâle inspire au critique des "Basler Nachrichten" un hommage enthousiaste à l'actrice M. Becker dans le rôle de Sygne suivi d'une lettre d'un catholique se révoltant contre le sacrifice qu'on lui impose et contre lequel le Père jésuite R. Gutzwiller polémique encore plus violemment lors de la représentation à Zurich quelques jours plus tard¹⁰. La reprise au Residenztheater München en 1954 attire le même éloge de M. Becker et la même réticence, à l'exception d'Elisabeth Brock-Sulzer (1903-1981) qui, lors de la tournée à Baden (Suisse), commente ces discussions et se prononce fermement en faveur de la pièce et de son auteur¹¹. Quand en 1928 *Le Père humilié* est joué pour la première fois par le Staatliches Schauspielhaus Dresden¹², le critique F. Schnack, qui condamne les représentations précédentes du théâtre claudélien en Allemagne, vante cette mise en scène¹³ autant que L. Fantl qui soutient qu'A. Joseph a très bien rendu en alle-

et lui donne «une vague autorisation générale» (*ibidem*, p. 197), mais un différend qui naît très tôt entre Gallimard et Hegner sur la gestion des droits provoque «l'affaire Hegner» (*ibidem*, p. 218).

(3) *Claudel et l'Allemagne*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1965, «Cahier canadien Claudel 3», p. 79.

(4) Nous renvoyons aux premières éditions par les abréviations: *Der Bürge* B, *Das harte Brot* hB, *Der erniedrigte Vater* eV.

(5) E.M. Landau, *Paul Claudel auf deutschsprachigen Bühnen*, München, Prestel, 1986, pp. 8-14, 87-117.

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

(7) D. Alexandre mentionne cette mise en scène en ignorant la précédente de Dresde (*Tb* II, p. 1491).

(8) Landau, p. 91.

(9) «Paul Claudel, eine der ursprünglichsten Dichternaturen des modernen Frankreich, ein Künstler von überquellendem Gefühlsreichtum [...]. Nach Claudels Überzeugung aber hat das Theater von Glaube und Religion nichts zu befürchten, im Gegenteil, dem Drama erwachsen aus ihnen große Vorteile» (*ibidem*, p. 101).

(10) *Ibidem*, pp. 102-104.

(11) *Ibidem*, pp. 104-105.

(12) D. Alexandre constate qu'il «fallut attendre les mois de mai et juin 1946 pour qu'elle le soit en France, au théâtre des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Jean Valcour» (*Tb* II, p. 1533).

(13) «[...] seit langem sah man im Theater nicht wieder eine so gespannte Zuhörerschaft» (Landau, p. 112).

mand le langage de Claudel¹⁴. Lors de la reprise en 1945 à Munich, G. Groll oppose la qualité de la pièce et de sa mise en scène au lieu provisoire où elle est donnée, une évacuation ayant été rendue nécessaire par la destruction de la salle de théâtre. En 1946 K. Horwitz monte à Zürich une version abrégée par E. Brock-Sulzer, les théâtres de Freiburg en 1965 et d'Augsburg en 1966 le drame entier avec un écho positif dans la presse, dont les journalistes, familiers du texte, discutent le drame en émettant parfois des réserves vis-à-vis des idées de Claudel tout en soulignant toujours ses dons extraordinaires de poète. D'après Chr. Brun, «une brusque chute» des représentations claudéliennes «se fait sentir dès 1973; elle va en s'accroissant au point que les années 1990 sont presque indigestes sur le plan de la vie théâtrale»¹⁵. *Le Pain dur* est la seule pièce de la trilogie qui est montée en 1986 au Schauspielhaus de Zurich¹⁶. Brun attribue cette hostilité vis-à-vis du poète catholique à la domination du protestantisme, mais les articles de journaux que nous avons évoqués rendent cette conviction caduque. Avant d'analyser les causes de la campagne de presse contre la mise en scène berlinoise de la trilogie vingt-et-un ans après celle du *Pain dur* à Zurich, il faut en examiner les traductions.

II.

Les trois pièces sont jouées en se basant sur la traduction effectuée par A. Joseph, vantée par Landau¹⁷, qui mentionne une traduction de Joseph d'un abrégé du *Soulier de satin* réalisée pour le projet échoué de K. Pempelfort de le mettre en scène dans le Kölner Schauspielhaus en 1933-1934¹⁸. D'après l'édition des pièces, les droits de représentation appartiennent à l'éditeur Hegner, mais cette édition omet toute information sur le texte français de base. Quant au *Pain dur*, Joseph utilise la première édition publiée par les Éditions de la NRF en 1918 puisqu'il traduit la note sur les juifs qui la précède¹⁹. De *L'Otage* existent deux versions de III, 4, publiées à partir de 1919, par les Éditions de la NRF, que Joseph adopte dans sa traduction. Une première version du *Père humilié* paraît en 1920 aux Éditions de la NRF où, lors de la fête costumée de I, 1, Sichel porte le costume de la Nuit, Pensée celui de l'Automne, tandis que, dans la deuxième version, publiée en 1945, c'est l'inverse. Joseph traduit évidemment la première version, tandis qu'E. Brock-Sulzer, en corrigeant les traductions de Joseph, lui substitue la deuxième version sans signaler les modifications²⁰. Négligeant les divergences dues aux différentes versions, nous allons analyser rapidement la traduction de Joseph

(14) *Ibidem*, pp. 111-113. Le drame est «sehr gut im Stil des Originals [...] ins Deutsche übersetzt worden» (*ibidem*, p. 112).

(15) *Paul Claudel et le monde germanique. Ouvrage revu et introduit par M. Dubar*, Genève, Droz, 2020, «Histoire des idées et critique littéraire», p. 496.

(16) Brun documente l'écho dans la presse de cette mise en scène (*ibidem*, pp. 503-507).

(17) Il parle de la beauté de la poésie claudélienne «unter der kammermusikalisch behutsamen Sprachführung durch Albrecht Joseph» (Landau, p. 86).

(18) *Ibidem*, p. 165. L'éditeur de sa correspondance avec C. Zuckmayer mentionne une lettre de 1937, conservée dans le Deutsches Exilarchiv qui impute cet échec aux divergences entre Claudel et Hegner (*Carl Zuckmayer - Albrecht Joseph. Briefwechsel 1922-1972*, hrsg. G. Nickel, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 520. Il se trompe en prétendant que la traduction n'est publiée qu'en 1956).

(19) Les Appendices de la Pléiade la citent d'après l'édition de 1948 (*Tb II*, p. 1087).

(20) P. Claudel, *Die Trilogie: Der Bürge - Das harte Brot - Der erniedrigte Vater*. Übersetzung A. Joseph, Überarbeitung E. Brock-Sulzer, Köln, Hegner, 1956. Nous citons d'après *Dramen, zweiter Teil*. Mit einem Nachwort von E. Brock-Sulzer, Heidelberg, Kerle - Einsiedeln, Zürich, Köln, Benziger, 1958. (GW. La bibliographie, indiquant la date correcte de la première édition allemande en 1927, date «l'édition originale» de «1930» au lieu de 1920, p. 822).

en mettant en évidence de quelle manière Brock-Sulzer la remanie afin de pouvoir évaluer finalement la spécificité de la nouvelle traduction de H. Meier.

Brock-Sulzer corrige des erreurs évidentes de Joseph, par exemple: le mot «chômage» ne signifie pas «*Streik*» mais «*Arbeitslosigkeit*», la notion « Monarchie constitutionnelle » (*Th II*, 4) n'est pas «*die verfassungstreue Monarchie*» (*hB*, 15-16) mais «*die konstitutionelle Monarchie*» (*GW*, 213); le propos du pape Pie «J'ai reconnu un bien ecclésiastique» (*Th I*, 921) ne signifie pas «*Ich habe einen braven Geistlichen kennengelernt*» (*B*, 48), mais «*Ich habe ein Kirchengut erkannt*» (*GW*, 144). Au lieu de prolonger la liste de ces erreurs signalons quelques interprétations erronées du texte français. Dans *L'Otage*, Sygne rapporte à Coûfontaine que le pape «s'est assis [...] respirant fort comme un homme qui va passer» (*Th I*, 904) formule que Joseph interprète comme un homme qui veut continuer sa route («*wie ein Mann, der weiter will*» *B*, 14) au lieu de reconnaître le danger de la mort («*der verscheiden will*» *GW*, 128). Sygne soutient «J'ai sauvé le Père des hommes» et Georg réplique «Et tu as perdu ton frère» (*Th II*, 967). Perdre n'a pas le sens d'égarer «*verloren*» (*B*, 152) mais d'anéantir «*vernichtet*» (*GW*, 190). Dans *Le Pain dur*, Sichel avertit Turelure «Ne te mets pas à sa merci» (*Th II*, 25), qui ne signifie pas «*Stütz dich nicht auf ihre Dankbarkeit*» (*hB*, 63) mais «*Liefere dich ihr nicht aus*» (*GW*, 235).

Joseph reproduit autant que possible la syntaxe française, supposant qu'il se conforme ainsi aux vers libres de Claudel. Brock-Sulzer s'est rendu compte que le calque du texte français produit en allemand un style différent mais elle hésite à le rectifier en permanence. Claudel respecte la syntaxe française plaçant le verbe au début d'une subordonnée, alors qu'en allemand il se place à la fin, règle que Joseph néglige très souvent afin de calquer la diction claudélienne.

Un fait plus grave nous semble que Joseph transforme le «vous» en «tu». Dans *L'Otage*, le dialogue de Coûfontaine avec Signe commence par vous, tandis que, lors du serrement des mains, Sygne passe au «tu», et toute la suite du dialogue se situe à un autre niveau affectif qu'annonce la déclaration de son cousin «Tu es ma terre et mon fief» (*Th I*, 912). Ce tutoiement comporte donc une intimité que le traducteur ne doit pas ignorer. Dans *Le Pain dur*, le passage du «tu» au «vous» est encore plus sophistiqué. Quand Sichel demande à Turelure «Avez-vous peur de lui?» (*Th II*, 23), traduit par «*Hast du Angst vor ihm?*» (*B*, 59) au lieu de «*Haben Sie Angst vor ihm?*» (*GW*, 253), Sichel abandonne la formule de politesse en recourant à la tournure «Plus que tu ne penses peut-être, mon vieux Toussaint» (*ibidem*), mais Turelure, qui la tutoyait, passe à «vous» en s'accusant «J'ai eu de grands torts envers vous» (*Th II*, 24). Sichel l'insulte ensuite en disant que «l'âge t'a rendu idiot» (*ibidem*). Dans aucun des trois drames, Joseph ne tient compte de ces aspects du dialogue.

Une problématique analogue se présente dans *Le Père humilié* (*II*, 1) où le «vous» est traduit par «*Euch*» et «*Ihr*», les anciennes formes de politesse qu'on trouve dans le langage traditionnel du théâtre allemand mais qui ne correspondent pas aux formes utilisées par Claudel. Le traducteur pourrait s'autoriser du «Nous», par exemple dans la question du pape «C'est Nous qui sommes la sotte brebis?» (*Th II*, 156), mais ce «Nous» ne remplace que quelquefois le «je», et cette nuance stylistique échappe à Joseph. Malheureusement Brock-Sulzer ne corrige pas cette négligence.

L'effort de Joseph de rester fidèle au langage claudélien apporte des solutions contradictoires. Au début de *L'Otage*, Coûfontaine salue «Bonne nuit! Sygne! Bonjour, plutôt» (*Th I*, 903), Joseph s'éloigne de l'original français en recourant aux abréviations du langage parlé «*Gut Nacht, Sygne! Guten Morgen, mein ich*» (*B*, 12) au lieu de «*gute Nacht*» et «*meine ich*». Il utilise ce même procédé dans les trois traductions et Brock-Sulzer n'a pas le courage de le modifier autant qu'il serait nécessaire en vue de s'adapter vraiment à la dramaturgie de Claudel. Cette hésitation de la correctrice rend sa révision largement inutile.

Passons maintenant à la nouvelle traduction réalisée par H. Meier. Après avoir esquissé sa biographie dans l'article «Herbert Meier traducteur de Claudel»²¹, nous n'envisageons ici que sa traduction des trois pièces, basée sur l'édition dans la Pléiade, reprise en 2001 dans la Collection Folio. Il intitule *L'Otage Die Geisel, Le Pain dur Das harte Brot, Le Père humilié Der Erniedrigte*²². Le mot allemand «Geisel» rend mieux que «Bürge» la connotation négative du mot français «Otage»²³. En allemand, on peut dériver de l'adjectif «humilié» le substantif «Der Erniedrigte». Cette traduction omet le mot «Père», qui se réfère au pape, pour accentuer le thème religieux, mais Claudel lui-même tend à marginaliser la connotation historique par rapport à l'enjeu spirituel qui oppose le pape à ceux qui le privent de son pouvoir séculier.

En tant que poète, H. Meier est mieux qualifié que ses prédécesseurs pour reproduire les procédés claudéliens autant que la langue allemande le permet. Aussi se refuse-t-il toute modification arbitraire du texte français. C'est évident dans l'élément de *L'Otage* qui vient d'être analysé. La rectification de Coufontaine n'oppose pas nuit et jour, mais le renvoi à l'heure tardive que Meier reproduit par les formules courantes du salut «Guten Abend! Sygne! Vielmehr, guten Tag» (*Tr*, 12). La déclaration de Turelure «Et vous voyez que de mon côté j'ai les mains pleines» (*Th* I, 918) ne signifie pas «Und du siehst, daß ich sowieso alle Hände voll habe» (*B*, 133), mais «Ich meinerseits habe, wie Sie sehen, alle Hände voll zu tun» (*Tr*, 88).

Meier identifie des allusions qui échappaient à Joseph. Dans *L'Otage* I, 1, Joseph méconnaît l'image biblique (Mt VI, 28) présente dans la question «Que dit-on des lys, qu'ils ne filent pas?» (*Th* I, 906) traduite par «Was heißt von den Lilien, sie arbeiten nicht?» (*B*, 17). Brock-Sulzer ne modifie que la deuxième partie «Was heißt von den Lilien, sie spinnen nicht?» (*GW*, 130) tandis que Meier reste fidèle à Claudel en traduisant «Heißt es nicht von den Lilien, sie spinnen nicht?» (*Tr*, 15). Dans *Le Père humilié* (I, 1), Pensée dit d'Orian «Ce n'est point parce que je suis privée de tout que je puis aussi me passer de lui!» (*Th* II, 132), traduit par Joseph «Nicht, weil mir alles geraubt ist, kann ich auch ohne ihn weiterleben!» (*eV*, 22), par Meier «Und wenn mir schon alles genommen ist, ihn könnte ich nicht entbehren!» (*Tr*, 234).

Saisissant bien la diction claudélienne, Meier rend magistralement les dialogues en allemand. Dans une lettre adressée aux acteurs du Maxim Gorki Theater, il vante d'une part la présentation des effets fatals des forces historiques dans la vie des personnages, d'autre part «l'énergie du langage [...], les rythmes et les tonalités exprimés par les acteurs, le changement des émotions»²⁴. Il suppose qu'ils feront la même expérience que lui-même et son épouse Yvonne en traduisant ces pièces: «autant que le rythme d'une phrase devient juste, autant on accède à la signification [...]»²⁵. Il s'est rendu compte que la richesse poétique des dialogues est un des atouts de ces drames. Dans *L'Otage* I, 1, Coufontaine et Sygne cherchent ensemble un terrain d'entente quand ils se retrouvent. Sygne dit «Venez prendre ce papier pour vous qui est sur la table» (*Th* I, 908), transformé par Joseph en prends tes papiers «Nimm deine Papiere da auf dem Tisch» (*B*, 21), tandis que Meier reste fidèle au texte français, qui notifie le papier et son propriétaire: «Nehmen Sie dieses Papier da auf dem Tisch, es ist für Sie» (*Tr*, 18). Le

(21) «L'avènement d'un art nouveau»: *Essai d'esthétique et spirituel de l'œuvre de Paul Claudel*, éd. P. Lécroart - D. Millet-Gérard, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2021, pp. 177-182.

(22) P. Claudel, *Die Trilogie. Die Geisel, Das harte Brot, Der Erniedrigte*, Freiburg, Johannes Verlag Einsiedeln, 2007. Nous citons *Tr*.

(23) Brock-Sulzer l'avait déjà constaté (*GW*, 805).

(24) «die Energie der Sprache [...] die] Rhythmen und Tonfälle der Figuren, der Wechsel der Emotionen» (*Tr*, 339).

(25) «in dem Maße, wie der Rhythmus eines Satzes zu stimmen beginnt, in dem Maße eröffnet sich auch sein Sinn [...] der vertrauenden Wahrnehmung» (*ibidem*).

langage poétique marque l'action dramatique à tel point qu'elle devient incompréhensible dès qu'on la défigure. Dans le dialogue entre Orian et Pensée (*Le Père humilié* I, 3), il importe de reproduire les termes «joie» et «souffrance». Quand Pensée déclare «Nous ne voulons pas de la souffrance!», Orian riposte «Vous ne voulez donc point de la joie?» (*Th* II, 151), Meier traduit «*Wir wollen das Leiden nicht! – Dann wollt ihr auch die Freude nicht*» (*Tr*, 260) tandis que Joseph notait «*kein Leiden – keine Freude*» (eV, 60), expression juste, mais qui élude le fait qu'elle thématise son rôle dans la rédemption grâce à la souffrance du Christ. Cette nuance est donc essentielle pour comprendre l'enjeu entre Pensée et Orian. Toute la discussion entre les deux personnages n'est transmise qu'autant que ces nuances sont reproduites.

L'expression correcte ne suffit pas à traduire les propos des personnages. Dans *Le Pain dur* (I, 3), Turelure congédie Sichel et s'adresse à Lumir qui dit «Je crains de tomber mal en ce jour de fête et parmi tant d'occupations» (*Th* II, 13) traduit par Joseph «*Ich muß befürchten, in diesem Festtag übel anzukommen, und bei soviel Geschäften*» (bB, 37), modifié par Brock-Sulzer «*Ich muß befürchten, an diesem Festtag ungelegen zu kommen, und bei soviel Geschäften*» (GW, 223), traduction correcte proche du texte français, mais Meier reproduit en allemand le rythme de l'original «*Ich fürchte, an einem Festtag wie diesem und bei so viel Beschäftigung, komme ich ungelegen*» (*Tr*, 147). Dans *Le Père humilié*, les dialogues sont tellement subtils que le traducteur doit se tenir à la diction. Orso dit au pape «Ah, j'ai eu bien du mal à lui arracher cet aveu! Je le voyais si sombre et si fermé. Et je sais qu'elle l'aime aussi» (*Th* II, 163). Meier respecte la syntaxe allemande: «*O wie mühsam war es, ihm dieses Geständnis abzuverlangen! Ich sah, wie finster und verschlossen er war. Und ich weiß, auch sie liebt ihn*» (*Tr*, 275). Quand Lumir conclut la description de sa situation «Je reste seule», Louis répond «Il reste moi qui suis aussi seul que vous. Laissons le passé où il est» (*Th* II, 33), Meier remplace la tournure française par une répétition et «*auch*»: «*Nur ich bin noch da. – Auch ich bin noch da und bin allein wie Sie. Lassen Sie die Vergangenheit, wo sie ist*» (*Tr*, 173). L'allemand rend bien l'expression française, mais on peut contester la substitution de la deuxième à la première personne du verbe laisser.

On pourrait alléguer ici un grand nombre d'exemples dans lesquels, pour la première fois, Meier transmet le message véritable de la trilogie. Quand Turelure se souvient du nom de Sygne «Cela a une drôle de sonorité dans cette pièce», il n'évoque pas «*einen so merkwürdig dumpfen Klang*» mais «*einen seltsamen Klang*». Il déclare «Quelle douceur toujours dans ses manières, | Et quel mépris dans ses yeux quand elle consentait à me voir» (*Th* II, 20) ne signifie pas «*Solche Zärtlichkeit stets in ihrem Benehmen, | Und solche Verachtung in ihren Augen, wenn sie sich herbeiließ, mich zu empfangen*» (bB, 52) mais «*Und stets diese Anmut in ihrem Benehmen, | und diese verächtlichen Augen, wenn sie sich herabließ, mich anzusehen!*» (*Tr*, 156). À juste titre, Chr. Brun se réjouit de la traduction «très belle et très soignée, scrupuleusement respectueuse du phrasé et de la respiration claudélienne, au point que certaines des plus belles répliques gardent absolument intacte l'émotion poétique et l'impact dramatique du texte français»²⁶.

III.

Bachmann synthétise la trilogie en une soirée et l'intitule «Les Athées» parce qu'il veut mettre en évidence le parallélisme entre «la manière dont Claudel raconte l'histoire du XIX^e siècle» et la naissance «de la société dans laquelle nous vivons

(26) "BSPC" 186 (2007), p. 40.

encore». Il est convaincu que cette «œuvre révèle de quels fonts baptismaux nous sommes issus»²⁷. Andrea Koschwitz et ses collaborateurs, qui ignorent malheureusement la lettre de Claudel adressée au père L. Barjon²⁸, instruisent abondamment sur les données historiques et littéraires susceptibles de mettre le public au courant des éléments thématiques dans les trois drames claudéliens et des présupposées inspirant la synthèse du metteur en scène afin de pouvoir comprendre le message transmis dans cette soirée théâtrale. Elle réunit beaucoup d'auteurs sceptiques ou hostiles au christianisme et à la religion sans omettre les propos de Claudel commentant sa vision de l'art dramatique et de la structure des drames.

Dans l'entretien avec M. Haerdter, St. Bachmann rapporte que H. Meier, qui était en train de traduire la trilogie, a attiré son attention sur elle en lui demandant «si cela pouvait éveiller [son] intérêt pour une mise en scène»²⁹. Cette suggestion a amené un résultat remarquable mais controversé dont nous n'analysons que les jugements qui permettent d'évaluer l'importance de ce spectacle.

En tant que spécialiste de l'œuvre claudélienne, Chr. Brun apprécie la «trouille dramatique» des deux premiers actes, à savoir que les dialogues se déroulent entre deux personnages sans «qu'ils fassent un seul geste, un seul pas l'un vers l'autre»³⁰. Elle avance aussi des réserves car selon elle, Bachmann a provoqué les spectateurs par le «titre audacieux, mais qui peut se défendre, de '*Gottlosen*' – les Athées [... de] la 'saga familiale' des *Coûfontaines*» représentant «une inéluctable descente aux enfers [...] et la tragédie naît de cette absence de Dieu. [...] le spectacle offre au spectateur les mêmes bonheurs que le *Soulier* de naguère et lui cause les mêmes irritations»³¹. Elle regrette que Bachmann s'inspire au début de l'acte III «des moments les plus crus de *Roma* de Fellini» et que, dans les scènes entre Orian et son frère ou Pensée, «on a l'impression de chances gâchées là où Claudel fait surgir le mystère qui va mener chacun à travers la faute et la douleur à son plein accomplissement spirituel»³².

Parmi ceux qui ont compris la hardiesse de ce projet théâtral, Michael Bienert s'émerveille du parallélisme mis en évidence entre l'analyse claudélienne du XIX^e siècle et l'insistance de la soirée sur le diagnostic perspicace du monde contemporain dans lequel Dieu ne joue qu'un rôle marginal. Son éloge reflète bien l'optique dans laquelle les responsables du Maxim Gorki Theater ont projeté ce spectacle qu'il qualifie de «grand coup»³³. Le journaliste de la "*Stuttgarter Zeitung*" est le seul à se rendre compte de l'impact de la nouvelle traduction de H. Meier qui «pousse les acteurs à une intensité de l'expression qui ne dégénère jamais en enflure ou en faux pathétique. Une performance magnifique de toute la troupe»³⁴. Bachmann se réjouit que, dans le

(27) "BSPC" 186 (2007), p. 8.

(28) «Il est possible que la pièce [*Le Père humilié*] n'atteigne tout son sens aux yeux du public que quand la trilogie pourra être entièrement donnée» (*Correspondance de Paul Claudel avec les ecclésiastiques de son temps. Le sacrement du monde et l'intention de Gloire*, éd. D. Millet-Gérard, I, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 103).

(29) "BSPC" 186 (2007), p. 4.

(30) "BSPC" 186 (2007), p. 40.

(31) *Ibidem*, p. 39.

(32) *Ibidem*, pp. 40-41.

(33) «Erstaunlich, wie zwanglos diese Parallelisierung der Zeitebenen aufgeht. Der als Reaktionär verschriene Dramatiker Paul Claudel wird als schonungsloser Diagnostiker der modernen Welt rehabilitiert, in der Gott nur noch eine kleine Nebenrolle spielen darf. Man muß wirklich nicht katholisch sein, um diesen Theaterabend für einen großen Wurf zu halten» (www.text-der-stadt.de, consulté le 12-1-2024).

(34) «Claudels poetisch präzise Sprache in der Neuübersetzung von Herbert Meier treibt die Schauspieler in eine Intensität des Ausdrucks, die nie in Schwulst und falsches Pathos ausartet. Eine tolle Ensembleleistung!» (2-04-2007).

journal "Frankfurter Rundschau", Peter Michalzik atteste à l'art de Claudel «d'avoir définitivement saisi l'oubli du monde occidental de soi-même»³⁵.

Malheureusement, la plupart des journalistes se contentent d'une répétition anodine de préjugés condamnant le catholicisme de Claudel sans la moindre compréhension de la qualité de la nouvelle traduction inspirant l'art théâtral manifesté dans cette mise en scène et le jeu impressionnant des acteurs. Un seul exemple suffira pour illustrer leur bavardage. Négligeant le jugement de Lacan sur Sygne³⁶ et ignorant probablement qui est Lacan, I. Bazinger dénie à Claudel tout don de poète et d'auteur de drames³⁷. Toute cette polémique est probablement un acte de défense contre un spectacle présentant au spectateur un miroir où il reconnaît son identité. L'éreintement intitulé par Peter Laudenbach «Purgatoire de l'anodin» documente d'autre part l'enjeu théâtral contre lequel les journalistes se révoltent. Accusant Bachmann d'avoir raté d'une «manière grotesque» le message claudélien en réduisant sa polémique ridicule de catholique borné contre la modernité par un rapprochement raté avec Brecht au niveau du «théâtre d'enfant», il mentionne le critère qui inspire ses tirades contre cette mise en scène: elle se heurte au programme du «Regietheater»³⁸ auquel il adhère³⁹. Le tort de Bachmann provient de l'effort de «rester près du texte, de se retirer derrière le texte pour le rendre puissant». Il a compris que «c'est une condition première chez Claudel parce qu'il vit surtout à travers sa langue». Il reste courtois en disant que ce «n'est pas toujours le cas actuellement dans le théâtre allemand» et précise ensuite que «cette approche était propre au théâtre [de langue allemande], mais elle se trouve maintenant discréditée». Il a raison de déclarer que les polémiques de journalistes «ont plutôt balayé cette approche»⁴⁰.

Il faut féliciter Bachmann d'avoir compris l'art de Claudel rendu magistralement par la traduction de Meier ainsi que du courage de conformer l'art théâtral à l'art littéraire afin de donner accès à la littérature transmettant selon Marcel Proust la «vraie vie, la vie découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue» qui nous libère des «innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas 'développés'»⁴¹. Les réactions violentes des journalistes documentent un acte de défense contre la vraie littérature qui les dérange.

VOLKER KAPP
Universität de Kiel

(35) Selon Michalzik la trilogie se distingue par la qualité d'avoir su présenter le drame du monde occidental «[...] endgültig zum Drama der westlichen Welt gemacht».

(36) A. Koschwitz (dir.), *Die Gottlosen. Eine Familiensaga von Paul Claudel*, Berlin, Maxim Gorki Theater, 2007 (Begleitbuch 3), pp. 94-95.

(37) «Graue Mäuse in schwarzer Messe» ("Frankfurter Allgemeine" 3-04-2007).

(38) Voir sur le concept de «Regietheater» notre article «*Die Zerstörung des menschlichen Antlitzes im Theater der Gegenwart*» (*Sinnblinde Materie oder geistige Gestalt? Das Antlitz des Menschen im Spiegel der Wissenschaft*, hrsg. M. von Hänsel-Hohenhausen, Frankfurt, Verlag der Brentano-Gesellschaft, 2013, pp. 73-96).

(39) «Fegfeuer der Harmlosigkeiten [...] Der Versuch ist allerdings so grotesk gescheitert, dass er das vorläufige Ende der Bemühungen um Claudel markieren dürfte. Dabei geht Bachmann, weit entfernt von allen Radikalismen des Regietheaters, [...] höflich mit Claudels Texten um. [...] Bachmann gelingt [...] das erstaunliche Kunststück, Claudel mit Brecht zu multiplizieren, um beide falsch zu verstehen und irgendwo im diffus zeitkritisch gemeinten Kindertheater anzukommen» ("Süddeutsche Zeitung" 2-04-2007).

(40) "BSPC" 186 (2007), p. 5.

(41) *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, IV, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1989, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 474.

Giovanni Raboni traducteur de “Partage de Midi”

Abstract

Italian playwright and poet Giovanni Raboni oriented the reading of the dramatic text in a very personal sense. In 1988, he completed the translation of an Italian version of *Break of Noon*, intended for the Teatro Franco Parenti company. The power and the specific qualities of Italian are put to the service of a reinterpretation: he creates a fourth work from the first version and the rewritings of 1948 and 1949. The religious dimension certainly takes second place, but his choices are fully coherent and the Italian text is of great beauty.

Giovanni Raboni (1932-2004) est réputé l'un des poètes majeurs du panorama littéraire italien de la seconde moitié du xx^e siècle¹. À l'instar d'autres poètes de son temps, tels Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet ou de l'italien Giorgio Caproni, sa carrière poétique s'est accompagnée d'une constante activité de traduction des grands auteurs français et anglais, parmi lesquels figurent Racine, Flaubert, Proust, Céline, Hugo, Baudelaire, Apollinaire, Aragon, Shakespeare, T.S. Eliot et Ezra Pound².

À l'exemple de Baudelaire, qui jugeait la traduction de la poésie «un rêve caressant, mais [qui] ne peut être qu'un rêve»³, Raboni l'a toujours considérée comme une opération conceptuellement impossible⁴, en raison de la complexité inhérente au texte poétique qui rend particulièrement ardu le passage de la langue originale à la langue d'arrivée⁵. Et pourtant la traduction demeure une opération nécessaire, voire

(1) Participant activement à la vie culturelle de la ville de Milan, à partir des années 1960, Giovanni Raboni a contribué largement à l'épanouissement de la poésie et du théâtre de sa ville natale, mais aussi du panorama national. Parmi ses recueils poétiques, nous rappelons: *L'insalubrità dell'aria* (1961), *Le case della Vetra* (1966), *Economia della paura* (1971), *Il più freddo anno di grazia* (1978), *A tanto caro sangue: Poesie 1953-1987* (1988), *Versi guerrieri e amorosi* (1990), *Rappresentazione della croce* (2000), *Tutte le poesie (1951-1998)* (2000), *Alceste o la recita dell'esilio* (2002), *Ultimi versi* (posthume) (2006), *Tutte le poesie* (2014). Pour plus de détails, nous renvoyons à: <https://www.giovaniraboni.it/biografia-dettagliata/> (consulté le 10 janvier 2024).

(2) Cf. M. Belova, *Giovanni Raboni as a translator of Baudelaire: “un compito infinito”*, in *Echoing Voices in Italian Literature. Tradition and Translation in the 20th Century*, dir. T. Franco, C. Piantanida, Cambridge, Cambridge Scholars, 2018, p. 251.

(3) Ch. Baudelaire, *Notes sur Edgar Poe*, cité par Y. Bonnefoy, *L'Autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 2013, p. 72.

(4) G. Raboni, *Giovanni Raboni (ovvero tradurre per amore)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, dir. A. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2004, p. 628: «Tout ce qu'on peut raisonnablement dire, c'est que traduire un texte littéraire est quelque chose de tout à fait impossible au point de vue conceptuel, qu'on peut cependant faire parfois et qu'il est tout de même nécessaire de faire». C'est nous qui traduisons.

(5) C'est ce que note Christine Lombez: «Si c'est dans la traduction que l'on s'attend à trouver *a priori* le maximum de distorsions par rapport au texte original, c'est qu'on se trouve là en présence d'une écriture complexe, idiosyncrasique à l'extrême, où le poids de l'empreinte subjective inscrite dans la forme est au cœur même du processus d'écriture et de réécriture. Comment porter un poème étranger jusqu'au bout de son souffle et le faire respirer dans une autre langue? Telle est la question cruciale qui ramène à l'inspiration de l'instance réénonciative», Ch. Lombez, *La Seconde profondeur. La traduction poétique et les poètes*

indispensable aux yeux du poète-traducteur italien⁶, car elle représente le véhicule privilégié de la transmission des multiples valeurs dont le texte est porteur, ainsi que Raboni l'affirme dans une célèbre interview⁷. Par ailleurs, pour l'auteur des *Versi guerrieri e amorosi*, la traduction de la poésie se configure comme une activité incessante, visant systématiquement au dépassement d'elle-même, dans l'effort d'atteindre un équivalent idéal du texte source, capable de refléter la relation profonde, presque viscérale, qui s'établit entre le traducteur et ce dernier⁸. C'est bien ce qu'il affirme dans un article paru dans "La Stampa" du 14 février 1999, à propos de ses cinq traductions des *Fleurs du Mal*:

La traduction est par sa nature infinie, chaque fois on s'aperçoit que vous pouviez faire mieux. Un poète devient nécessairement meilleur au fil des ans; au contraire, un écrivain de vers devient toujours plus conscient des moyens linguistiques: et mon idée est qu'on peut traduire un poème avec un autre poème qui lui ressemble et qui en même temps est autre chose, une espèce d'ectoplasme⁹.

C'est donc – on le voit – tout d'abord en tant que poète que Raboni affronte la traduction de Baudelaire et plus généralement des grands écrivains français. Car la traduction s'offre à lui comme une activité lui permettant de «nourrir» son âme, grâce à la proximité quotidienne d'un auteur et d'un texte dont elle permet une pénétration profonde:

Il est clair qu'en traduisant, on apprend toujours, parfois sans même s'en rendre compte, et non seulement d'un point de vue strictement littéraire. En traduisant Proust, je crois aussi et surtout avoir appris à voir et à comprendre le monde. Autre exemple: en traduisant la *Phèdre* de Racine et l'*Antigone* de Sophocle, j'ai appris l'emploi théâtral du vers¹⁰.

Et si cette appréhension de la conception poétique et de la manière stylistique d'un auteur nécessite d'être creusée et revue au fil du temps, c'est que la traduction exige pour Raboni une révision constante et que cette dernière constitue un stade fondamental du processus traductif, sans doute même plus marquant que celui de la première version du texte¹¹. En effet, c'est bien au cours de la phase de révision que le traducteur confirme ou bien met en question les choix opérés, dans le but de restituer de façon le plus possible adéquate la signification du texte d'origine. C'est-à-dire d'en offrir une traduction fidèle.

Car pour Raboni, comme pour tous les grands traducteurs, la distinction principale qui s'impose lorsqu'on parle d'un texte littéraire transposé dans une autre

traducteurs en Europe au XX^e siècle, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 21. Consulter également à ce sujet: P. Ricœur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

(6) Le débat traductologique contemporain s'est penché sur le binôme poète-traducteur/traducteur-poète, traditionnellement considéré comme un couple oppositif, en montrant au contraire les multiples affinités inhérentes à ces figures. Voir à cet égard: *Traduire en poète*, dir. G. Henrot Sostero, S. Pollicino, Arras, Artois Presses Université, 2017.

(7) Cf. G. Raboni, *Giovanni Raboni (ovvero tradurre per amore)* cit., p. 628.

(8) M. Belova, *Giovanni Raboni as a translator of Baudelaire: "un compito infinito"* cit., p. 253.

(9) C. Altarocca, *Raboni, la mia vita con Baudelaire*, "La Stampa", 14 février 1999, p. 18. C'est nous qui traduisons.

(10) G. Raboni, *Giovanni Raboni (ovvero tradurre per amore)* cit., p. 627. C'est nous qui traduisons.

(11) C'est aussi ce que fait Bonnefoy, qui revient sans cesse sur ses traductions, afin de parvenir à une forme d'aboutissement: «Je corrige mes traductions, mais à la fin ce n'est plus que pour des détails, et j'ai le sentiment qu'alors j'atteins à une version qui pour moi est définitive, autant que le sont mes propres œuvres, sur lesquelles je ne saurais revenir», Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 92.

langue, concerne uniquement les «bonnes traductions», par opposition à celles qui ne le sont pas: si les premières «[ayant] été faites avec amour», sont «intelligemment altruistes», les mauvaises traductions, elles, sont «hâtives, présomptueuses et puissantes», ne visant pas à restituer la «voix» et la pensée d'un auteur, mais plutôt à répondre aux impératifs du marché éditorial¹². Nous verrons qu'en traduisant *Partage de Midi* de Claudel, Raboni a cependant été amené à composer avec les différentes exigences auxquelles se trouve nécessairement confronté tout traducteur théâtral¹³, sans pour autant renoncer à restituer le texte claudélien, dans son originalité et dans la complexité de ses versions successives, qu'il filtre évidemment à travers le prisme de sa sensibilité poétique.

Un texte riche et complexe

En 1988, Raboni, qui faisait partie du comité de direction du Piccolo Teatro de Milan dirigé par Giorgio Strehler, signe la traduction et l'adaptation de *Partage de Midi* pour la compagnie Teatro Franco Parenti¹⁴. Si Raboni s'appuie principalement sur la première version du drame – celle de 1905 –, la réalisatrice Andrée Ruth Shammah¹⁵ lui suggère d'opérer certaines coupures dans le texte, «croisant» et mélangeant la première version avec les deux versions successives, à savoir celle de 1948, appelée communément «Version pour la scène», et celle de 1949, connue comme la «Nouvelle version» du drame¹⁶. Il s'agit d'un choix délibéré de la part de Shammah, justifié à partir de l'exigence de restituer au public le parcours tortueux accompli par Claudel dans la rédaction de *Partage de Midi*, un chef-d'œuvre qui demeure cependant inaccompli à ses yeux¹⁷.

(12) Toutes les citations sont tirées de: *Ibidem*, pp. 627-628. Quant aux exigences du marché éditorial et à la responsabilité du traducteur, nous renvoyons naturellement à H. Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lonrai, Verdier, 2007.

(13) Margaret Tomarchio affirme à propos du rôle du traducteur théâtral: «Il paraît donc essentiel que le traducteur soit présent, d'une part, pour veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part, pour réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les virtualités théâtrales du texte», Id., *Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur*, "Palimpsestes" 3, 1990, p. 87.

(14) Le manuscrit inédit de la traduction de *Partage de Midi*, réalisée par le seul Raboni, m'a été fourni par Mme Patrizia Valduga, que je tiens à remercier, ainsi que Mme Giulia Raboni, pour leur disponibilité et leur gentillesse à mon égard. D'après les informations que j'ai recueillies, le texte de la traduction de *Partage de Midi* faisant l'objet de la présente étude sera publié au printemps 2024. Il s'agit d'un texte tapuscrit de 108 pages, annoté en marge au stylo par le poète qui fournit aussi, à l'aide de petits dessins, des indications minutieuses quant à la place et aux mouvements des personnages sur la scène.

(15) Née au sein d'une famille sépharade enfuie d'Alep et plus tard établie à Milan, Andrée Ruth Shammah (25 juin 1948-), a fait ses débuts vers la fin des années 1960 en tant qu'assistante à la mise en scène de Giorgio Strehler et Paolo Grassi au Piccolo Teatro, où elle a fait la connaissance de Franco Parenti. L'amitié de ce dernier et de Giovanni Testori, entre autres, conduit Shammah à fonder en 1973 le Salone Pier Lombardo, où a lieu sa première réalisation, *L'Hamlet* de Giovanni Testori. Dans un souci constant d'ouvrir son théâtre aux apports de cultures différentes, Andrée Ruth Shammah a puisé aussi au domaine français, en mettant en scène entre autres *La Double inconstance* de Marivaux (1978), *Le Malade imaginaire* de Molière (1980), *Ondine* de Giraudoux (1994). En juillet 2019, Andrée Ruth Shammah est nommée Chevalier de la Légion d'Honneur par le Président de la République Française, Emmanuel Macron, en raison de sa créativité et de l'engagement d'une vie consacrée à l'art et à la diversité culturelle, cf. <https://teatrofrancoparenti.it/storia/la-poetica-di-andree-ruth-shammah/> et <https://teatrofrancoparenti.it/andree-ruth-shammah/> (consultés le 19 janvier 2024).

(16) A.R. Shammah, *Un testo "futuro"*, in *Cantico di Mezzogiorno. Partage de Midi di Paul Claudel*, Salone Pier Lombardo, Gennaio/Febrero, Milano [s.é.], 1988, p. 3. C'est nous qui traduisons.

(17) «Or, quel est le 'vrai' *Partage de Midi*? Laquelle des trois versions peut être considérée comme étant l'originale, le résultat poétique définitif? Toutes les trois, évidemment, à des époques différentes. Aucune des trois, car le *Partage* fut un travail jamais résolu. [...] Choisir une des trois versions, en en acceptant

Raboni traduit donc le texte de la première version de *Partage de Midi*, en jonglant en quelque sorte de celle-ci aux deux autres, ce qui implique la coupure dans le texte traduit de certains passages de la version de 1905 et l'intégration d'autres, tirés surtout de celle de 1948.

L'enjeu traductif et ses nœuds sont bien mis en évidence par le poète-traducteur dans la présentation de son *Cantico di Mezzogiorno*. Il y indique que le risque majeur posé par la traduction du texte claudélien serait «la perte inévitable du halo musical traînant, du grand écho ininterrompu que la langue française – avec sa vague naturelle, avec sa sonorité subtile et fastueuse, avec son précieux «retentissement» – crée autour du ressac du «verset» claudélien»¹⁸. Mais il se déclare somme toute satisfait du résultat final de son travail. Raboni comprend en effet, grâce surtout au jeu des acteurs, que la transposition de *Partage de Midi* en langue italienne a eu un résultat inattendu, mais extrêmement positif, en ce qu'elle a su rendre la précision, la netteté et la force originaires du texte de Claudel, qui en est sorti «délivré» de tout extrémisme musical, de «cette sorte de «ronron» sublime qui appartient à la langue française en tant que telle, bien plus qu'au langage et à l'expressivité de Claudel, et qui tend à niveler, à pétrir, à engourdir les signifiés et les images»¹⁹.

Raboni découvre ainsi, au cours du processus traductif et en raison de ce dernier, que le texte claudélien est marqué par un style qui est tout sauf 'apprivoisé', plat, linéaire – classique, dirait-on – et que précisément le passage à l'italien permet à la langue de Claudel, à la richesse des images et des signifiés qui la caractérisent, de surgir dans toute sa force, de «blesser, dans notre langue, avec une perspicacité et une violence qui dans l'original restent [...] cachées»²⁰. En somme, la traduction italienne a permis au drame claudélien d'émerger dans toute sa complexe richesse, dans toute sa foudroyante beauté et même dans son incroyable puissance, ainsi que Raboni l'avoue:

En accomplissant cet acte risqué et presque interdit qu'est la traduction d'un texte poétique, il me semble donc avoir, cette fois-ci, d'une manière largement involontaire ou tout de même inconsciente, contribué à mettre en évidence une qualité essentielle du théâtre de Claudel: sa violence, sa cruauté, son côté dostoïevskien et, pourquoi pas, strindberguien²¹.

Par une telle affirmation, Raboni rejoint l'un des principes-clés de la réflexion traductologique contemporaine, à savoir le fait que la traduction d'un texte littéraire constitue souvent un instrument de compréhension irremplaçable de ses caractéristiques essentielles, rendues saillantes dans et par la langue d'arrivée. Nous croyons qu'une telle observation est particulièrement pertinente, lorsqu'on envisage la traduction rabonienne de *Partage de midi*, qui s'offre à nous non comme une simple transposition du texte original, mais dans les termes d'une création nouvelle, laquelle, en tentant de garder une fidélité fondamentale à ce dernier, révèle pourtant bien des aspects de la poétique de Raboni lui-même et de sa manière d'interpréter la pièce claudélienne. D'ailleurs, l'opération traductive ne peut se faire – comme

l'incomplétude? Ou bien en traquer une quatrième – qui les contienne toutes les trois – poursuivant le travail de Claudel vers une définition? La version que nous avons choisie a été essentiellement la première, celle qui a été écrite en 1905. Mais, une fois ce choix de base fait, il a été tout de même nécessaire de parcourir continuellement les autres versions pour éclairer de la meilleure lumière les différents choix que la première nous invitait précisément à porter sur les planches». *Ibidem*. C'est nous qui traduisons.

(18) G. Raboni, *Dietro la musica*, in *ibidem*. C'est nous qui traduisons.

(19) *Ibidem*.

(20) *Ibidem*.

(21) *Ibidem*.

l'affirme Meschonnic – qu'en reflétant la conception que le traducteur a du langage et de son œuvre.

Cantico di Mezzogiorno

Dès le titre – *Cantico di Mezzogiorno* – de sa traduction de *Partage de Midi*, Giovanni Raboni dénonce une prise de distance par rapport au titre original français: il s'agit d'un choix qui se configure comme une interprétation de l'itinéraire du héros²², focalisant le moment où celui-ci élève son «chant»²³. Cela renvoie évidemment aux pages conclusives de la version de 1905, marquées par le magnifique *Cantique de Mesa* qui constitue ce chant final, ultime, par lequel le protagoniste de *Partage de Midi* s'adresse à Dieu, lui élevant un hymne de profonde gratitude, composé au moment même où la vie l'abandonne et où, seul, il attend sa fin. Ainsi, le fait que Raboni ait choisi comme titre de sa traduction le terme «cantique» semble renvoyer le chef-d'œuvre claudélien à sa signification spirituelle, voire théologique, celle même que Claudel avait voulu attribuer à sa pièce, comme le montrent bien d'ailleurs les versions successives de la pièce²⁴. Toutefois, une telle interprétation nous paraît déroutante, dans la mesure où la dimension spirituelle de *Partage de Midi* est constamment refoulée, pour ne pas dire démentie dans le texte de la traduction rabonienne, ainsi qu'on cherchera à le montrer dans les pages suivantes.

Pourquoi alors avoir choisi comme titre la formule *Cantico di Mezzogiorno*? La raison d'un tel choix de la part de Raboni repose, à notre avis, sur la valeur étymologique du terme «cantique» – du latin ecclésiastique *canticum* «chant» –, lequel possède une qualité bien plus évocatrice que celle du titre original français, marqué par la polysémie du terme «partage», se référant à l'idée d'une proie qu'on divise, mais aussi à celle d'une séparation, d'une crise existentielle qui investit tous les personnages du drame, appelés à prendre parti une fois pour toutes à l'égard du Divin²⁵.

Or, rien de tout cela dans la traduction rabonienne qui tend à privilégier l'aspect passionnel du drame claudélien, comme si l'heure de Midi correspondait à la révélation des sentiments tout humains qui se déchaînent dans l'intrigue. Du reste, un tel choix de la part de Raboni a pu sans doute être conforté par les choix stylistiques opérés par Claudel dès la version de 1948, qui tous vont «dans le sens d'un effacement ou du moins d'une modération du lyrisme et d'une accentuation, parfois jusqu'à l'outrance, de la familiarité, voire de la grossièreté du langage»²⁶.

Par ailleurs, le choix du titre de la part du poète-traducteur doit être mis en relation avec la conclusion du drame qui, dans la traduction rabonienne, se termine précisément par un morceau du magnifique *Cantique de Mesa*, présent dans les pages

(22) Voir entre autres à cet égard: S. Valenti, *Figures de la liberté dans le théâtre de Paul Claudel*, Aoste, Le Château, 2012, pp. 80-85.

(23) *Trésoir de la Langue Française*, <https://www.cnrtl.fr/definition/cantique>, Entrée «cantique» (consulté le 22 janvier 2024).

(24) Pour toute précision quant aux trois versions de *Partage de Midi*, nous renvoyons à M. Lioure, *Notice*, in P. Claudel, *Théâtre*, t. II, éd. D. Alexandre et M. Autrand, Paris, Gallimard, 2011, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1749, où l'on précise: «Des «aventures de l'âme, de l'esprit et de la chair» qu'il avait autrefois vécues «à plein cœur et à grands cris», le poète entendait, en 1935, «déchiffrer la leçon rétrospective». C'est pourquoi dans les deux versions pour la scène, le dramaturge avait accentué la valeur exemplaire de l'histoire de Mesa, afin d'illustrer la portée théologique de *Partage de Midi*.

(25) Cf. S. Valenti, *Dall'amore impossibile all'amore redentivo: "Partage de Midi" di Paul Claudel, in Partage de Midi/Crisi di Mezzogiorno. Traduzione della prima versione (1906) con testo a fronte originale a cura di S. Valenti, P. Claudel, Milano, Educat, 2006, pp. 9-45.*

(26) M. Lioure, *Notice* cit., p. 1755.

finale de la version de 1905 et repris dans les versions successives à l'intérieur du dialogue entre les deux amants enfin à jamais réunis. En choisissant le titre *Cantico di Mezzogiorno*, c'est donc comme si le monologue final du héros résonnait sur la pièce entière, mettant en relief les mobiles les plus cachés des personnages. En effet, alors que dans la version originale et dans les versions pour la scène, Mesa mourait réconforté par la présence d'Ysé, repentie et revenue partager sa fin, chez Raboni la pièce se clôt amèrement sur le décès du héros, abandonné par tous et surtout par Ysé, pour le salut de qui il n'avait pas hésité à risquer sa vie. Par conséquent, c'est encore une fois le plan foncièrement humain de l'intrigue qui est rendu central dans la traduction de Raboni. Mais de la sorte est ôtée de l'intrigue toute ouverture à la transcendance et, par là même, toute possibilité de rédemption, car Ysé ne se repent pas, elle ne revient pas partager avec Mesa ses derniers instants de vie dans un mariage spirituel qui, dans l'intention de Claudel, acquérait la saveur de la vie éternelle. Tout horizon d'espoir semble donc être nié chez Raboni, si ce n'est le fait que Mesa, condamné désormais à mourir, élève à Dieu une dernière invocation pour le salut d'Ysé. C'est précisément le contraire de ce qu'entendait Claudel, qui avait remanié plusieurs fois la version de 1948, afin d'accentuer le plus possible la valeur foncièrement eschatologique de l'amour entre Mesa et Ysé, ainsi que l'observe Michel Lioure:

Ce que les amants sont capables et pressés de se donner, ce n'est plus, comme dans la première version de *Partage de Midi*, un consentement à un mariage au seuil de la mort et l'espoir d'une union au-delà de la vie, mais, comme dans *Le Soulier de satin*, l'accès à un Dieu symboliquement figuré sur la scène par le «ciel étoilé» vers lequel tend, au dernier instant du drame, «une main lumineuse, tendue vers le ciel»²⁷.

Enfin, la conception de l'amour qui se dégage de la traduction rabonienne emprisonne une fois pour toutes Ysé dans le cliché de la femme fatale et adultère, cynique et prisonnière de son pouvoir de séduction, ce qui exclut ce personnage de toute possibilité d'évolution²⁸. Cela contrevient encore une fois à la volonté de Claudel d'esquisser un parcours de transformation, ou si l'on préfère, de «conversion», chez son héroïne, montrant par le biais de la figure d'Ysé la réalité dramatique et concrète du salut, qui rejoint l'être humain à tout moment de son existence, même au plus profond de son péché, car «l'amour, même coupable et malheureux, n'est plus instrument de perdition, mais de conversion et de salut»²⁹. En somme, ce que Raboni semble ne pas prendre en compte dans *Partage de Midi*, c'est la transformation de la simple aventure passionnelle de Mesa et Ysé en «parabole», c'est-à-dire à l'histoire exemplaire de la rencontre et de l'affrontement entre l'homme et le Dieu chrétien³⁰.

Si on s'arrête maintenant sur le passage du *Cantique de Mesa* que Raboni traduit et pose à la fin de sa traduction, on s'aperçoit immédiatement que le poète-traducteur a intégré le *Cantique de Mesa* dans le dialogue entre Mesa et Ysé. Fidèle en cela à la version de 1948, le traducteur a donc éliminé la partie initiale du texte, celle qui, dans la version de 1905, instaure la métaphore filée de la chapelle ardente sur un registre extrêmement évocateur. Se trouvant seul et gravement blessé, Mesa voit en effet dans les innombrables étoiles qui éclairent le firmament nocturne l'immense cortège de

(27) *Ibidem*, p. 1757.

(28) Cf. S. Douard, *Un amour partagé*, "Claudel Studies" XXVIII, 2001, pp. 63-75.

(29) M. Lioure, *Notice cit.*, p. 1757.

(30) Cf. A. Ubersfeld, *Partage de Midi. Autobiographie et histoire*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1999, p. 11.

saints, d'évêques et de patriarches l'accueillant au Paradis. Et c'est à cet instant qu'il se présente à Dieu, dans le dépouillement total et dans la douleur poignante d'avoir été trahi par la femme aimée. Le style de Claudel se fait ici particulièrement lyrique, parfois même emphatique, accentuant le *pathos* du personnage par le biais d'une longue série d'anaphores, supprimées dans la traduction rabonienne, au profit d'un style quotidien, prosaïque et dépourvu de formules exclamatives. Est maintenue en revanche la séquence des interrogations, par lesquelles le héros claudélien questionne Dieu au sujet de la relation qu'il avait entretenue avec Ysé, conformément aux deux versions pour la scène.

De telles observations reviennent également lorsqu'on considère le texte de *Cantico di Mezzogiorno*, qui se présente dans l'ensemble comme une bonne traduction, une traduction, comme le dirait Raboni, «faite avec amour»³¹, dans laquelle il a tenté d'explorer caractéristiques et limites du style claudélien, afin de restituer, d'une part, le parcours de maturation accompli par Claudel dans la rédaction des trois versions de *Partage de Midi* et, de l'autre, un texte plus immédiat et incisif que celui de la version de 1905, et par là même s'accordant mieux au goût des spectateurs italiens du tournant du xx^e siècle. Il s'agit là évidemment d'une des exigences, et non la moindre, de la traduction théâtrale, dont la visée nettement performative transforme souvent le texte d'origine à tel point qu'il se configure plutôt comme une adaptation que comme une véritable traduction³².

Dans le texte de Raboni, nous assistons effectivement à une série de coupures qui éloignent le texte traduit, à la fois de la version originale de 1905 que des deux versions successives de *Partage de Midi*, en restituant au public italien une «quatrième» œuvre qui apparaît comme la tentative de pousser à ses conséquences extrêmes certains postulats de la poétique claudélienne, selon l'intention manifestée par Andrée Ruth Shammah. Ainsi, toutes les parties qui semblent ralentir ou alourdir le texte sont enlevées dans la traduction rabonienne, souvent même lors de relectures successives, car Raboni traduit de préférence tout le texte de la version originale de 1905, quitte à le réduire par la suite, en l'intégrant à celui des versions pour la scène, et tout particulièrement de la version de 1948³³.

C'est ce qu'on peut observer à l'Acte I, où une partie non négligeable du dialogue entre Mesa et Amalric est enlevée, dans le but d'introduire plus immédiatement le spectateur dans l'action³⁴. Toujours à l'Acte I, Raboni simplifie en outre la longue boutade d'Amalric, au moment où ce dernier reconnaît Ysé sur le paquebot, essayant de lui rappeler leur liaison précédente. Le poète-traducteur a soin d'éliminer la description très poétique (et très claudélienne) de la mer battue par le mistral, par laquelle Amalric évoque l'apparition d'Ysé, qui est privée aussi de la similitude reliant la Corse à une jeune mariée³⁵.

En règle générale, Raboni raccourcit les détails précis, parfois relevant d'un langage très technique, dont Claudel aime parsemer son texte. Cela a pour effet de restituer au lecteur italien un texte qui, tout en respectant globalement l'original clau-

(31) G. Raboni, *Giovanni Raboni (ovvero tradurre per amore)* cit., p. 628.

(32) Voir à ce sujet: E. Recoing, *Poétique de la traduction théâtrale*, Paris-Arles, Actes Sud, 2011.

(33) Dans le tapuscrit que nous avons consulté, cette manière de procéder est évidente, du fait des nombreuses ratures que Raboni apporte à la version de 1905.

(34) Cf. G. Raboni, *Cantico di Mezzogiorno* cit., p. 2.

(35) *Ibidem*, p. 8.

délien, le prive toutefois souvent de la portée plastique qui le caractérise³⁶, ainsi qu'on peut le remarquer dans cette boutade d'Amalric:

Bah! C'est une plante à caoutchouc toujours prête à gagner et à foisonner! c'est une liane gloutonne! Il trouvera son arbre³⁷.

Ce qui devient dans la traduction rabonienne:

Bah! È come una liana, lui: troverà la pianta a cui attaccarsi³⁸.

Nous le voyons: si la traduction italienne restitue dans l'ensemble le sens de la phrase de Claudel, elle lui ôte sa portée foisonnante et pour ainsi dire «baroque», manifestant le goût claudélien de la précision lexicale, mais aussi celui de la répétition et de la *variatio*, comme de celui de l'exclamation. Raboni semble donc réduire le texte d'origine à une phrase plus linéaire, souvent brisée par des points, en quelque sorte plus classique et douée d'un *pathos* mineur, comme si la puissante veine d'inspiration claudélienne était diminuée et ramenée à un registre plus quotidien, qui n'est pas exempt d'une note d'ironie amère³⁹.

Notons encore que là où Claudel se plaisait à varier et à alterner les registres linguistiques, passant sans solution de continuité du registre élevé au registre courant et au registre liturgique, Raboni garde une homogénéité stylistique de fond qui, tout en restituant les mouvements essentiels du texte d'origine, tend à le dépouiller de ce que j'appellerais son caractère 'tridimensionnel', à savoir de la stratification sémantique qui en constitue la profonde richesse⁴⁰. Car *Partage de Midi* en particulier, mais à vrai dire tout le théâtre de Claudel, ne peut être compris à fond, sans faire appel à sa vision pluristratifiée – tridimensionnelle, justement – qui croise et mêle constamment dimension horizontale et dimension verticale, plan humain et plan divin.

À l'Acte II, nous assistons par ailleurs à une série de compensations, par lesquelles Raboni déplace des parties du texte original, les réintégrant par la suite dans d'autres lieux textuels, comme au moment où Mesa attend Ysé au cimetière anglais de Hong-Kong et toute la description du paysage qui est faite par le héros est réduite à quelques détails seulement, visant à éliminer toute concession au lyrisme poussé de la première version claudélienne.

À l'inverse, dans d'autres passages Raboni intègre à sa traduction des parties inexistantes dans le texte d'origine, comme à l'Acte III, lorsque Mesa fait son apparition dans la maison coloniale où Ysé vit désormais avec Amalric. Raboni ajoute une longue didascalie juste après la boutade de Mesa, visant à détailler tous les mouvements d'Ysé, comme s'il voulait représenter la scène au ralenti. Le texte claudélien

(36) Cf. à cet égard: D. Millet-Gérard, *Poétique liturgique de Paul Claudel: la terre, les mots, le chant*, «La Torre di Babele» 16, 2020, pp. 13-29.

(37) P. Claudel, *Partage de Midi*, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 2011, p. 834.

(38) G. Raboni, *Cantico di Mezzogiorno* cit., p. 16.

(39) Là est l'indice – nous semble-t-il – de l'âme rabonienne, souvent marquée par un accent de déception, et dont la poésie, comme le notait déjà Carlo Betocchi, «surgit de l'ombre à peu de lumière: celle, semble-t-il, qui lui est consentie par son expérience consommée du puits, et de l'inutilité d'en sortir», S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Intervista a Sandra Petrigiani, Gianni Celati, Giovanni Raboni*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, dir. F. Bruni, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2000, p. 306. C'est nous qui traduisons.

(40) Cf. au sujet de la stratification sémantique du théâtre claudélien: A. Weber-Caflish, *La scène et l'image. Le régime de la figure dans "Le Soulier de Satin"*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

se voit alors enrichi d'une série d'éléments qui en renforcent la portée performative, exaltant le pouvoir que la gestualité acquiert au théâtre. La voilà :

Ysé va ad accendere la candela sulla specchiera, la prende, va dietro la parete di sinistra. Esce barcollando, riappoggia la candela sulla specchiera, trascina la sedia in modo da poter guardare la candela. Si siede e disfa lentamente il lavoro a maglia⁴¹.

Venons donc à quelques réflexions conclusives.

Conclusion

Le *Cantico di Mezzogiorno* de Giovanni Raboni, rédigé pour la scène en 1988, a le mérite incontestable d'avoir attiré l'intérêt du public italien sur une œuvre qui n'avait été traduite qu'une seule fois en Italie en 1971⁴², pour être ensevelie par la suite, comme la plupart des pièces claudéliennes à vrai dire, sous un épais manteau de silence. Raboni travaille à une version hybride qui, se fondant essentiellement sur la version de 1905, l'intègre souvent avec des passages des deux versions pour la scène, dans un soin évident de satisfaire au goût du public italien, conformément aux intentions d'Andrée Ruth Shammah.

Toutefois, comme nous avons vu, si une telle opération répond aux exigences performatives de la traduction théâtrale, elle nous fournit un texte qui, tout en révélant la puissance et parfois même la violence du texte claudélien, le dépouille de sa richesse polysémique et de sa portée théologique, réduisant l'aventure des deux héros au seul plan existentiel.

De même, la langue de Claudel – certes parfois lourde, à cause de son articulation complexe et des nombreuses anaphores, similitudes et métaphores dont elle est tissée – est soumise par Raboni à un processus de simplification générale, tendant à diminuer son foisonnement, au profit d'un style plus courant et linéaire qui souvent ne parvient pas toutefois à restituer le singulier amalgame de plasticité et d'abstraction, typique de la manière claudélienne.

Derrière un tel retournement de perspective, prenant en compte à la fois le contenu et la forme de *Partage de Midi*, se cache, à notre avis, l'un des pièges majeurs de la traduction, qui finit toujours par manifester les intentions plus ou moins conscientes du traducteur, dévoilant des aspects significatifs de sa conception esthétique, ainsi que le notait Meschonnic⁴³. C'est bien ce qui a lieu dans le *Cantico di Mezzogiorno* de Raboni, où apparaissent en filigrane les aspects majeurs de la poétique rabonienne du quotidien, construite à partir d'une langue simple, sobre et dépouillée de tout artifice, qui s'éloigne considérablement du style que Claudel avait utilisé non seulement dans la version de 1905, marquée par un lyrisme exalté, mais aussi dans les versions pour la scène, où la vulgarité du langage était parfois poussée à outrance.

Or, de telles observations s'avèrent pertinentes à plus forte raison en ce qui concerne la prégnance sémantique de *Partage de Midi* qui, tout en demeurant étroit-

(41) G. Raboni, *Cantico di Mezzogiorno* cit., p. 96. «Ysé va allumer la bougie sur la coiffeuse, la prend, va derrière la paroi de gauche. Elle sort en chancelant, appuie à nouveau la bougie sur la coiffeuse, et traîne la chaise de façon à pouvoir regarder la bougie. Elle s'assoit et défait lentement son métier à crochet». C'est nous qui traduisons.

(42) P. Claudel, *Il Pane duro – Destino a mezzogiorno*, trad. di P. Peroni, Milano, Massimo Editore, 1971.

(43) Cf. H. Meschonnic, *Éthique et politique du traduire* cit., p. 30.

tement lié aux vicissitudes autobiographiques de leur auteur, visait à représenter le chemin parfois sinueux à travers lequel Dieu rejoint ses créatures et leur apporte son salut, comme le rappelait encore une fois Claudel, à propos d'une conversation avec l'Abbé Jean Massignon, qui en janvier 1948 lui avait vivement conseillé d'autoriser Jean-Louis Barrault à mettre en scène la pièce:

[Massignon] me dit que dans son expérience ce livre est un de ceux capables d'ébranler le plus fortement les âmes, un livre de choc, qui à sa connaissance a déterminé des conversions. Le livre qui crée un lien entre Dieu et ce qu'il y a de plus profond, de plus capiteux, de plus puissant, de plus violent dans notre être charnel⁴⁴.

Raboni était d'ailleurs conscient de la distance qui séparait sa conception de la vie de celle du poète et dramaturge français⁴⁵, qu'il admirait pourtant sincèrement et qu'il considérait, à l'instar de Ionesco, le plus grand poète français du XX^e siècle, le grand chantre de la Création:

Tout est grand chez Claudel, on le sait, exactement comme chez Hugo, y compris les défauts, les intempérances, les exagérations; mais à cela il faut immédiatement ajouter que la grandeur pour lui n'est pas tant un résultat, qu'un fait acquis plutôt, une substance, j'oserais dire une prémisse; avant d'être un grand poète, Claudel est le poète de la grandeur⁴⁶.

Et Raboni d'ajouter:

[P]lus que la religion avec ses appareils et ses cérémonies, c'est le monde entier – l'univers créé, justement, avec sa dramatique, atroce, exaltante cohabitation et son combat de matière et d'esprit, de chair et d'âme, de corps très impurs et de voix très pures – qui apparaît à Claudel comme un tout inséparable, au sein duquel il n'y a pas de pensée qui ne pèse et ne saigne un peu et il n'y a pas de blessure, toute infectée et purulente qu'elle soit, dont ne se dégage un soupçon, un parfum de salut⁴⁷.

C'est de cette grandeur, intimement liée au mystère du Dieu chrétien, que Raboni, véritable chantre de «la religieuse expérience du néant», ne pouvait témoigner dans sa traduction de *Partage de Midi*, dont il nous restitue une belle adaptation théâtrale, qui demeure pourtant humaine, trop humaine.

SIMONETTA VALENTI
Université de Parme

(44) P. Claudel, *Journal*, t. II, éd. F. Varillon et J. Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 625.

(45) P.G. Nosari, *Raboni rilegge Claudel: fede accesa e passionale*, "L'Eco di Bergamo", 20 Marzo 2002.

(46) G. Raboni, *Claudel, il corpo e le voci*, in *La poetica della fede nel '900*, Firenze, Liberal Libri, 2000, p. 56. C'est nous qui traduisons.

(47) *Ibidem*.

Claudél, cette figure littéraire aux multiples facettes. Traductions des œuvres de Claudél au Japon

Abstract

Paul Claudel's work was first introduced to Japan in 1913 mainly as a reformer of poetry. After the First World War, in the context of growing patriotism in Japan, he was regarded as a traditionalist literary figure. But when he arrived in Japan in 1921 as French ambassador, Claudel was seen as someone who understood and presented Japan to the international community. Through his exchanges with intellectuals, poets, painters and actors (Yoshio Yamanouchi, Keisen Tomita, Seiho Takeuchi...), Claudel published remarkable essays on Japanese culture. His image as an interpreter of Japan has endured through the Second World War and into the present day. In a sense, Claudel was a mirror reflecting Japan.

Claudél est un personnage aux multiples aspects. C'est parce qu'il avait plusieurs facettes, tant dans la vie réelle que dans ses activités littéraires. En effet, il était homme de lettres, catholique et diplomate. D'un autre point de vue, il était poète, dramaturge et prosateur. Il en va de même pour la réception de Claudél au Japon, où il se présente à nous sous de multiples facettes. Il fut un innovateur poétique, un traditionaliste dans la foi catholique, un connaisseur du Japon. Cette variété des aspects de Claudél, parfois contradictoires, est ce qui donne à son image sa multiplicité et sa fécondité.

Le rénovateur de la poésie

La modernisation de la poésie au Japon, sur le modèle occidental, a commencé dans les années 1870. Le Japon a connu en 1868 une sorte de coup d'État, abolissant le féodalisme et l'engageant dans une modernisation à l'occidentale, qui a abouti à l'émergence d'un nouveau régime politique. Ce bouleversement politique a entraîné une remise en question des valeurs préexistantes pour toutes choses, et le monde de la poésie n'y a pas fait exception. Pendant longtemps au Japon, la forme fondamentale de la poésie était une combinaison de vers de 5 et de 7 syllabes, les formes traditionnelles étant basées sur cette alternance. Parmi celles-ci, les plus représentatives étaient le *tanka*, composé de 5 + 7 + 5 + 7 + 7 syllabes, et le *haïku*, encore plus court, composé de 5 + 7 + 5 syllabes. La remise en question des formes poétiques traditionnelles basées sur ces compositions de cinq et sept syllabes a conduit à l'exploration de nouveaux types de poésie. À cette époque, pour les Japonais, le nouveau style de poésie était celui de l'Occident, et l'étude des formes poétiques occidentales a commencé par le biais de traductions. Ainsi, des traducteurs, qui étaient souvent aussi des enseignants dans des établissements d'enseignement supérieur, ont commencé à traduire des poèmes en vers de France, d'Angleterre et d'Allemagne. Ils étaient à la fois des traducteurs et des réformateurs de la poésie à la recherche de nouvelles formes basées sur le modèle occidental. Parmi les traducteurs de poésie française qui ont laissé leur marque dans l'histoire littéraire japonaise figurent Bin Ueda (1874-1916), Kafu Nagai (1879-1959) et Daigaku Horiguchi (1892-1981). En particulier, le pionnier qui a introduit la poé-

sie occidentale au Japon était Bin Ueda, professeur à l'Université impériale de Kyoto. Ueda a déclaré que la traduction est une forme de création et a diligemment traduit des poésies françaises – celles de Leconte de Lisle, Coppée, Heredia, Hugo, Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, etc. – tout en cherchant de nouvelles formes de poésie japonaise. Cependant, en 1905, le nom de Claudel ne figure pas encore dans *Kaicho-on* (*Voix des Marées*), une anthologie de poèmes traduits par Ueda.

À quel moment les Japonais ont-ils commencé à porter leur attention sur Paul Claudel, un poète français méconnu? Il est difficile de le déterminer précisément. Cependant, il est probable que Claudel n'était pas encore connu en 1909. À cette époque, l'une des œuvres qui ont introduit la littérature occidentale au Japon est *Dix leçons sur la littérature moderne* (1909) de Hakuson Kuriyagawa (1880-1923). Dans ce livre, il ne mentionne pas Claudel, bien qu'il fasse référence à Arthur Rimbaud, que la plupart des Japonais ne connaissaient pas à l'époque. Cependant, en 1913, Bin Ueda publie *le Cocotier*, poème en prose de Claudel, dans le magazine littéraire "Geibun"¹. C'est probablement la première fois qu'un poème de Claudel est traduit en japonais. En octobre 1914, Ueda publie la traduction de *La Cantate à trois voix*, poème en vers, dans la revue littéraire "Mita Bungaku", puis en février 1915, la traduction de *Cinq Grandes Odes* dans la même revue. Parallèlement à ses traductions, il mentionne Claudel dans *Monologues et Dialogues* (1914), paru dans le magazine "Taiyo", et publie *la Bibliographie des œuvres de Claudel* dans "La Revue de l'Association Française du Lycée III de Kyoto" (1915). En bref, on peut dire que la période de 1913 à 1915 marque le moment où Claudel est introduit au Japon. En parlant du poète, Ueda déclare: «Donnez un palmier à Bergson, offrez un laurier à Claudel»². Pourquoi Ueda pense-t-il approprié d'offrir une couronne de laurier à Claudel? De là, on peut entrevoir les problèmes poétiques auxquels Ueda était confronté à l'époque et comment il en cherchait la solution chez Claudel.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Ueda était à la fois traducteur de poésie étrangère et réformateur de la poésie japonaise. Ainsi, ses traductions étaient à la fois une étude de la poésie et une tentative de créer une nouvelle forme de poésie japonaise. Bien sûr, d'autres traducteurs travaillaient également à la recherche de nouvelles formes poétiques. C'est pourquoi, à cette époque, des poèmes français, anglais, allemands, italiens, etc. étaient traduits en japonais les uns après les autres. Derrière cette multitude de poèmes traduits se devine le contexte de confusion dans lequel se trouvait le monde poétique japonais, encore en exploration au début du XX^e siècle, dans sa recherche d'une forme poétique nouvelle. Ueda écrit:

Au Japon, la poésie a été dominée par une métrique relativement simple dérivée des classiques chinois, des sutras bouddhistes, du tanka, des récits et du nô. Cependant, son influence a progressivement diminué au fil du temps, et la musicalité des mots s'est estompée. La beauté des vers combinant sept et cinq syllabes a progressivement disparu, et seule la monotonie de la métrique devenait évidente, ce qui n'était plus acceptable pour les modernes. C'est pourquoi un mouvement a émergé pour imiter les formes poétiques étrangères et rechercher de nouvelles formes de métrique. Cela a conduit à un débat sur la recherche de formes poétiques libérées des anciennes formes de poésie au Japon. Mais qu'est-ce que ce mouvement a produit?

(1) Pour l'histoire de la réception de Claudel au Japon, voir Atsushi Ode, "Offrez un laurier à Claudel" / *Paul Claudel à l'ère Taisho* (1912-1926), "Mita Bungaku" 84, n. 83, 2005, pp. 202-213 et Tetsuro Negishi, *Paul Claudel vu par les Japonais / La réception des œuvres de Paul Claudel au Japon in Paul Claudel, son regard sur le Japon*, dir. A. Ode, S. Chujo et N. Miura, Tokyo, 2021, Suisei-sha, pp. 341-374.

(2) B. Ueda, *Œuvres complètes*, t. VII, éd. Comité pour la publication des œuvres complètes de Bin Ueda, Tokyo, Kyoiku Shuppan Center, 1985, pp. 37-38.

(3) B. Ueda, *Œuvres complètes*, t. V, éd. Comité pour la publication des œuvres complètes de Bin Ueda, Tokyo, Kyoiku Shuppan Center, 1985, p. 307.

Ueda souligne qu'une tentative a été faite pour rejeter «les anciennes formes de poésie» et en créer une nouvelle, mais que cette tentative a échoué. Dans une nouvelle tentative de réforme de la poésie, il essaie alors d'utiliser Claudél comme modèle de référence. En effet, Claudél critique la poésie traditionnelle en alexandrins tout comme Ueda critique la poésie traditionnelle basée sur des combinaisons de 7 et 5 syllabes. Plus tard, il écrit :

Et comme le vers alexandrin à côté de ces roulades d'oiseau paraît quelque chose de barbare, à la fois enfantin et vieillot, quelque chose de pionnesque et de mécanique, inventé pour dépouiller les vibrations de l'âme, les initiatives sonores de la simple Psyché, de leur accent le plus naïf et de la fleur la plus délicate⁴.

Cette critique sévère de l'alexandrin reflétait la situation en France, où selon Claudél, «peu importe que le sens et le sentiment soient sacrifiés comme ils le sont dans les trois quarts de la poésie française, si la mesure et la rime sont respectées»⁵. Ces mots datent de 1925, mais Claudél avait déjà depuis longtemps des réserves sur la poésie traditionnelle française. De là est né le “verset” qui lui est propre, basé sur le rythme respiratoire. Ueda s'est rendu compte que la situation de la poésie critiquée par Claudél était similaire à celle du Japon. Il a donc pensé que ses tentatives littéraires pouvaient être utilisées pour réformer la poésie japonaise. Il déclare :

Ces derniers temps, je trouve particulièrement intéressante l'attitude de Claudél. Ce poète écrit également des poèmes traditionnels, mais lorsque des émotions uniques se manifestent et bouillonnent en lui, elles se transforment en une nouvelle forme poétique, libérée des contraintes de la tradition. C'est précisément ainsi que Claudél a créé *Cinq Grandes Odes*. Les formes observées dans ces poèmes présentent certainement un rythme et des mesures. Cependant, ceux-ci ne sont pas imposés par des habitudes antérieures, mais émergent plutôt de la nécessité intérieure du poète⁶.

La forme poétique de Claudél respecte la mesure et le rythme, mais sa poésie est nouvelle en ce sens qu'elle n'est pas liée aux règles traditionnelles, mais émerge d'une nécessité interne. Ueda pense que ce nouvel art poétique atteint son apogée dans *Cinq Grandes Odes*, et que cette méthode poétique, qui inclut à la fois la tradition et l'innovation pensées par Claudél, pouvait être un modèle pour son petit pays d'Extrême-Orient. Il envisageait de moderniser la poésie en libérant les vers de la contrainte des 7 + 5 syllabes et en les basant sur le rythme de la respiration en accord avec la langue japonaise. Ainsi, Ueda commence à réfléchir aux possibilités de sa propre rythmique. Son idée était de décomposer les vers de 7 syllabes en 3 et 4 syllabes ou les vers de 5 syllabes en 2 et 3 syllabes, et de les combiner librement pour créer une nouvelle forme poétique.

Actuellement, au Japon, il est nécessaire non seulement d'utiliser des combinaisons de 7 syllabes et 5 syllabes, ou de 5 syllabes et 7 syllabes pour les vers, mais aussi de penser, du point de vue de la forme, à de nouvelles formes de poésie qui décomposent les vers en groupes plus petits de 3 syllabes et 2 syllabes, ou de 3 syllabes et 4 syllabes et qui les combinent⁷.

(4) P. Claudél, *Œuvres en prose*, éd. J. Petit et Ch. Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 29.

(5) *Ibidem*, p. 31.

(6) B. Ueda, *Œuvres complètes*, t. V cit., p. 311.

(7) B. Ueda, *Œuvres complètes*, t. VI, éd. Comité pour la publication des œuvres complètes de Bin Ueda, Tokyo, Kyoiku Shuppan Center, 1985, p. 108.

Dans ce contexte, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Ueda a décidé de traduire *Cinq Grandes Odes*, exercice qu'il considère comme une pratique de la métrique claudélienne. Après tout, il disait souvent que la traduction est une forme de création, donc la pratique poétique de Claudel est devenue celle d'Ueda, et la traduction des œuvres poétiques de Claudel est devenue une expérience d'une nouvelle forme poétique japonaise. Pour lui, les poèmes de Claudel ont certainement été un catalyseur pour rechercher de nouvelles formes poétiques adaptées au Japon moderne. C'est ainsi que Claudel est apparu comme un réformateur poétique au Japon. Si la première traduction d'une œuvre de Claudel par Ueda était un poème en prose, il a tenté d'explorer de nouvelles formes de poésie japonaise en traduisant ses poèmes en vers. Cependant, son travail a été interrompu à ce stade. Il est mort à l'âge de 43 ans à l'été 1916.

Bien que Claudel ait été traduit en japonais dans le contexte des questions liées à la poésie classique japonaise, après Ueda, personne n'a poursuivi sur cette voie. Au contraire, la génération de poètes qui a suivi Ueda, Taro Tominaga (1901-1925), Hideo Kobayashi (1902-1983), Chuya Nakahara (1907-1937) et Shohei Ohoka (1909-1988) notamment, a rejeté la poésie de Claudel. Ces jeunes poètes étaient étudiants des universités impériales ou lycéens à l'époque où Claudel était ambassadeur au Japon. Et ils appartiennent à une génération fortement influencée par Rimbaud. Par conséquent, ils ont découvert Claudel par la *Préface* aux *Œuvres d'Arthur Rimbaud* éditées par Paterné Berrichon (1885-1922) plutôt que par les œuvres d'Ueda. Pour eux, Claudel n'est pas considéré comme un poète en devenir qui, comme Ueda, s'est penché sur les questions de forme poétique, mais comme le poète qui a fait connaître Rimbaud au Japon.

À cette époque, la situation de la poésie japonaise a radicalement changé. En 1917, l'année suivant la mort de Bin Ueda, Sakutarō Hagiwara (1886-1942), poète novateur, a publié un recueil de vers libres intitulé *Tsuki ni hoeru* (*Hurlements à la lune*). Les poèmes de Hagiwara étaient écrits en vers libres, sans souci du nombre de syllabes ou du format. *Tsuki ni hoeru* a été bien accueilli par les jeunes poètes en quête de nouveauté, et cela a conduit à l'essor des vers libres dans le monde littéraire japonais. Après la tentative de Hagiwara, Tominaga et Nakahara ont également décrit des images symboliques en vers libres. La poésie japonaise a été libérée des contraintes de la forme poétique, et on a commencé à produire des poèmes sous forme de vers libres. Parallèlement, en raison de l'évaluation trop élogieuse de Claudel par Ueda en matière de forme poétique, les poètes en vers libres ont développé une image conservatrice de Claudel, vu comme un poète obsédé par la forme poétique. Nakahara écrit dans son journal que «le verset de Claudel est ennuyeux»⁸, et après la Seconde Guerre mondiale, la déclaration de Kobayashi selon laquelle «le dogmatisme de Claudel, que je rejetais autrefois, s'infiltrait maintenant dans mon esprit»⁹, témoigne du fait qu'il ne partageait pas les idées de Claudel à une époque antérieure. Ces témoignages révèlent que, parce que Ueda considérait la méthode poétique de Claudel comme un modèle pour une nouvelle forme poétique, elle a, à l'inverse, perdu de son influence à mesure que le vers libre devenait plus courant. Dès lors, l'image de Claudel comme réformateur poétique est supplantée par celle de Claudel comme dramaturge.

(8) C. Nakahara, *Œuvres complètes*, t. V, éd. M. Nakamura, Tokyo, Kadokawa Shoten, 2003, p. 90.

(9) H. Kobayashi, *Œuvres complètes*, t. VIII, Tokyo, Shincho-sha, 2001, p. 134.

Le dramaturge traditionaliste

La première traduction des pièces de théâtre de Claudél en japonais date de 1919. *La Nuit de Noël 1914* traduite par Kunitaro Takahashi (1898-1984), un étudiant de l'École de langues étrangères de Tokyo, fut la première pièce de théâtre de Claudél à être traduite au Japon. Pourquoi cette pièce, qui traite de Noël en 1914, pendant la Première Guerre mondiale, a-t-elle été choisie pour une première traduction? Cela peut être déduit de la préface que Takahashi a rédigée pour cette pièce. Il écrit: «Deux tendances opposées se manifestent clairement dans le monde littéraire français actuel. Il s'agit d'une part du patriotisme fondé sur la foi catholique, et d'autre part, du cosmopolitisme universel»¹⁰. Il classe Claudél parmi les patriotes, déclarant qu'avec Charles Péguy, Claudél est «patriote idéaliste et fervent»¹¹. Il évalue également cette pièce en ces termes: «Bien qu'elle soit courte, elle est la plus pieuse et passionnée de ses œuvres. Elle illustre bien sa foi profonde en tant que poète religieux attaché au catholicisme et en tant qu'homme de lettres central du mouvement néo-catholique?»¹². En fait, la pièce est une œuvre patriotique liée à la foi catholique. En même temps, c'est aussi une œuvre qui exprime l'hostilité envers l'Allemagne en dépeignant les âmes des citoyens tués par les troupes allemandes. On peut donc penser que Takahashi a vu en Claudél un dramaturge chrétien et patriote. En outre, avant l'arrivée de Claudél au Japon, les Japonais considéraient que la dernière tendance de la littérature française était le «traditionalisme». Cette perception a pu jouer sur la formation de l'image de Claudél. Le terme «traditionalisme» désignait un concept qui se répandait rapidement dans les cercles littéraires et académiques japonais après la Première Guerre mondiale. Il représentait un type de nationalisme culturel qui avait émergé en France entre la guerre franco-prussienne et la Première Guerre mondiale. Ce mouvement était soutenu par une idée conservatrice qui, sur fond d'hostilité envers l'Allemagne, promouvait les valeurs chrétiennes, le patriotisme et le nationalisme. C'est Émile Heck (1866-1943), professeur de littérature française à la Faculté des Lettres de l'Université Impériale de Tokyo, qui a introduit et popularisé ce «traditionalisme» au Japon¹³.

L'Université Impériale de Tokyo, fondée en tant qu'université moderne, n'avait initialement aucun enseignant japonais, et les professeurs recrutés étaient des étrangers venant d'Europe et des États-Unis, chargés de la recherche et de l'enseignement. Le premier titulaire de la chaire de littérature française de la Faculté des Lettres de l'Université impériale de Tokyo fut Émile Heck. Né en 1866 à Belfort et donc d'origine alsacienne, il est devenu moine mariste, a réussi l'agrégation, puis est venu au Japon où il a enseigné à l'Université Impériale de Tokyo de 1891 à 1921. Dans ses cours, il a valorisé la littérature classique du XVII^e siècle, notamment Racine, Molière, La Fontaine, tout en n'accordant qu'une faible estime aux philosophes des Lumières et aux écrivains naturalistes du XIX^e siècle. En même temps, il tenait en haute estime les écrivains néo-classiques contemporains tels que Maurice Barrès et Charles Péguy en tant qu'écrivains traditionalistes et présentait leurs productions littéraires comme le mouvement de la renaissance de la civilisation française après la Première Guerre mondiale. Dans une lettre adressée à Semon Dazai (1889-1972), devenu le premier professeur de littérature française à la Faculté des Lettres de l'Université Impériale de Kyoto sous l'influence d'Émile Heck, il écrit que les écrivains du «traditionalisme» français seront les chefs de file de la prochaine ère:

(10) K. Takahashi, *La Nuit de Noël 1914* (traduction), Tokyo, Bunsen-sha, 1921, p. 1.

(11) *Ibidem*.

(12) *Ibidem*, p. 11.

(13) Pour en savoir plus sur le traditionalisme d'Heck, voir H. Murata, *La formation de la Société française et le débat sur le traditionalisme*, «La Littérature comparée» 50, 2008, pp. 94-107.

Des écrivains d'une grande valeur tels que Paul Bourget, Maurice Barrès, René Bazin, Henri Bordeaux, Charles Péguy, etc., possédant les plus nobles traditions françaises, orientent avec force la littérature française vers une voie idéaliste, sociale, morale et religieuse¹⁴.

Les élèves influencés par l'enseignement d'Émile Heck comme Semon Dazai, Tes-shi Hirose (1883-1952), Waichi Shinjo (1891-1952), Aro Naito (1883-1977) et d'autres, ont par la suite enseigné le français et la "littérature française" dans les établissements d'enseignement supérieur, et ont diffusé la littérature traditionaliste française au Japon. Un passage d'*Histoire de la littérature française* de Dazai est presque une répétition des mots de Heck.

La littérature néo-classique et traditionaliste, qui a souffert pendant trois décennies des attaques de mouvements littéraires rivaux, devient aujourd'hui progressivement le courant dominant de la littérature française. Si la littérature de cette nouvelle ère [...] peut faire prendre conscience à l'homme de la nécessité de chérir ses traditions, faire reconnaître à chaque citoyen ses droits et ses libertés, harmoniser humanisme et patriotisme, art et morale, alors la littérature et la culture françaises auront le plus grand honneur d'être la meilleure littérature et la meilleure culture du monde¹⁵.

L'essor de cette littérature traditionaliste était lié à la montée du nationalisme au Japon. En fait, la littérature traditionaliste était soutenue par des groupes nationalistes japonais au nom du "Nippon-shugi (Nipponisme)". En adoptant le point de vue traditionaliste, il est facile d'imaginer que Claudel pouvait paraître un écrivain patriote et nationaliste lorsqu'on examine ses œuvres contemporaines, telles que les *Poèmes de Guerre* écrits pendant la Première Guerre mondiale, qui sont teintés de patriotisme et de tendance nationaliste. Du fait qu'on peut facilement trouver dans les œuvres de Claudel des éléments tels que le catholicisme, le patriotisme, voire l'anti-germanisme, il n'est pas surprenant que, au Japon, la littérature de Claudel soit alors considérée comme une littérature traditionaliste. Certes, Émile Heck n'a pas explicitement déclaré que Claudel était un traditionaliste. Cependant, en raison de l'association du patriotisme avec la foi, il n'est pas exclu qu'il ait poussé ses élèves à considérer Claudel comme un écrivain traditionaliste. En fait, même Shintaro Suzuki (1895-1970), un professeur à l'Université Impériale de Tokyo qui a pris ses distances avec la littérature traditionaliste, a présenté Claudel ainsi: «M. Claudel est un catholique pratiquant, et son travail donne l'impression qu'il prêche dans la rue. [...] – Contrairement à certains naturalistes, il est plus proche des traditionalistes»¹⁶. Ici, Suzuki positionne implicitement Claudel dans la lignée du "traditionalisme". On peut donc supposer qu'avant et après son arrivée au Japon, Claudel était implicitement considéré comme un traditionaliste.

Cependant, Claudel lui-même n'aimait pas se voir catégorisé comme un traditionaliste. Son principal article sur le Japon, *Un Regard sur l'âme japonaise*, basé sur une conférence qu'il a donnée à Nikko en août 1922, était initialement intitulé *Tradition japonaise et tradition française* dans la revue japonaise "Kaizo". Dans cet article, Claudel écrit que le professeur Kinzo Gorai (1875-1944) de l'Université Waseda (Tokyo) lui a demandé de parler du "traditionalisme" français, mais qu'il était perplexe et un peu

(14) Émile Heck: «Une Lettre à l'auteur de ce livre de Monsieur Émile Heck, professeur à l'Université Impériale de Tokyo» in *Histoire de la littérature française* par S. Dazai, Tokyo, Gen-o-sha, 1917, p. 9.

(15) S. Dazai, *Histoire de la littérature française*, Tokyo, Gen-o-sha, 1917, p. 611.

(16) Suzuki Shintaro: «Les Tendances de M. Paul Claudel (3)», Journal "Tokyo Nichinichi Shinbun", le 23 novembre 1921. Pour plus d'informations sur cette citation, voir M. Uesugi, *Le Père Heck, Claudel et le traditionalisme in Claudel et son temps*, dir. A. Ode, Tokyo, Suisei-Sha, 2023, pp. 331-357.

hésitant. Par conséquent, il a changé le sujet pour une comparaison des traditions françaises et japonaises du point de vue de l'art et de la foi. Pour Gorai, le traditionalisme était un sujet d'actualité impliquant des intellectuels japonais, il était donc naturel de demander à Claudél, considéré comme appartenant à ce traditionalisme, d'en parler. Cependant, cela a dû mettre Claudél mal à l'aise. Bien que le terme "traditionalisme" soit employé dans cet article, il a ensuite été remplacé par le terme "tradition" dans *Un Regard sur l'âme japonaise*, qui a été inclus dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant*. Claudél dissimule ainsi habilement le terme de "traditionalisme"¹⁷. S'il n'aimait pas être qualifié de traditionaliste, c'est probablement parce qu'il pensait que se limiter au patriotisme d'un seul peuple était contraire à la doctrine catholique de l'universalité. Les Japonais, eux, auraient compris Claudél comme appartenant à un traditionalisme littéraire lié à l'ethnie, à la nationalité et à la foi. C'est dans ce contexte que *La Nuit de Noël 1914* a été traduite. En outre, les pièces de théâtre de Claudél traduites à cette époque comprenaient *L'Annonce faite à Marie* traduit par Sofu Taketomo (1891-1945) et *L'Otage* traduit par Mitsuko Murata et Akira Asakusa. Le choix de ces œuvres s'explique probablement par le fait que la foi catholique, l'une des composantes de la littérature traditionaliste, est un thème majeur dans ces œuvres. Après avoir joué son rôle dans le renouvellement de la poésie, Claudél a désormais été reconnu au Japon en tant qu'écrivain traditionaliste, associé au nationalisme en plein essor dans les pays.

Cependant, il est important de noter qu'aujourd'hui, lorsque nous considérons les œuvres de Claudél en relation avec le Japon, nous le reconnaissons presque invariablement comme un connaisseur ou un initiateur à la culture japonaise, alors que, comme nous l'avons vu, dans les premiers temps de la réception de Claudél au Japon, il n'a presque jamais été reconnu comme un connaisseur de la culture japonaise. Sa passion pour l'*Ukiyo-e* japonais était largement inconnue. L'image de Claudél en tant que connaisseur de la culture japonaise s'est rapidement formée après sa nomination en tant qu'ambassadeur de France au Japon en 1921. D'ailleurs, un exemple symbolique de cette transformation de l'image de Claudél, de l'écrivain traditionaliste en celui qui comprend le Japon, est son ouvrage *Sainte Geneviève*, publié au Japon en 1923.

Claudél, connaisseur et initiateur au Japon

Sainte Geneviève a été publié au Japon par Shincho-sha, un des principaux éditeurs japonais, en 1923. Cette publication a été rendue possible grâce aux efforts de Yoshio Yamanouchi (1894-1973), que Claudél décrivait comme «un jeune homme plein d'intelligence et parlant parfaitement notre langue»¹⁸ et qui soutenait les activités littéraires de Claudél au Japon. Le poème peut être qualifié d'anti-allemand et de patriotique, et en ce sens, il n'est pas surprenant qu'il soit classé dans la littérature traditionaliste. Yamanouchi, qui s'est vu confier le manuscrit de ce poème, se souvient :

Un jour, j'avais été invité à un déjeuner à l'ambassade de France. Pour la première fois, j'ai eu l'occasion de parler longuement avec Claudél. Il m'a raconté qu'il avait été au Brésil pendant la Première Guerre mondiale et qu'il avait écrit un long poème lyrique, *Sainte Geneviève*, sur son

(17) Pour en savoir plus sur Claudél et le traditionalisme, voir Ryo Gakutani, *L'interface entre la critique et la diplomatie dans la période de résidence de Paul Claudél au Japon – Sur la tradition japonaise et la tradition française* in "Études de langue et littérature françaises" 119, Tokyo, 2021, pp. 225-240, et l'article de Uesugi ci-dessus.

(18) P. Claudél, *Supplément aux Œuvres complètes*, t. II, dir. J. Houriez, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 125.

inquiétude pour son pays face aux assauts de l'armée allemande. Il a ajouté que s'il avait l'occasion de le publier pendant son séjour au Japon, ce serait un grand souvenir¹⁹.

Après avoir entendu ces mots, Yamanouchi a pensé qu'il fallait «d'une manière ou d'une autre réaliser le rêve de ce poète» et a décidé de «tenter de faciliter cette publication»²⁰. Le lendemain, Claudel lui a remis le manuscrit de *Sainte Geneviève*, dactylographié sur quinze feuilles de papier, et il l'a apporté à Shincho-sha pour concrétiser le projet de publication. Dans l'édition de luxe de *Sainte Geneviève*, le poème est imprimé sur une feuille de papier pliée en soufflet, avec des illustrations d'Audrey Parr (1892-1940). Au verso de la feuille on pouvait lire un poème intitulé *Poème au verso de "Sainte Geneviève"*, *la Muraille intérieure de Tôkyô*, illustré par le peintre Tomita Keisen (1879-1936). Ce poème est «l'un des douze courts poèmes sur le paysage des douves entourant le palais impérial, qu'il aimait parcourir lors de son séjour au Japon»²¹. Contrairement à *Sainte Geneviève*, qui est empreint d'un patriotisme catholique que les Japonais considéraient comme du traditionalisme, le poème au verso célèbre les paysages japonais. Ainsi, Claudel le traditionaliste et Claudel le japonologue se retrouvent côte à côte. Cela préfigure le changement d'image de Claudel, passant de l'image de traditionaliste à celle de connaisseur et initiateur à la culture japonaise.

Lorsque la nouvelle de son affectation au Japon s'est répandue, l'intérêt pour Claudel s'y est progressivement accru. Le 14 janvier 1921, quatre jours après la confirmation de sa venue, le Journal *Yomiuri Shinbun*, l'un des principaux journaux japonais, rapporte que «le nouvel ambassadeur de France est le poète Claudel» et le présente comme «un homme bien connu en tant que poète et dramaturge, qui a été pendant de nombreuses années consul de France dans divers pays et a écrit sur des sujets orientaux»²². Il est intéressant de noter que le journal décrit Claudel, probablement encore peu connu au Japon, comme un Français ayant écrit sur l'Orient, et le considère comme un homme de lettres qui comprend l'Orient plutôt que comme un diplomate. Ainsi, lorsque Claudel arrive au Japon, le rôle attendu de lui était d'informer le monde sur la véritable image du pays et de dissiper ainsi les malentendus dont le Japon avait été l'objet de la part des étrangers²³.

C'est Yoshio Yamanouchi qui a aidé Claudel à répondre à ces attentes japonaises. Après avoir obtenu son diplôme à l'École de l'Étoile du Matin (*Gyosei Chugaku*), dirigée par la Société de Marie, Yamanouchi a étudié avec Bin Ueda à l'Université Impériale de Kyoto. Lorsque Claudel arrive au Japon, Yamanouchi revient à Tokyo où il fait la connaissance de Claudel et approfondit leur amitié. Il est surtout connu comme le traducteur de *La Porte étroite* d'André Gide et des *Thibault* de Martin du Gard, mais il a également traduit Claudel. Parmi les nombreux épisodes liés à Yamanouchi et Claudel, on trouve le suivant. En vue de traduire *La Porte étroite*, il a demandé à Claudel d'écrire une lettre à Gide afin d'obtenir les droits d'auteur de la traduction. Claudel, dont les relations avec Gide s'étaient détériorées à cause de son roman *Les Caves du Vatican*, a d'abord hésité, mais s'est rapidement résolu à écrire une lettre très aimable à Gide pour Yamanouchi. Grâce à cette lettre, ce dernier reçut une réponse agréable de Gide. Il en a déduit que la lettre de Claudel à ce moment-là a peut-être été le catalyseur

(19) Y. Yamanouchi, *Claudel en son temps*, "Sekai Bungaku" 16, 1948, p. 46.

(20) *Ibidem*.

(21) *Ibidem*.

(22) Journal "Yomiuri Shinbun", le 14 janvier 1921.

(23) K. Yoshie, *Bienvenu Monsieur Paul Claudel*, Journal "Tokyo Nichinichi Shinbun", le 19 novembre 1921.

qui a ravivé l'amitié entre Gide et Claudel²⁴. N'en ressort-il pas l'impression d'une forte relation de confiance entre Claudel et Yamanouchi?

Sur la base de cette confiance, Yamanouchi a contribué pendant son séjour aux publications de *Sainte Geneviève*, des recueils de poèmes *Souffle des Quatre Souffles*, *Poèmes du Pont des faisans* et *Cent phrases pour éventails*, à la représentation de la pièce *La Femme et son ombre*, ainsi qu'au projet de représentation de la pièce *Le Peuple des hommes cassés*. *La Femme et son ombre* est une pièce que Claudel a écrite pour Fukusuke Nakamura (1900-1933), acteur de *Kabuki*. Bien que Fukusuke ait d'abord demandé de jouer *L'Homme et son désir*, Claudel hésitait à le mettre en scène dans le cadre du théâtre traditionnel japonais. Yamanouchi lui a alors conseillé de créer une nouvelle pièce inspirée du Japon. Claudel a suivi son conseil et écrit *La Femme et son ombre*. Yamanouchi a traduit le manuscrit en japonais et l'a utilisé comme scénario pour une représentation²⁵. Ce projet consistait à faire jouer des œuvres de Claudel par des acteurs de *Kabuki*, accompagnés d'un orchestre composé de shamisen et de tambours japonais, ce qui en faisait véritablement une collaboration entre Claudel et le théâtre traditionnel japonais. Les recueils de poésie *Souffle des Quatre Souffles*, *Poèmes du Pont des Faisans* et *Cent phrases pour éventails* sont publiés en 1926, lorsque le transfert de Claudel aux États-Unis fut décidé. Yamanouchi a participé à la sélection du papier japonais à utiliser pour *Souffle des Quatre Souffles* et *Poèmes du Pont des Faisans*, ainsi qu'à celle des deux caractères chinois pour *Cent phrases pour éventails*. Après lecture des poèmes inclus dans *Cent phrases pour éventails*, il a sélectionné deux caractères chinois appropriés pour ces poèmes et les a transmis à Ikuma Arishima (1882-1974), peintre et calligraphe, qui les calligraphia pour ce recueil. Cette année-là, Claudel a envisagé de monter une autre pièce d'inspiration japonaise, *Le Peuple des hommes cassés*, et Yamanouchi s'est efforcé de la faire représenter. Malheureusement, ce projet n'a pas été réalisé en raison de la mort de l'Empereur Taisho. Yamanouchi a également participé à l'enregistrement de l'interprétation orchestrale de *La Femme et son ombre* de Sakichi Kinoya (1884-1945) avec des instruments japonais, et à celui d'une lecture par Claudel de ses poèmes.

Tout en travaillant avec Claudel, Yamanouchi a traduit ses œuvres. Il a activement traduit les poèmes de *Connaissance de l'Est: Pagode, Ville la nuit, Fête des morts le septième mois, Pensée en mer, l'Entrée de la terre, Vers la montagne, le Temple de la conscience, Octobre, Novembre, la Pluie* et *l'Heure jaune*. Après la Seconde Guerre mondiale, il a également traduit *Cent phrases pour éventails*. Leur collaboration et les traductions de Yamanouchi ont contribué à former une image de Claudel au Japon comme n'étant ni réformateur de poésie, ni traditionaliste, ni catholique, mais introducteur et connaisseur de la culture japonaise.

Cette image de Claudel de Yamanouchi comme un homme qui comprend le Japon a été retenue au sein des études japonaises sur la littérature française après la Seconde Guerre mondiale. Moriaki Watanabe (1933-2021), Shinobu Chujo (1936-) et Takashi Naito (1949-2008) ont pris l'initiative de développer des études sur Claudel dans l'après-guerre. Watanabe n'était pas seulement un chercheur, mais aussi un traducteur et un metteur en scène des œuvres de Claudel. Lorsqu'il est entré à l'Université de Tokyo, il pensait devenir diplomate, mais pendant ses études universitaires, il a découvert Claudel à travers les écrits du critique japonais Shuichi Kato (1919-2008), et a décidé de devenir chercheur pour travailler sur son œuvre. Son activité s'est étendue à trois domaines. Le premier est la traduction des poèmes et des pièces de Claudel, le

(24) Y. Yamanouchi, *Toki ni arite* (Distant), Tokyo, Mainichi Shimbun, 1975, pp. 166-167.

(25) Id., *La Femme et son ombre de Claudel, première version et seconde version*, Journal "Yomiuri Shinbun", les 22-23 février 1923.

deuxième est l'étude de la littérature de Claudel et le troisième est la mise en scène de pièces de Claudel. Les trois sont étroitement liés et constituent ensemble l'image de Claudel dans la période d'après-guerre.

Dès 1967, Watanabe a traduit *Tête d'or*, puis a publié successivement des pièces de théâtre telles que *Partage de Midi*, des recueils de poèmes tels que *Vers d'exil* et *Cinq grandes odes*, ainsi que des essais sur le théâtre comme *Nô* et *Le Théâtre et la Musique*. En 2005 il a publié sa traduction du *Soulier de satin*. Quant à ses recherches, elles ont mis en lumière l'influence du théâtre traditionnel japonais sur Claudel. En effet, Claudel était déjà connu en France comme introducteur du *Nô*, mais l'influence du théâtre traditionnel (*Nô*, *Kabuki* et *Bunraku*) sur son œuvre n'avait guère été analysée. Watanabe a sans doute été le premier à la souligner. Son argumentation a ainsi permis de mettre en évidence l'influence du théâtre traditionnel japonais. La structure dans laquelle le passé apparaît dans le temps présent, qu'il appelle « la structure temporelle rétrospective »²⁶ du *Nô*, se retrouve dans *Le Livre de Christophe Colomb* et *Jeanne d'Arc au bûcher*²⁷. Il indique que *Sous le rempart d'Athènes*, dans lequel les personnages sont séparés en orateur et gestateur, est influencé, par exemple, par *les Deux Shizuka* du *Nô*²⁸. Il souligne également l'influence du *Kabuki* dans le dialogue entre Doña Prouhèze et l'Ange Gardien dans la Troisième journée, scène VIII du *Soulier de satin*, et dans la chasse au trésor sous-marine des pêcheurs dans la Quatrième journée, scène première²⁹. Par ailleurs, l'une des principales caractéristiques du travail de Watanabe est qu'il a non seulement traduit et analysé lui-même les œuvres de Claudel, mais qu'il les a aussi mises en scène. Il a mis en scène deux de ses pièces, *Partage de Midi* et *Le Soulier de satin*. En particulier, sa production du *Soulier de satin* (au *Shunju-za*, le Théâtre de l'Université des Arts de Kyoto en 2016 et au *Shizuoka Performing Arts Center* en 2018), qui a duré sept heures, a incorporé des éléments du *Nô* et du *Kabuki* dans sa mise en scène, et a été un véritable témoignage de sa théorie.

Depuis la première traduction de l'œuvre de Claudel en japonais en 1913, le dramaturge-poète a été un miroir reflétant la mentalité et les aspirations du peuple japonais à différentes époques. Son œuvre a d'abord été un modèle de modernisation de la poésie inspirée par l'Occident dans le contexte de la modernisation du Japon, il a ensuite été perçu comme un écrivain traditionaliste et nationaliste, reflétant la montée du nationalisme japonais après la Première Guerre mondiale, et finalement, lorsque le Japon a pris sa place sur la scène internationale d'après-guerre, comme une figure littéraire qui comprenait et faisait connaître le pays. Ainsi, Claudel est apparu comme une figure nécessaire à son époque et a influencé le Japon. Son image aux multiples facettes peut être attribuée à sa capacité à manifester en lui des aspects divers, parfois contradictoires.

ATSUSHI ODE
Université Keio

(26) M. Watanabe, *Le Corps imaginaire*, Tokyo, Chuo-Koron-sha, 1978, p. 255.

(27) Id., *Les Traditions qui dépassent des frontières*, Tokyo, Diamond-sha, 2009, p. 209.

(28) Id., *Le Corps imaginaire* cit., pp. 274-275.

(29) Id., *Les Traditions qui dépassent des frontières* cit., pp. 183-187.

IV. Traduire Claudel aujourd'hui: traducteurs et poètes contemporains témoignent

Retranslate or adapt, the English example of “Partage de Midi” / “Break of Noon”

Abstract

David Furlong and John Naughton discuss their experience of retranslating and adapting *Break of Noon*. David Furlong describes the genesis of his work on the play and his choices for the representations. John Naughton's contribution emphasizes the eventful history of the text and the principles of his translation, which takes into account several versions of the text. The staging aims to highlight the oscillation between a colonial setting and the deeper drama of a soul in the grip of an almost ecstatic revelation. This collaboration of a translator and a director would like to change Claudel's reception, therefore to attract a new audience in England.

Shearsman Books publishing of *Break of Noon* is a collaborative attempt, edited by Anthony Rudolf, at offering an English-language edition of Paul Claudel's remarkable and complex play, *Partage de Midi*, an unstable text of which Claudel wrote several versions throughout his life. These are explored in essays by David Furlong, artistic director of Exchange Theatre in London, which put on a production of the play in 2018 and John Naughton, a leading academic authority on Claudel. The critical apparatus is completed by the late actress Susannah York's essay on her own involvement with the play and recounts her interaction with her fellow translator, poet Jonathan Griffin. This translation of Claudel's verse play has several layers: Jonathan Griffin's original, dating back several decades, followed by Susannah York's intervention and her attempt to fashion a «1906 version» – previous translations having been confined to the 1948 text. It is thirty years since Jonathan Griffin died and nearly fifty years since Pierre Rouvé's Ipswich production of Jonathan's translation, starring Ben Kingsley. Closer to the present day, director David Furlong and translator and academic John Naughton have brought the text to completion and the whole is now performable in this guise. The instability of this strange and compelling work in its various original versions is mirrored by the three critical essays in the present work.

Exchange Theatre and Claudel

In 2006 I directed my first play in London, in English. It was Paul Claudel's *L'Échange* (*The Exchange*), and it gave its name to the company I founded with Fanny Dulin, Exchange Theatre.

Paul Claudel was almost completely unknown in the UK, but I thought he could be presented to the London theatre world as «the French TS Eliot». The three nights of this first show attracted about 120 people... Fanny had put her savings into the show, and on top of hiring Jermyn Street Theatre in the heart of the West End, we created a surprisingly bulky set, with costumes by French designer Agnès B. We were absolute beginners. The Claudel play contained the seeds of my future directorial practice, as well as mistakes of logic and beginner's luck... We found the American

version by a retired professor, Louise Witherell, from the University of Wisconsin. She was very open and delighted that there was interest in her old 1960's translation.

Claudel's symbolism (and probably mine via the way I directed it) was very well-received by the only reviewer, Michael Donley, who attended on behalf of the Paul Claudel society: «*To tell the truth, we didn't get the impression that it was a "translation", as the dialogues were so fluid, easy, idiomatic. [...] Thomas Pollock Nageoire was the big surprise. A black man, he used musical and rhythmic speech [...] An ingenious transposition of Claudelian musicality [...] We laughed a lot, but the complexity survived. The original direction of David Furlong offered to the British public an approachable Claudel, without betraying the poet. [...] While reading the play again after this production, I saw it in a new light. A good sign, it seems to me. Let's hope there will be a 'reprise', a longer run, later on.*».

There was no longer run. But as we had managed to fill an auditorium for three nights with an almost unknown foreign playwright, I was approached by Neil McPherson from The Finborough Theatre, who was genuinely drawn by the idea of producing a Claudel play. The following month I had my first meeting with Neil, but apart from *The Exchange*, we did not have another Claudel on the horizon. My cast at the time and some anachronistic directorial choices did not fit Finborough's production criteria. So Neil suggested that *The Exchange* was not the show for them, but immediately asked me if another Claudel play might be suitable. I suggested intuitively *Partage de Midi*, based on a few things I had read, and a vague memory... but mostly it was a gut feeling.

I immediately re-read the play and it confirmed my instinct that it could be a "colonial period piece" and I made a wish that one day I would do it. Unconsciously, it allowed me to deepen what I had started doing with *The Exchange*: by changing one of Claudel's main characters from a dominant white male to an empowered black lead actor, I had changed the gaze of the audience while still being absolutely true to Claudel's universalist ideal of the «reunification of the world». This was Michael Donley's "big surprise". I was decolonizing my thinking about theatre, and *Partage de Midi* immediately contributed to this, as the play deals with some of the actual events of Chinese colonization.

Exchange Theatre went on to produce 22 shows in 11 years. In 2017, I was nominated for Best Director at the Off West-End awards, and the Finborough attended our acclaimed Molière production. The conversation with Neil was re-ignited. We wanted to collaborate after so many years, and he mentioned that it was the 150th anniversary of Claudel's birth. It was the right time to bring our project to life.

In 1900, Paul Claudel, then a young 32 years old diplomat, had an affair with a married woman, named Rosalie Vetch, while he was French consul in China. This love affair had a huge impact on him, and he wrote *Partage de Midi*, a semi-autobiographical play, as a catharsis. Because he was both a devout Catholic, and a diplomat representing France abroad, he was warned by his confessor at the time not to publish his play, nor reveal any part of the true story. So, from the moment he finished writing *Partage de Midi* in 1905, Claudel immediately banned it from being published or staged. (He did publish a private, limited edition of the work in 1906 for distribution only to close friends and to people he trusted). He'd already had several of his plays published but this one was to remain generally secret for 42 years – until his friend Jean-Louis Barrault made him change his mind in 1948. By this time, Claudel had become a member of the Académie Française, and he was such an important figure as a diplomat that he'd even been on the cover of *Time* magazine when French

ambassador in the USA. After his retirement, his plays were successfully produced year after year in France. Barrault had done some of the productions, especially the epic *Soulier de Satin*. They had talked about *Partage de Midi*, and Barrault convinced Claudel to allow him to produce the play. Claudel agreed but revisited the play and completely rewrote the end. From then on, there were two versions of the play.

Fast-forward 70 years. We learned of a translation by Wallace Fowle and ordered it. We discovered that it was based on the 1948 version. I hoped that I could find a translation of the 1906 version. We then discovered that Jonathan Griffin had made one for the Ipswich Arts Centre in 1972. But how could we get hold of the text? In the British Library archive catalogue, we found a programme – we learned that the cast included the young Ben Kingsley – but no translation.

A week later, I discovered that Griffin was also a respected translator of Portuguese poetry. I found the name of his publisher: Anthony Rudolf of Menard Press, who responded with great enthusiasm. He told us that he had a copy of Jonathan’s translation and that as Griffin’s literary executor and rights holder he was eager for us to revive it and that he would send it straightaway!

However, once again, it was the 1948 version! To study these translations, we needed the original version. So we ordered the new edition of Claudel’s plays, published by La Pléiade in 2011. It turned out that the two versions were not that different, apart from the ending. This was the main change: the 1906 version involved a young man still mourning his love – the one I wanted to direct – whilst the 1948 version was more ironic and less idealistic.

One day at the office, as I was printing out a scanned copy for my assistant director, Anne-Christelle Zanzen, we were discussing Chinese colonialism, the insurrections, and the world of the play. I gave her the script, and when she looked it over, she said «Are there only 35 pages?». In disbelief, I at first thought that she had miscounted... And then I checked Anthony’s envelope. I only had Act 1. I called him and he told me that he had sent me everything he had. «This is a catastrophe», he said. Meanwhile, the Finborough, understandably, was showing concerns about the script situation.

It was then that Anthony mentioned to us that in the 1980’s, his friend, the actress Susannah York, had fallen in love with the 1906 version and had gone through pretty much the same ordeal to find a translation. She even convinced Jonathan Griffin at the time to let her write a «1906 version» of his translation, which she proceeded to do. It was read at the French Institute in 1991. We needed to find that version. Fortunately, Anthony thought of someone I hadn’t called yet: Richard Jackson, who was a close friend of Susannah’s, the producer of several plays she directed, and the man who had facilitated the 1991 event. Richard was very welcoming and said he had an audio recording of the 1991 French Institute reading and invited me to collect it. We had the most amazing conversation about his legacy: how he had arranged tours of the Renault-Barrault company in London in the sixties and seventies, how he had produced some Marguerite Duras for the stage, and how he had an ongoing partnership with the French Institute. I mentioned that we used to be resident there, and how strange it was that this place, because they have a team that changes every three years, seems to have permanent amnesia about what great initiatives took place within their walls. The people in posts today don’t know about our two years of residency five years ago, so how could anyone remember Richard’s work from fifty years ago! After two hours I had to leave and promised to continue the conversation when I returned the tape after transcribing the second and third acts.

By the end of her translation, Susannah York had taken huge liberties in comparison to the French. I ended up having to re-translate, whilst already in rehearsal.

I had already done some revision on *The Exchange* and had also adapted Sartre and Molière, so I figured I could do the end of Act 3 myself.

«Why this woman? Why this woman suddenly on this boat?» (*Mesa – Partage de Midi / Break of Noon*).

Claudé said of her, «She was the only woman I passionately loved, the one who played in my life the entire role a woman could play». But the fact is that Rosalie left Claudé in 1904 and made no sign of life until 1917. It was through the resumption of their relationship, eventually on a purely spiritual level, that she revealed to Claudé the reason for her escape: she felt that her rival was none other than God Himself and that she could not replace Him.

I decided to edit down the end of the play to the essence of its symbolism and purity: I wanted to underline most of all the central theme of the divine and eternal dimension of Love and Consent. This is the version, we presented at the Finborough Theatre in May 2018. I was finishing assembling the script whilst the actors were already in rehearsals on Act 2. It was quite an accomplishment, at the last minute. I owe a tremendous debt of gratitude to Anthony Rudolf for offering and undertaking to find a publisher for this work, which has now been updated and expanded and to John Naughton for bringing us his expertise and for translating the two alternate endings.

When casting and directing the play a few ideas governed my approach in line with the concept of decolonizing theatre: I wanted to change the origin of *Mesa*, the protagonist representing Claudé. As a young diplomat, he had been so immersed in Asian culture that I felt strongly that the part should be played by an actor of Asian descent. I also wanted the ethnicity of Francis Vetch, Rosalie's husband, to be respected in our casting of *De Ciz*. Finally, I wanted to tell the truth of the woman, Ysé, on whom Rosalie is based. Despite the three male characters around her, the play was never about the male gaze but about her undying power.

DAVID FURLONG
Exchange Theatre

Paul Claudé: "Partage de Midi"

I.

Partage de Midi is the most openly and painfully personal and autobiographical of Paul Claudé's many plays. Published privately in 1906 in a limited edition of 150 copies destined for close friends and associates, the play would not see an edition for the general public, nor would it be performed on stage until 1948. For this public exposure to occur, Claudé will have had to confront the resistance of the woman who played such a decisive role in his life and in the play that dramatizes that role, and he will have had to receive the authorization of his Catholic confessors.

It is undeniable that the play registers what in 1908 Claudé himself called «an exact accounting of the horrible adventure where I almost left my soul and my life

after ten years of an absolutely chaste and Christian life»¹. The play deals with a painfully conflicted adulterous love affair and is set in China where Claudel occupied a consular post. Although the play is primarily focused on a personal and passionate drama, it also presents a critical perspective on the European colonialists bent on making their fortunes at the expense of the indigenous Chinese population. And as we shall see, for as clearly autobiographical as the play may be, the real-life protagonists will undergo transformations that allow them to be integrated into a mythic vision of sin and redemption.

In an essay called «Romantic Religion», the Jewish theologian Leo Baeck seeks to establish a distinction between Judaism and Christianity by seeing the former as a "classic" religion, the latter as a "romantic" religion². In using the term "romantic", Baeck is borrowing from Schlegel who defined romantic texts as ones that treat sentimental material in a fantastic way. The fundamental content of a romantic orientation are feelings and emotions pushed to an extreme. Its goal is a world where the extraordinary, the miraculous have the last word. For the romantic, suffering and sorrow are good and valuable as long as the soul can be immersed in them. With the romantic, everything is expressed in superlatives, and all of human and earthly reality is lived on the level of ecstasy. The romantic will often consider his emotional experiences, which by their very suddenness seem the proof of irrecusable authenticity, as the most important things in his existence and as situated therefore in the heart of a transcendent plan. To the extent, however, that the romantic will need to dismiss any reality that might call into question the initial rapture, he will live constantly between exaltation and bitterness. We can certainly observe some of this psychology in play in *Partage de midi*. Ysé recognizes Mesa as «extreme, extreme! headstrong, excessive, always goes too far». The play vacillates between the banal realities and ambitions of the colonialists and a deeper drama that expresses itself on the level of ecstatic revelation. One has only to think of the sudden recognition between the lovers in Act One: «Mesa, it is Ysé, it is I» as though they had drunk the magic love philter of that other great romance, the one of Tristan and Iseult. Many critics have noticed the resemblances between the medieval romance and the modern work. Wouldn't Claudel have thought of Iseult when he gave Ysé her name? But perhaps the more significant comparison to consider is the one that can be made between Wagner's operatic treatment of the story and Claudel's play. Wagner's opera and Claudel's play have an obvious structural similarity: Act One involves the fatal recognition onboard a ship; Act Two takes place in the opera in a garden, which Claudel transforms into a cemetery; Act Three registers the wound and death of the hero. But there are significant differences. As a young man Claudel, like so many of his contemporaries, was drawn to Wagner's music. It was a moment in French cultural history when orchestral pieces were played at popular concerts, «discharging torrents of dream, of nostalgia and of unfounded sentimentality on imaginations open to them», and it is at this moment that «the Wagnerian opium had begun its poisonous role»³. Now these remarks were made by Claudel in 1939 and reflect a detachment from first encounters during which he found in Wagner and Beethoven his «only rays of hope and consolation» at a moment when materialism and naturalism were dominant forces, and when Darwin,

(1) Letter to Louis Massignon, cited in the Preface to *Partage de Midi*, ed. by G erald Antoine, Paris, Gallimard, 1994, pp. 7-8.

(2) L. Baeck, *Romantic Religion*, in *Judaism and Christianity*, transl. and ed. by W. Kaufmann, Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1958, pp. 189-292.

(3) P. Claudel, *Francis Jammes*, in *Œuvres en prose*, ed. by J. Petit and Ch. Galp erine, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 553.

Spencer, Renan, and Taine were masters. For the young Claudel, Wagner evoked the memory of God, of a lost paradise, and of the true life. But with the passing years, a plainly visible detoxification will take place. By 1938, Claudel will say of the forces in play in Wagner's *Tristan*: «I once admired this, today I find it idiotic»⁴. And it is in particular the resolution of the opera that Claudel found detestable. More than once, he will rail against the «braying of that great ass, Tristan»⁵ in the third act. Claudel cannot accept the welcoming of nothingness and unconsciousness exalted at the end of the opera. Of Wagner's many operas, it is *Tannhäuser* Claudel admires most, since the opera is marked by such clear dualisms, especially between *terrestres* and *célestes*, between carnal love and transcendent love. For Claudel, drama means tension, the conflict of forces in opposition, and it is certainly tension and conflict that we feel in *Partage de midi*. The lovers themselves seem locked in a kind of battle for ascendancy. Mesa gets the final word in the first version of the play when he sees himself in the very last words of the work as «the great male in the glory of God/Man in the splendor of August/Victorious spirit in the transfiguration of Noon». But this «victory» will not be accomplished without formidable struggle and division. I would like first, however, to establish the biographical facts that underlie the literary composition.

II.

As a young diplomat assigned to a consular post in China, Claudel will become intimately involved with a beautiful woman of Polish/Scottish origins, named Rosalie Agnes Theresa Scibor-Rylska, who was born in 1871 in Krakow. The affair is adulterous, since Rosalie is a married woman. Her husband is an unethical schemer, named Francis Vetch, a man bent on making a fortune in China by any means. Rosalie has had six children by Francis Vetch, two of whom have died at birth. Claudel will have met Francis Vetch as early as 1899. It is less clear whether or not he met Rosalie as well at that date. What is certain is that Claudel will reconnect with Francis Vetch, together with his wife and their children, in 1900 on board the steam ship *Ernest-Simons* on a return trip to China after a critical moment spent in France. During this period in France, Claudel will seriously consider a vocation to the monastic life, and as an oblate at the Abbey Saint Martin in Ligugé, he will spend time in deep reflection on the possibility of pursuing this life before hearing while in prayer what he believes to be a categorical refusal. Years later, Claudel will remember this rejection as «rien de positif, simplement: *non*. Pas autre chose»⁶. He will live this sense of refusal with bitterness and disorientation. «I had in me the strength of a great hope», Mesa will say in the first act of *Partage de midi*, «and it's gone».

I have got to return to the same place. Nothing accomplished.
 And here I am, sent back naked, with the old life,
 Dried out, with no other instruction
 But the old life to be started again, o God!
 Life cut off from life,
 My God, waiting for nothing but
 You alone who want none of me,
 With a heart wounded, with a strength crippled!

(4) P. Claudel, *Journal II 1933-1955*, ed. by F. Varillon and J. Petit, Paris, Gallimard, 1969, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 227.

(5) *Correspondance Paul Claudel-Jacques Rivière, 1907-1924, Cahiers Paul Claudel 12*, ed. by A. Anglès and Pierre de Gaulmyn, Gallimard, Paris, 1984, p. 216.

(6) P. Claudel, *Mémoires improvisées, recueillies par J. Amrouche*, Paris, Gallimard, 2001, p. 171.

It is in this state of mind that Claudel will return to his post as vice-consul in Fuzhou, China. And in the endless days on board the *Ernest-Simons* he will be side by side with a beautiful and very alluring woman, in the constant proximity of her «face and her warmth». The Vetch couple will wind up with Claudel in Fuzhou, and Francis Vetch will depend on Claudel for assistance as he tries to find ways of advancing his fortunes. Claudel will in fact lodge the couple, together with their children, in his official residence, and the affair with Rosalie will be facilitated by the numerous absences of her husband. The situation is sufficiently scandalous as to cause alarm in the diplomatic hierarchy. The affair will last for the better part of four years, but Rosalie will leave Fuzhou, pregnant with Paul Claudel's child, on August 1st, 1904, never to return. She will take two of her children with her and leave two behind. What is most astonishing is that somewhere on her travels back to Europe, she will meet a Dutch merchant, named John W. Lintner, and agree to live with and be protected by him. Within no time, there is no response from her, and most of Claudel's own letters will be returned unopened. It is in a state of complete anguish and despair that Claudel will learn of «the horrible betrayal» from one of Rosalie's aunts. He will pursue Rosalie in the company of her husband! to find that she has settled with Lintner in Brussels. Lintner will write to the Quay d'Orsay in Paris to denounce Claudel's behavior with regard to the Vetch family, offering to submit, if necessary, Claudel's private correspondence with Rosalie and the «injurious» letters he has been writing to her. He asks formally for protection for Rosalie and her children, adding to his petition the unwanted and inappropriate advances of the husband from whom Rosalie is seeking a divorce. Claudel will return to France in acute misery and distress, soon seeking the support of close friends and religious advisers. He will also begin the therapeutic exercise of writing first drafts of the play that will become *Partage de Midi*.

The first complete version, distributed privately, certainly registers the excesses of emotion that Leo Baeck identifies as a function of a religious temperament of the romantic sort. In the second act, Mesa professes his love for Ysé in the following way:

And here I am at the end of my strength like a starving man unable to
 Hold back his tears at the sight of food.
 Oh column! Oh power of my beloved! It's ungodly. It's unjust. I should
 meet you!
 What should I call you? A mother, because that's a fine thing to have.
 And a sister? I'm holding you, this round feminine arm between my
 hands.
 And a prey, the smoke of your life comes up through my nostrils, and
 I'm trembling feeling you weaker like a yielding quarry I have by the
 neck!

And Claudel will have Ysé say:

I am Ysé, your soul!
 And what are others to us? You are unique and I am unique.
 And I hear your voice in my entrails like a cry that cannot be endured.
 And I raise myself toward you like an enormous, desiring,
 Dumfounded creature.

(7) Letter cited in P. Claudel, *Théâtre I*, ed. by D. Alexandre and M. Autrand, Paris, Gallimard, 2011, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1561.

And what we desire isn't to create but to destroy and ha!
 It's not happiness I bring but your death and mine with it.
 And what care I if I cause you to die
 And me, and everything, and so what, so long as at that price,
 Which is you, me, given, thrown, ripped, lacerated, consumed,
 I feel your soul, in a moment that is all eternity, touch my soul.

Claudél's first readers were immensely moved by this exalted rhetoric. André Gide wrote enthusiastically and seemingly without irony: «On certain pages of your play, I feel that trembling of Moses before the burning bush...»⁸. And André Suarès was equally enthralled: «What a dazzling confession!... You appear in total nakedness. It's not a play and it's more than a play. I feel I'm at some magnificent requiem mass. Mesa's Canticle is worthy of Dante, of the Bible». Suarès perceptively notes the presence of a fifth character, who, though invisible, is omnipresent. «At the hour of noon that seems shadowless, the shadow of God is everywhere: He is the hero of the tragedy»⁹. Readers over many generations have shared these feelings and have an unshaken preference for this first version of the play.

III.

The real-life drama does not end here, however, since after thirteen years of silence, Rosalie will write to Claudél while he is serving as the French Minister in Brazil, and their relationship will enter a new phase. Though Claudél is now a married man with children, he will reconnect with Rosalie in 1920, and their physical intimacy will resume briefly, before stopping altogether in 1921 when Claudél is made French Ambassador to Japan. It is from this moment forward that Claudél envisions a relationship on a purely spiritual level where his hope is for a peaceful union in heaven. «The joy we were not able to have in this world», he writes to her as early as 1920, «we've put on reserve for eternity»¹⁰. And in 1921, he will add «how beautiful it would be to be able to sleep together...., buried spiritually in each other's arms, in a deep peacefulness, everything between us atoned for and forgiven»¹¹. This period of reconnection and mutual examination of the turbulent events of 1900-1904 will lead to a time of emotional appeasement in Claudél, a better understanding of Rosalie's actions in 1904, and to a sense of gratitude toward her for leaving him, something he acknowledges he would have been incapable of doing himself. Claudél now views her decision to leave him as heroic, and as inspired by God. Increasingly, he will come to see the passion he felt for her as an experience of love that allowed the rigid and egotistical man he had become to understand the reality of someone other than himself. In his great canticle in the last act of the play, Mesa will exclaim,

And because I was an egotist, this is how you
 punish me
 By the dreadful love of another!

(8) *Paul Claudél et André Gide: Correspondance 1899-1926*, Preface and Notes by R. Mallet, Paris, Gallimard, 1949, p. 67.

(9) *André Suarès et Paul Claudél: Correspondance 1904-1938*, Preface and Notes by R. Mallet, Paris, Gallimard, 1951, p. 89.

(10) Letter cited in Paul Claudél, *Partage de midi*, ed. by G. Antoine, Paris, Gallimard, 1994, «Folio», p. 256.

(11) *Ibidem*, p. 257.

Rosalie will continue to inspire a great deal of Claudel's writing, in particular his renowned epic drama, *The Satin Slipper*, published in 1929 and staged in 1943, where her redemptive role is underscored.

The truth, however, is that with the years that pass, the person called Rosalie Vetch, who exists in real time and space, will become an increasing disappointment and burden for Paul Claudel. To his credit, he will provide support for her and their daughter Louise until Rosalie's death in 1951, and he will ensure continuing care for Louise until her death in 1996. He will in fact use his influence to help the careers of Rosalie's children by Francis Vetch, and his generosity will extend even to assistance for Rosalie's child by John W. Lintner, his rival. Reading the many years of Claudel's correspondence with Rosalie¹², one is painfully aware of the gradual ebbing of rapturous devotion, surely brought on in part by the endless requests for financial support. Already in a letter of 1921, Claudel seems aware that he has very little in common with the woman he otherwise associates with the physical incarnation of his own soul. «You say we are alike, and it's true, but how different we are as well, especially in religious matters». And he continues in a disturbingly misogynist vein, «At bottom, I think that the majority of women don't have much religious feeling... Their lovers, their children, and for most women, the clothes they wear, are the primary and sole interests of existence»¹³. The person to whom he will refer as «my beloved, my angel, the star of my life whom I will love forever»¹⁴ in 1921 will be addressed more distantly in much later letters and without the passionate salutations and valedictions of an earlier time. What a painful evolution for Claudel to have outlived his ecstatic dream and to have finished in an attitude of bitterness and indifference toward the one who was once his great love and source of poetic inspiration! This imposition of real life upon exalted artistic recreation explains in part the efforts Claudel made in his revisions of the play for the production of 1948 to diminish some of the highflying rhetoric and to cast Mesa more clearly as narrow-minded, self-centered, and small and Ysé as the woman chosen by God, but «drawn by lots», to correct and chasten that egotism.

IV.

The title of Claudel's play, *Partage de Midi*, is meant to underscore a crucial turning point. The four main characters are in the middle of their lives, at its decisive juncture. The catholic Mesa, in particular, realizes that, like Dante, he is «*nel mezzo del cammin*». They all can feel that they have arrived at «Noon: at the center of [their] lives». They are together at this moment «cut off from the earth» with nothing but water behind and before them. Ysé, it should be noted, is an orphan. «I didn't have parents to raise me», she says in the first act, «I'm a foreigner, I don't use every word as I should». Like the others, she is constantly on the move «without having been able to settle anywhere». Claudel has commented on the meaning of the names he has assigned to his characters. They each, he feels, represent some idea of *middle* or *break*. Ysé in Greek means equal. Mesa means half. The syllables in Amalric's name divide into three separate syllables. De Ciz evokes cutting, as the French word for scissors is *ciseaux*.

(12) See Paul Claudel, *Lettres à Ysé*, ed. by G. Antoine, Préface J. Julliard, Paris, Gallimard, 2017.

(13) *Ibidem*, p. 146. Claudel's remark reminds one of a similar observation made by Baudelaire in one of his "intimate notebooks": "I've always been amazed that women are allowed to go into churches. What conversation could they have with God?". Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Journaux intimes in Œuvres complètes*, ed. by C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 693.

(14) *Lettres à Ysé* cit., p. 204.

In the earliest manuscript version of the play, Claudel had originally imagined three main characters: Mesa, the husband called Legrand, and Ysé who are dramatized in only the first two acts. Almaric is present in the second manuscript version, and he is an all-important addition because he allows Claudel to create a third act. The character Almaric may be based in part on a fellow companion on the *Ernest-Simons*, a loquacious and jovial personage, named Marie-Auguste Castanier, but by the second manuscript version of the play, Claudel is aware of the presence of John W. Lintner in Rosalie Vetch's life and may even have caught a glimpse of him in Brussels. Almaric becomes the rival in *Partage de midi*, and he will do battle with Mesa for control of Ysé.

If the first two acts of the play are based quite closely on real life events, the same cannot be said of the third act. In the 1906 version of the play, Claudel creates an imaginary reconnection between Mesa and Ysé and the consecration of a marriage between them that will persist beyond death. Claudel composes this resolution having lost all contact with the real life Ysé, Rosalie Vetch. The ending is therefore a purely phantasmic conjecture. By 1948, Claudel will have long reestablished a relationship with Rosalie and have pursued it in an increasingly diminished form until shortly before her death. For the version of 1948, Claudel benefits not only from perspectives and explanations given by Rosalie, especially during the 1920s, but also from the vantage point provided by more than forty years of distance from the events that gave rise to the first version of the play. In the 1948 version of the play, the lovers see each other as instruments provided by God to inspire them toward heaven. They will have understood that their love for one another, if absolutized, will lead only to frustration, but because of this recognition, they will learn to redirect their love to its true object which is God.

What is especially striking about the third act, in all of its versions, is the way in which the act is placed in the background of an insurrection in China. The Boxer Rebellion (1899-1901) was a recent memory that the consul Paul Claudel would have been painfully aware of. It marked the resistance of some Chinese in the North to the foreign, imperialist presence in China, especially in the form of Christian missionaries. (During the period in 1900 when he is considering monastic life, Claudel's spiritual counselors at Ligugé advised him to remember his duties in China at such a grave and critical moment). Throughout the play, Claudel will underscore and expose the racist, exploitive nature of the colonialists. In Act Three, Ysé is with Almaric as the two prepare for death. Rather than succumbing to the approaching insurrectionists, they have decided to blow themselves up in their house to avoid capture. Ysé lives in terror of «all those yellow bodies all together like a cake swarming with maggots... you'd say they don't have real blood». Despite the fact that *Partage de midi* concerns itself with a private and passionate love affair, its cultural setting is never far from sight. Mesa feels disdain for the colonialists he associates with: «And us, the whites», he says, «gossips, cynics, in petticoats and trousers, drinkers without thirst, pig eaters!». They are presented as uniformly and basely acquisitive. «We must all get rich! Or if not, it's our own fault. I mean to make a pile and a half!» says Almaric, who adds «we're like tigers among weaker animals».

Obviously instead of this wretched commerce,
 It would be better to enter sword in hand, terribly,
 Into the old cities melting with human flesh,
 Resolved to return with – for one's own share – four barrels
 brim full of jewels, and here and there
 a few infidels' ears and fingers chopped from matrons
 and young maidens,
 Or perish with honor in the midst of one's companions!

Future productions of this play will have ample opportunity to bring out this background and to explore the degree to which the impossible and disastrous love affair is a function of its historical and cultural setting.

V.

The present translation, the work of many hands and brought together by David Furlong, is based in part on the revisions Claudel made for the staging of the play in 1948 as well as on the first version of 1906, itself the product of many reworkings by Claudel. The first version, the one François Mauriac said was for «*les connaisseurs de Dieu*», has an intensity missing in the later revisions, and this is because, as I have said, Claudel was understanding the experience that gave rise to the play in a new way, and from the perspective of being so many years removed it. But it should also be noted that the first version has often proved difficult to perform in English translation, critics finding the language somewhat stilted and laboriously "metaphysical". «More poem than play», Susannah York has remarked, «a glorious metaphysical piece rich in characterization and *vie intérieure* but untheatrical...»¹⁵.

Through the various versions of this play, we can measure the degree to which Claudel is obsessed with the events of 1900-1904 and perceive his ongoing effort to better understand the moments that would structure so much of his future life. The relationship between Ysé and Mesa could easily be viewed as a banal bourgeois drama elevated to the level of mystical passion by an overexcited and deeply romantic religious imagination, but the revisions to the play also allow us to see the poet in dialogue with that imagination.

With this in mind, we thought it would be useful for the reader to compare the way in which the play ends in the 1906 version to the way it ends in the much later revised text. We used the text Claudel published in 1949, which contains revisions to the version created for the production of the play in 1948. We have placed this 1949 revised text as an appendix after the version based largely on the 1906 text. There are many cuts in our translation(s), and some minor liberties have been taken with the French, but these English renderings have been put together with an eye to future productions of the play on English stages.

JOHN NAUGHTON
Colgate University, Hamilton, NY

(15) S. York, *For Jonathan, without whom*, in *Sage Eye: The Aesthetic Passion of Jonathan Griffin*, ed. by Anthony Rudolf, London, The Menard Press/King's College, 1992, p. 97.

Paul Claudel au Brésil: traduire sa poésie en portugais

Abstract

This article aims to present aspects of the context and the translation work involved in the publication in Brazilian Portuguese of *Cinq Grandes Odes*, *Processionnal pour saluer le siècle nouveau*, and *Cantate à trois voix* by Paul Claudel, published in 2021. At first, we evoke Claudel's experience in Brazil, where he served as the diplomatic representative of France. Next, we present some elements of Claudel's reception among Brazilian writers. Finally, we introduce the editorial and academic context in which our translation was produced and we discuss some strategies we used to convey in Portuguese the linguistic peculiarities of Claudel's poetic language.

Quelle place peut avoir l'œuvre de Paul Claudel dans le panorama culturel et littéraire brésilien d'aujourd'hui? La question peut présenter de l'intérêt non seulement pour le traducteur de Claudel en portugais, mais aussi pour le lecteur curieux d'en apprendre un peu plus sur sa réception à l'étranger.

D'autant plus que le Brésil, on le sait, n'est pas un pays sans rapport avec le parcours professionnel et personnel de Claudel. Dans ces terres aux racines catholiques dont une partie du milieu intellectuel pendant les trois premières décennies du XX^e siècle se réclame d'une appartenance religieuse militante, et où la littérature française a joué depuis au moins le XIX^e siècle un rôle majeur dans la production littéraire et dans la formation du goût du public lettré, la présence de Claudel comme ministre plénipotentiaire de seconde classe à Rio, entre février 1917 et novembre 1918, a laissé des marques et dans l'espace urbain (comme la Place Paul Claudel, dans le célèbre quartier d'Ipanema, à Rio) et dans les souvenirs de quelques hommes de lettres de l'époque¹, en même temps que certains écrits de Claudel ont répandu sa vision de ces contrées américaines où il distinguait «le seul pays où la vieille civilisation royale ait laissé sa trace; on trouve la trace, l'empreinte d'une noblesse au Brésil, qui est restée très profondément imprimée»².

C'est sur le fond de cette présence, physique et intellectuelle, de Claudel au Brésil que nous avons publié, en 2021, chez Filocalia, une maison d'édition de São Paulo, la première traduction complète des *Cinq Grandes Odes* en portugais brésilien, assortie du *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* et de la *Cantate aux trois voix*. Dans les pages qui suivent, nous allons présenter la conception critique qui nous a guidé dans l'élaboration de notre traduction: elle repose sur une vue principalement esthétique de ces poèmes de Claudel qui les tient surtout pour des manifestations ca-

(1) Pensons, par exemple, à l'écrivain Afrânio Peixoto (d'après Eugênio Gomes, *As Memórias Improvisadas de Claudel*, *Letras & Artes*, 9^e année, vol. 308, mardi 20 juillet 1957, p. 1. Disponible sur le site de la *Hemeroteca Digital Brasileira* de la *Biblioteca Nacional*: https://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774_1954_00308.pdf, consulté le 8 mai 2024).

(2) P. Claudel, *Mémoires improvisées*, Paris, Gallimard, 1954, p. 273.

pitales de la Modernité poétique du xx^e siècle français. À cet effet, il sera utile d'évoquer quelques dimensions de la relation de Claudel avec le Brésil (son passage par le pays, l'influence de son œuvre sur des écrivains brésiliens, les traductions qu'elle y a connues). Nous présenterons, alors, le cadre académique et éditorial où se situe notre traduction, issue d'une thèse doctorale comprenant aussi une interprétation formelle de l'ensemble des *Odes* et des symbolismes qui y sont présents. Finalement, nous nous pencherons sur quelques stratégies dont nous avons fait usage pour transposer en portugais brésilien certains aspects novateurs ou déroutants de ces poèmes de Claudel et nous réfléchirons sur le sens et la valeur qu'ils peuvent avoir dans le panorama culturel brésilien à l'heure actuelle.

Claudel et le Brésil: séjour, influence et traductions

On connaît le mélange de raisons stratégiques, politiques et économiques qui ont conduit Claudel au Brésil pendant la Première Guerre mondiale. Il était chargé de gagner le pays, jusqu'alors une puissance neutre, à la cause des Alliés et de neutraliser l'influence de l'Allemagne, très présente dans le commerce brésilien d'alors et dans les colonies germaniques de la région Sud depuis le xix^e siècle. Il s'agissait aussi de défendre les capitaux français investis au Brésil, comme dans le cas de l'imbroglio de la holding appelée *Brazilian Railway Company*, ou encore dans l'affaire du port de Rio Grande³.

On sait également que les fruits de son séjour brésilien n'ont pas été que diplomatiques. Claudel y a écrit *L'Ours et la lune*, *La Messe là-bas* et *L'Homme et son désir*⁴; il a enregistré ses impressions sur le pays dans des textes en prose (*Au Brésil*, *Le Cap Moule-à-Chique* et *Ruy Barbosa*), dans des extraits de son journal et dans *Mémoires improvisés*. De même, l'inspiration du décor brésilien apparaît dans des scènes du *Soulier de Satin*, de l'aveu de Claudel lui-même⁵.

Quant à ses lecteurs et commentateurs brésiliens, on peut, tout d'abord, citer des écrivains qui pouvaient retrouver une parenté spirituelle avec l'auteur des *Odes*, comme les intellectuels liés au Centre Dom Vital (organe du catholicisme des années 1920 et 1930) dont Alceu Amoroso Lima qui l'a présidé pendant à peu près quatre décennies (1928-1967). L'un des principaux écrivains catholiques du pays, Amoroso Lima publie, en 1959, *O teatro claudeliano* où il est question de la genèse, de l'évolution, de la thématique et de l'art poétique de quelques-unes des pièces de Claudel⁶.

Il est possible aussi de retracer son influence sur des personnages parmi les plus significatifs de la poésie brésilienne du xx^e siècle, liés à la deuxième phase du Modernisme, tels que Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Murilo Mendes et Augusto Frederico Schmidt. Cette génération de poètes des années 1930 cherchait à accorder quelques-unes des innovations formelles de la poésie moderne au climat de restauration spiritualiste de cette époque où l'on observe une prise de distance à l'égard de l'avant-garde iconoclaste de la décennie antérieure. Il est souvent remarqué par la critique brésilienne que Claudel, à côté de Rilke et de Péguy, compte parmi les

(3) *Ibidem*, *Au Brésil, Œuvres en prose*, édition de Ch. Galpérine et J. Petit, préface de G. Picon, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 1095-1099.

(4) B. Roquefeuil, «*Paraíso de Tristeza*» in *Uma outra missão francesa: 1917-1918, Paul Claudel e Darius Milhaud no Brasil*, dir. M. Corrêa Lago, V. Barton e G. Pierre, Rio de Janeiro, Andrea Jakobsson, 2017, pp. 18-24.

(5) P. Claudel, *Mémoires improvisés* cit.

(6) A. Amoroso Lima, *O teatro claudeliano*, Rio de Janeiro, Agir, 1959.

influences principales pour eux, le verset leur offrant une ressource d'expression poétique d'autant plus séduisante qu'il leur permettrait d'allier la recherche des formes non-traditionnelles de versification aux sujets religieux et métaphysiques, dans une atmosphère poétique qui n'est pas sans rappeler, sous certains aspects, le Symbolisme brésilien de la fin du XIX^e siècle⁷.

Malgré cela, les traductions brésiliennes de Claudel ont été moins fréquentes qu'on pourrait l'imaginer⁸. En 1938, Jorge de Lima traduit Claudel (ainsi que, entre autres, Jacques Maritain) pour le recueil *Os Judeus*, paru chez José Olympio. Des traductions de son théâtre, comme de *L'Annonce faite à Marie* et de *Jeanne d'Arc au bûcher*, paraissent en 1954 et en 1956, chez Agir, une maison d'édition qui fut fondée par Alceu Amoroso Lima et chez laquelle voit le jour son essai sur le théâtre claudélien. À titre de curiosité, on peut mentionner qu'une mise en scène brésilienne de *L'Annonce faite à Marie* fut transmise à cette même époque, en 1958, par la chaîne TV Tupi⁹. Par la suite, Vozes, l'une des maisons d'édition catholiques les plus traditionnelles du pays, fait paraître, entre la deuxième moitié des années 1960 et le début des années 1970, dans la collection de textes dramaturgiques *Diálogos da Ribalta*, des versions en portugais d'*Histoire de Tobie et de Sara* (1965), du *Livre de Christophe Colomb* (1967), du *Père humilié* (1967) et, finalement, du *Soulier de satin* (1970).

Les traductions de sa poésie sont plus fragmentaires. Souvent signées par des poètes brésiliens de premier plan, elles comprennent des poèmes isolés ou des extraits. Après l'écrivain et journaliste Gondim da Fonseca qui traduit *La Confession* en 1931 dans *Poemas da angústia albeia* (éd. Quaresma), le poète Guilherme de Almeida fait paraître sa traduction de *La Vierge à midi* dans *Poetas de França* en 1936, à côté de textes de trente autres poètes français (dont Villon, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Valéry). Carlos Drummond de Andrade, nom dominant de la génération de 1930 dans le Modernisme brésilien, transpose en portugais *Le Crucifix*, d'abord dans le cahier *Letras & Artes* du journal *A Manhã* (10 avril 1949, an 3, n. 121), puis dans le recueil *Obras-Primas da Poesia Universal*, réalisé par le poète, peintre et critique Sérgio Milliet pour la maison d'édition Livraria Martins, en 1954. Également dans les années 1950, le poète-critique Mário Faustino diffuse ses traductions commentées de quelques passages des *Cinq Grandes Odes* dans sa prestigieuse chronique hebdomadaire *Poesia-Experiência*, tenue entre 1956 et 1959 au *Jornal do Brasil*. Faustino y présente, dans la section *Fontes e correntes da poesia contemporânea*, et sous l'influence d'Ezra Pound, des poèmes et des poètes modernes de plusieurs pays, dont Claudel¹⁰. Plus près de nous, on doit aussi citer le travail de Pablo Simpson, professeur à l'Université de l'État de São Paulo, qui mène des recherches sur la poésie lyrique chrétienne en France et au Brésil et qui, en 2012, a publié le recueil *O rumor dos cortejos, poesia cristã francesa* (éditions de l'Université Fédérale de l'État de São Paulo-FAP)

(7) A. Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 2015. On trouve aussi une analyse qui va dans ce sens dans P. Simpson, *A poesia cristã francesa no século XX e sua recepção brasileira, notas sobre tradução*, "Letras, Santa Maria" 2, v. 19, pp. 151-167, juillet-décembre 2009.

(8) La liste qui suit ne prétend pas à l'exhaustivité, mais elle regroupe au moins les principales traductions brésiliennes, étant donné que ces titres ont été recensés sur les sites des bibliothèques de quelques-unes des principales universités brésiliennes, dont l'Université de São Paulo, l'Université de Campinas, l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, l'Université Pontificale Catholique du Rio Grande do Sul et l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, ainsi que sur *Estante Virtual*, site de référence de nombreuses librairies d'occasion du pays.

(9) Les photos et les informations concernant cette transmission télé-théâtrale sont disponibles sur le site de la *Fundação Nacional das Artes, Centro de Documentação e Pesquisa*: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/anuncio-feito-a-maria-1958-cenas-do-teleteatro>, consulté le 8 mai 2024.

(10) P. Simpson, *A poesia cristã francesa no século XX* cit.

où il a traduit quelques passages des *Cinq Grandes Odes* (ainsi que de *Connaissance de l'Est*, de *Feuilletés de Saints* et de la *Cantate à trois voix*), en plus d'un choix de textes de Charles Péguy, de Francis Jammes, de Pierre Reverdy, de Pierre Emmanuel et de Pierre Jean Jouve, entre autres¹¹.

On peut s'interroger sur l'écart de presque quatre décennies qui sépare, d'après notre recensement, les dernières traductions brésiliennes de Claudel au xx^e siècle et celle des années 2010. Sa présence chez nous aurait-elle subi un relatif obscurcissement du fait des changements des mœurs après les combats contre-culturels des années 1960-70 qui auraient favorisé une prise de distance d'une grande partie des intellectuels et des universitaires brésiliens par rapport au catholicisme? Constatons quand même que les traductions de la poésie de Claudel étaient peu abondantes au siècle dernier (c'est moins le cas pour son théâtre); cette relative rareté découlerait-elle de la difficulté de son œuvre ou bien de la francophonie des élites littéraires brésiliennes de la première moitié du siècle dernier, qui leur permettait de se passer des traductions? Quoi qu'il en soit, voilà une situation dont on peut dire qu'elle n'appartient pas exclusivement à Claudel; étudiant la réception des auteurs chrétiens français au Brésil à l'époque du Modernisme, Pablo Simpson fait ressortir l'absence d'un projet de traduction de leurs travaux, pour des raisons à la fois politiques, esthétiques et (anti)religieuses¹². La situation n'aurait pas beaucoup changé dans les décennies suivantes.

On est également en droit de nous interroger sur la nature des relations de Claudel avec l'intelligentsia locale pendant son séjour. À l'exception de Ruy Barbosa, il est assez inhabituel de trouver sous sa plume la mention d'écrivains brésiliens (à la différence de ce qu'il en est des musiciens brésiliens chez Darius Milhaud, son compagnon à la Légation de Rio). Dans son journal des années 1917-1918, il ne fait qu'une allusion rapide aux poètes brésiliens d'avant les bouleversements de Semaine d'Art Moderne de 1922, très influencés par les parnassiens et attachés aux formes traditionnelles. Claudel les désigne sous les termes peu flatteurs de «canaris mécaniques»¹³. Pas de quoi gagner la sympathie des auteurs locaux susceptibles de prendre à cœur la diffusion de son œuvre¹⁴.

Traduire Claudel en portugais

Compte tenu de cette longue et lacunaire permanence de Claudel dans la vie intellectuelle brésilienne, nous avons soumis, en 2011, au programme de *Pós-Graduação* en Lettres de l'Université Fédérale de l'État du Rio Grande do Sul (UFRGS), le projet d'une thèse doctorale sur les *Cinq Grandes Odes*, sous la direction du professeur Robert Ponge, dans le but de faire progresser la connaissance de la poésie claudélienne dans le milieu universitaire et auprès du public lecteur brésiliens. Soutenue en 2015 et organisée en deux tomes, elle a été conçue et élaborée sous le principe d'un lien entre l'interprétation et la traduction¹⁵.

(11) *O rumor dos cortejos: Poesia cristã francesa do século XX*, dir. P. Simpson, São Paulo, Editora Unesp-FAP, 2012.

(12) *Ibidem*, *A poesia cristã francesa no século XX* cit.

(13) *Journal*, I, p. 402.

(14) P. Claudel, *Diário. 1917 e 1918*, tradução de P. Fragelli, in *Uma outra missão francesa* cit., pp. 24-117.

(15) R. de Lemos, "*Cinq grandes odes*" de Paul Claudel: *un commentaire sur la structure et sur l'expression symbolique accompagné d'une traduction*, thèse de Doctorat soutenue en 2015 auprès du Programme de

En ce qui concerne le premier tome, nous avons avancé que les *Odes* s'organisent autour d'une dynamique de rapprochements et de prises de distance successifs du poète par rapport à Dieu. Cette dynamique organisatrice resterait sous-jacente à ce qui est, à première vue, le désordre de ces poèmes torrentiels où alternent, dans une polyphonie de voix, des épisodes autobiographiques, des scènes de la vie antique et moderne, des moments de recueillement méditatif, des imprécations et des extases, des allégories théologiques, des allusions liturgiques et des références scripturales ou littéraires; au bout de ce processus, le poète sortirait différent de son état initial, ayant appris l'humiliation et l'humilité et abouti à une certaine connaissance (ou une éducation) de soi. Toujours d'après nous, cette dynamique se reproduirait aussi sur le plan des symboles qui ponctuent le recueil et dont nous avons étudié un certain nombre – les symbolismes tellurique, aérien, aquatique, lumineux, pyrique et ouranien – afin de montrer comment, à un niveau plus restreint, ils reflètent, pour la plupart, l'oscillation du poète entre les deux pôles du rapprochement et de l'éloignement quant à Dieu, pouvant signifier ascension ou descente, libération ou perte, en différents moments des *Odes*.

Quant à la traduction, nous l'avons proposée à M. Edson Manoel de Oliveira Filho, éditeur chez Filocalia, dont le catalogue, où la poésie occupe une place de choix, comprend des poètes français, anglais et brésiliens, mais aussi des classiques de la spiritualité chrétienne comme saint Augustin, Philon d'Alexandrie, Jansenius et Pascal. Filocalia a publié les *Odes* en février 2021 dans une édition bilingue élégamment illustrée par Mme Sabrina Gevaerd, artiste brésilienne résidant à Londres, et accompagnée du *Processionnal* et de la *Cantate* transposés en portugais à la demande de M. Oliveira¹⁶.

Quel Claudel en portugais?

Au long de ce parcours, nous nous sommes posé bien évidemment la question du sens d'une traduction de Claudel en portugais brésilien à notre époque. Autrement dit, il s'est agi, d'une part, de réfléchir sur le Claudel qu'il fallait créer en portugais brésilien pour les lecteurs d'aujourd'hui. Nous l'avons vu, sa réception au xx^e siècle a transité en gros entre trois pôles: l'intelligentsia catholique, les poètes à tendance spiritualiste qui cherchaient à innover formellement dans le domaine de la poésie métaphysique ou religieuse, et les poètes-critiques intéressés par les tendances novatrices de la poésie moderne – en somme, si l'on peut dire, entre Alceu Amoroso Lima, Jorge de Lima et Mário Faustino. Bien conscients que l'on ne saurait évacuer la présence de la spiritualité chrétienne de sa poésie – loin s'en faut! –, nous nous sommes attaché à la troisième de ces réceptions et nous nous sommes évertué à donner en portugais brésilien un Claudel, sinon absolument, du moins relativement moderne, ce qui revient à dire que nous avons cherché à produire un texte poétique qui recrée en portugais ce que la poésie claudélienne peut avoir de surprenant, d'étrange, de rugueux, dans sa quête d'un langage poétique nouveau.

Pour ce qui est des *Odes*, traduites au fur et à mesure qu'avancait notre interprétation du texte, et en dialogue avec celle-ci, afin de confronter l'équation entre

Pós-Graduação en Lettres de l'Université Fédérale de l'État du Rio Grande do Sul (UFRGS) disponible sur le lien: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131725>.

(16) P. Claudel, *Cinco Grandes Odes*, seguido de *Processionário Para Saudar o Novo Século e Cantata a Três Vozes*, trad. de R. de Lemos, São Paulo, Filocalia, 2021.

renonciation, reproduction et création qui s'impose à tout traducteur, nous avons décidé de ne pas nous écarter de la leçon claudélienne (et scripturale): *Non impediās musicam!* C'est-à-dire que nous nous sommes donné pour tâche de *trans-cr*éer en portugais brésilien une poésie qui garde les points forts de l'énonciation des *Odes*: la projection dramatique de la voix, la puissance oratoire des vers, leur phrasé tantôt saccadé tantôt serpentant, soumis à toutes sortes de variations, et surtout l'empire du rythme sur l'avancement de la matière poétique, entraînant les mots et les images dans son élan aussi souverain que le «progrès sans aucun son d'une rivière d'huile»¹⁷ (*La Maison fermée*) – mais ô combien riche en sonorités. On sait tout ce qui opposait Claudel à Flaubert – sauf que le recours au gueuloir s'est montré indispensable dans cette entreprise traductive où la vocalisation nous a servi de guide.

C'est compte tenu de cet objectif que, devant chaque choix traductif, nous avons essayé de profiter au maximum des possibilités grammaticales du portugais brésilien, faisant attention, par exemple, aux déterminants définis, indéfinis, possessifs ou démonstratifs, à la fois souples et expressifs en français. Or, ils sont souvent facultatifs en portugais, ce qui a justifié leur élimination ou leur remplacement par le pur son vocalique de l'*artigo definido* lorsqu'ils risquaient d'alourdir les tournures ou d'introduire des ralentissements dans le rythme; c'est ainsi, entre autres, que dans *Les Muses*, «au milieu de tes sœurs»¹⁸ est devenu «entre as irmãs»¹⁹ et que «Ce n'est point le bourdon de l'avette, la source qui jase»²⁰ a été traduit par «*Não é zunido de abelha, sussurro de fontes*»²¹, une modification légère certes, mais qui a pesé sur le plan rythmique. Parfois, et pour la même raison, nous avons aussi opté pour l'anastrophe du déterminant possessif par rapport au nom, un procédé à la saveur archaïque qu'autorise le portugais soutenu («*braços meus*»²², «*espírito vosso*»²³).

Quand il ne s'est pas agi de structures grammaticales, mais d'options lexicales, nous avons souvent fait appel aux synonymes pour répondre aux besoins du rythme, comme dans le cas de certains noms propres. On peut sentir, dans l'invocation de Terpsichore (dans *Les Muses*), la force rhétorique de l'interpellation directe lancée par le poète: «Je te reconnais, Ménade!»²⁴. Le rythme y joue un rôle essentiel, avec un paroxyton introduit juste après l'oxyton («reconnais») précédant la pause syntaxique antérieure au vocatif («Je te reconnais, Ménade!»). Or, en portugais, l'équivalent direct pourrait être «Ménade», un proparoxyton, lui aussi introduit par la pause pré-vocative précédée cette fois d'un paroxyton («*reconheço*»). Pourtant, notre vocalisation nous a signalé une perte d'énergie rythmique, sans doute entraînée par la proximité de ce paroxyton verbal pré-pausal d'avec l'oxyton à la prosodie descendante («MÉ-nade»). Nous avons, donc, adopté le synonyme «*Bacante*»²⁵, dont la structure prosodique d'un paroxyton permet d'établir une courbe prosodique ascendante et puis descendante («*Ba-CAN-te*»), non pas seulement parce qu'elle serait exactement parallèle à celle de l'original, mais surtout parce qu'elle en récrée la force expressive.

Il en a été de même de quelques noms communs spécialement importants et

(17) Toutes les citations des *Odes*, du *Processionnal* et de la *Cantate* proviennent de P. Claudel, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1957, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 219-364. Pour cet extrait d'un verset: *Ibidem*, p. 280.

(18) *Ibidem*, p. 229.

(19) *Cinco Grandes Odes* cit., p. 55.

(20) *Ibidem*.

(21) *Ibidem*, p. 57.

(22) *Ibidem*, p. 95.

(23) *Ibidem*, p. 99.

(24) *Ibidem*, p. 221.

(25) *Ibidem*, p. 33.

suggestifs dans le discours des *Odes*, dont l'étendue est plus brève en français que celle des mots donnés par les dictionnaires bilingues pour équivalents directs en portugais. Dans une autre étude, nous avons déjà expliqué les choix traductifs concernant le monosyllabe «cœur» et le dissyllabe «pensée». Leurs corrélés pour ainsi dire canoniques seraient «*coração*» (un trisyllabe oxyton) et «*pensamento*» (un pentasyllabe paroxyton) dont la longueur et l'accentuation ne s'accordent pas toujours aux besoins expressifs du verset en portugais. Dans quelques-unes de ces occurrences, il a été question de les remplacer respectivement par la métonymie «*peito*» («poitrine»), un dissyllabe paroxyton, ou par la nominalisation du verbe «*pensar*» («*o pensar*») qui provoque un changement d'aspect du ponctuel au progressif et qui, à l'instar du substantif français, est lui aussi un dissyllabe oxyton – une substitution qui, soulignons-le, a moins à voir avec la recherche d'un calque sonore du texte français qu'avec le souci de la cadence des versets en portugais²⁶.

Nos libertés par rapport au vocabulaire ne se sont pas pour autant limitées à la synonymie, et nous ne nous sommes pas épargnés les risques et l'aventure du mot rare et du néologisme, autorisés peut-être par les hardiesses de Claudel lui-même. Nous avons appliqué ces deux solutions respectivement dans «*A terra calefaciente, tenro-frondejante*»²⁷ pour «La terre bien chauffante, tendre-feuillante»²⁸ (*L'Esprit et l'Eau*), au détriment d'une périphrase qui pourrait appesantir le texte ou d'un synonyme qui en diluerait l'étrangeté, la même solution ayant été choisie pour le néologisme «*triforquilha*»²⁹, inventé pour correspondre synthétiquement à l'adjectif «trifourchu»³⁰ (*Les Muses*).

Mû par ces mêmes soucis, à la fois sonores et stylistiques, nous avons penché pour les formes rares ou érudites, comme «*terra da Vossa promessa sensível*»³¹ au lieu de «*terra da Vossa promessa sensível*» («terre de votre promesse sensible»³² dans *Magnificat*). Cela a été encore le cas pour les latinismes, comme dans «*espurcos canais*»³³ («canaux crasseux»³⁴, *L'Esprit et l'Eau*) où on a pu préserver l'allitération en /k/ et insérer un terme atypique en portugais brésilien. Plus radicalement, quand Claudel fait usage du jaune pour dépeindre la Chine (*L'Esprit et l'Eau*), nous avons évité aussi bien «*amarelo*»³⁵, trop long et trop lourd, que le latinisme «*fulvo*», dissyllabe, mais raffiné à l'excès, et nous avons fait appel à la force tellurique du «*ocre*», bien que, tout en renvoyant au jaune, ce mot puisse aussi, dans certains cas, suggérer une tonalité rougeâtre, qui dépend de la proportion des couleurs utilisées dans sa composition.

Cela va sans dire, l'apparence de totale liberté du verset des *Odes* («que mon vers ne soit rien d'esclave!»³⁶, comme le poète le souhaite dans *Les Muses*) par rapport aux règles de la tradition du vers français et des formes fixes, est bien loin d'autoriser que l'on prenne leur transposition en portugais pour une tâche aisée – tant s'en faut, il incombe au traducteur, dans ce cas, de *chercher la forme* qui n'est pas donnée en

(26) Pour accéder à l'intégralité de cette analyse, voir R. de Lemos, *Les difficultés suscitées par les mots «pensée» et «cœur» dans une traduction des "Cinq Grandes Odes" de Claudel en portugais*, «Synergies Brésil», numéros 14 -15-16, années 2019-2020-2021, pp. 151-161. Disponible sur: https://gerflint.fr/images/revues/Bresil/Bresil_14_15_16/de_lemos.pdf, consulté le 8 mai 2024.

(27) P. Claudel, *Cinco Grandes Odes* cit., p. 71; c'est nous qui soulignons.

(28) *Ibidem*, p. 234.

(29) *Ibidem*, p. 39.

(30) *Ibidem*, p. 223.

(31) *Ibidem*, p. 143.

(32) *Ibidem*, p. 261.

(33) *Ibidem*, p. 73.

(34) *Ibidem*, p. 235.

(35) *Ibidem*.

(36) *Ibidem*, p. 224.

avance, un peu à l'instar de Claudel lui-même. Dans cette quête, le choix de la rime dans les traductions en portugais du *Processionnal* et des parties dialoguées de la *Cantate* introduit une contrainte et des complexités supplémentaires qui peuvent s'avérer fort stimulantes dans la recherche de solutions créatives dans la traduction, et cela malgré un certain sens commun dérivé du Modernisme qui a voulu déclarer la rime caduque dans la versification en portugais brésilien.

Il n'en demeure pas moins que la rime est une option traductive qui ne va pas de soi, en dépit de sa présence dans le texte en français; on pourrait toujours l'éliminer dans la traduction, selon le but qu'on lui fixe. Pour en décider, nous nous sommes interrogé sur sa fonction esthétique dans le *Processionnal* et dans la *Cantate*. Signalons, d'abord, que Claudel ne la bannit pas en principe du territoire de la poésie; il l'assigne plutôt à celui de la poésie narrative, du tableau et du médaillon, à l'exclusion du drame et de «la grande poésie épique»³⁷. Dans le *Processionnal*, nous avons distingué dans la rime, associée au distique, une ressource de première importance sur le plan expressif, car elle sert à marquer le rythme binaire des pas solennels de la procession où le poète prend part après la messe du jour de l'Assomption. Toujours est-il que nous avons employé des rimes sans en faire un système ni un «principe d'esclavage»³⁸, comme le préconisait Claudel, et nous avons essayé d'en tirer parti comme d'un aiguillon pour la recherche linguistique qui nous a conduit vers des tournures volontairement archaïsantes, des anastrophes et des synonymes inhabituels, qu'il serait long d'énumérer dans leur totalité.

Recherche linguistique, certes, mais aussi recherche érudite, englobant des aspects de la théologie et de l'histoire catholiques qui sont bien évidemment fondamentales chez Claudel. S'il fait rimer «feu» avec «Fils de Dieu»³⁹, nous nous sommes appuyé sur une métonymie du feu, «*braseiro*» («brasier»), pour faire pendant à la métaphore christique du «*Cordeiro*» («Agneau») que nous avons proposé comme rime – nous avouons que le rapport entre les deux rimes, «*cordeiro*» et «*braseiro*»⁴⁰, l'agneau sur le brasier, suggestif du sacrifice du Fils de Dieu, n'a pas compté pour peu dans notre décision. Faisant appel à ses larges connaissances des histoires présentes dans la *Légende Dorée*, Claudel invoque les martyres sainte Perpétue et sainte Félicité en fin de verset, ce dernier nom rimant avec les «fauves cils baissés»⁴¹ de sainte Émérentienne dans le verset suivant; nous avons explicité la relation servile qui pouvait exister entre les deux saintes⁴² («*Santa Perpétua e sua criada*»), ce qui a rendu possible la rime avec un autre attribut physique d'Émérentienne évoqué par Claudel, sa tête «*colorada*»⁴³ (synonyme inusuel de «*vermelha*», pour «rouge»).

Quant à la *Cantate*, chef-d'œuvre de suggestion et de musicalité, à notre sens, elle n'avait elle aussi qu'à gagner à l'observation des rimes dans ses parties dialo-

(37) Id., *Réflexions et propositions sur le vers français. Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 40-41.

(38) *Ibidem*.

(39) *Processionnal* cit., p. 296.

(40) *Ibidem*, p. 235.

(41) *Ibidem*, p. 301.

(42) Faisons remarquer qu'une telle relation servile n'apparaît pas explicitement dans les sources de leur histoire, ni dans *La Passion de Perpétue et de Félicité* (T. J. Heffernan, *The Passion of Perpetua and Felicity*, Oxford, Oxford University Press, 2012) ni dans la *Légende Dorée* (J. de Varazze, *Legenda Aurea*, trad. de H. Franco Júnior, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 971-973); il n'empêche que des catholiques ont souvent cru à la situation de Félicité comme servante ou esclave de Perpétue, ce qui mettrait en valeur la charité de Perpétue lorsqu'elles affrontent ensemble la rude épreuve de leur martyre (voir, par exemple, A. Pillet, *Histoire de sainte Perpétue et de ses compagnons: les martyrs d'Afrique*, Lille, J. Lefort, 1885. Disponible sur: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227332d/f1.item>, consulté le 8 mai 2024).

(43) P. Claudel, *Processionário* cit., p. 249.

guées. Dans cette sorte de livret qui opère une subtile transgression des conventions du chant lyrique, les parties équivalentes aux récitatifs, plus dramatiques, proches du débit de la parole, sont des monologues en versets non-rimés où se font jour les replis du monde intime de Fausta, de Læta et de Beata; les correspondants aux arias, eux, marqués par un effet chantant produit par le rythme agile et par le vers rimé, sont dialogués et fournissent les repères du temps et de l'espace extérieurs où la scène a lieu, alors que les trois femmes se tiennent dans une attente mystique de leurs bien-aimés. Comment, dans une telle structure poético-musicale, nous passerions-nous de la rime comme moyen de marquer l'alternance entre ces deux moments dont le contraste est essentiel à sa beauté et à sa signification?

Ainsi qu'il en a été dans la traduction du *Processionnal*, notre version de la *Cantata* a abondamment recouru aux anastrophes et aux changements dans l'ordre et des propositions et des énumérations par rapport au texte français, dans le dessein de produire un enchaînement aussi subtil et musical de rimes et d'assonances qu'il surgit sous la plume de Claudel, tout en privilégiant la recherche du mot inusité et haut en couleur. Le son /ê/, si caractéristique en portugais brésilien, nous a permis de transformer «terre» non pas en «terra», son corrélat étymologique le plus immédiat, mais en «chã», forme féminine rare du mot courant «chão» («sol») qui, tout en étant dotée d'une valeur sémantique plus restreinte que «terra» («chã» renvoie le plus souvent à un terrain plat), répond en écho à «manhã» («matin») et à «amanhã» («demain») à la fin des deux versets antérieurs dans la traduction. Pour la même raison, afin de rendre le français «tardive», nous avons puisé dans le portugais littéraire «temporã»⁴⁴, terme qui désigne ce qui survient hors du temps prévu, renvoyant originellement à ce qui arrive *avant le temps*, mais, dans une évolution postérieure, pouvant signifier également les événements *tardifs*, survenus après leur temps. Le champs sémantique de la temporalité et les sonorités nasales nous ont aussi fourni «*antanho*», adverbe désuet apparenté du français «*antain*» rimant avec l'adjectif soutenu «*tamanho*» («grand»), élu pour correspondre à «vaste» («vaste creux»⁴⁵; «*vão tamanho*»⁴⁶).

Il est bien évidemment hors de propos d'inventorier toutes les particularités linguistiques de la langue de Claudel que nous avons cherché à transposer en portugais dans les dialogues entre les trois protagonistes. Même en l'absence de rimes, il vaut quand même la peine de faire remarquer que leurs tirades ont été elles aussi semées d'expressions ou de vocables dont la force expressive égale, à notre sens, ce qu'ils peuvent avoir de déroutant et d'inaccoutumé chez Claudel, comme la locution très rare «*estar em precisão de*»⁴⁷ pour «avoir besoin de»⁴⁸, ou encore quand nous avons fait varier la transposition du comparant «comme» pour des formes conjonctionnelles relevant du discours oral commun au Brésil, «*igual*» ou «*feito*»⁴⁹. Claudel désapprouverait-il de ces contrastes entre différents registres de langue?

(44) Toutes ces solutions dans la version portugaise sont présentes dans P. Claudel, *Cantata* cit., p. 264, pouvant être comparées avec le français dans *Cantata* cit., p. 322.

(45) *Cantata* cit., p. 330.

(46) *Ibidem*, p. 283.

(47) *Ibidem*, p. 317.

(48) *Ibidem*, p. 342.

(49) *Ibidem*, pp. 317; 347.

Conclusion

Nous avons pris le parti de traduire Claudel *comme poète*, c'est-à-dire que nous avons cherché à ne pas nous restreindre à sa réception en tant qu'*écrivain catholique* et à faire ressortir son importance comme un *poète moderne majeur*, auteur d'une œuvre inséparable certes de sa spiritualité chrétienne – comme l'a montré notre lecture de la structure et des symbolismes dans les *Odes* –, mais non pas limitée par celle-ci, susceptible donc de susciter l'intérêt de l'amateur de poésie, indépendamment de ses convictions en matière religieuse. Pour accomplir cet objectif, nous avons fait appel aux ressources poétiques du portugais – archaïsmes, néologismes, anastrophe, changements de registres – pouvant contribuer aux effets de surprise et d'étrangeté, de manière à introduire dans la lecture du texte des aspérités sémantiques et stylistiques; en même temps, la tentative de recréer en portugais la musique claudélienne n'a fait que nous pousser davantage dans cette direction de la recherche et de l'inusité.

À titre de conclusion, nous croyons utile de partager quelques-unes de nos perceptions sur le contexte culturel brésilien où nous nous sommes proposé de traduire Claudel (2010) et où nous l'avons effectivement fait paraître (2021). Les années 2010 pouvaient se présenter à certains d'entre nous comme un moment propice à faire tomber les vieilles préventions à l'égard d'auteurs catholiques comme Claudel qui prévalaient aux lendemains des bouleversements contre-culturels des années 1960 et 1970 et de la dictature militaire brésilienne (1964-1985) dont les débuts furent marqués par le soutien de l'Église (nonobstant l'opposition éloquente d'une partie du clergé et des laïcs). La démocratie l'ayant apparemment emporté, et certains combats sociétaux se concluant dans le sens du progrès des droits sociaux et du respect des minorités, on pouvait entreprendre une lecture en quelque sorte politiquement «apaisée» de sa poésie, non pas du fait qu'on ferait fi de son caractère parfois engagé, voire militant, mais parce que l'on pourrait enfin être attentif à «ce qui compte» par-delà les circonstances historiques et biographiques originelles: la quête claudélienne d'un renouvellement du langage poétique capable de remplir la mission orphique (et mallarméenne) de dire enfin «cela que chaque chose *veut dire*»⁵⁰, comme il le proclame dans «Les Muses». La Fin de l'Histoire nous rendrait capables de lire Claudel un peu comme on lit de nos jours Pindare, Li Po, Basho ou même Dante, comme une expression esthétique majeure d'une culture religieuse parmi d'autres, dont les composantes les plus indigestes à la sensibilité laïque seraient vouées à être dissoutes dans un bouillon de culture globalisé post-religieux, ouvert à toute sagesse spirituelle, pourvu que le lecteur sache faire la part des choses et replacer dans son contexte ce qui peut lui apparaître comme velléité intégriste ou exclusivisme doctrinal.

Et pourtant les chocs politiques et culturels par lesquels la décennie de 2010 a pris fin au Brésil et l'ascension fulgurante d'un certain conservatisme religieux, moins catholique que néo-évangélique certes, nous poussent à nous poser des questions sur les possibilités et l'avenir que peut connaître une telle réception de la poésie de Claudel dans une ambiance traversée de tensions politiques et religieuses. Quels seraient, aujourd'hui, les lecteurs en mesure d'une appréciation moins partisane de Claudel? Nous sommes sûrs qu'ils existent et que leur nombre peut augmenter, mais nous savons aussi que, à cet effet, il ne suffit pas de traduire, il faut aussi préparer une certaine réception de ce que l'on a traduit.

Il n'en reste pas moins que, à notre avis, le moment culturel contemporain peut aussi susciter des conditions favorables à la connaissance et à la traduction de la poé-

(50) *Cinq Grandes Odes* cit., p. 231.

sie claudélienne au Brésil. La diffusion massive d'internet, dans la décennie passée, permet que l'on présente au public des auteurs qui sont à l'origine d'œuvres importantes, mais qui ont été sans doute moins abordées dans les programmes scolaires, dans les manuels de littérature, dans les études universitaires ou dans la presse spécialisée. N'est-ce pas précisément le cas de Claudel?

Par ailleurs, un autre versant de la poésie claudélienne que l'on pourra dorénavant explorer se rapporte à la position qu'assume de plus en plus sur l'échiquier international le Brésil, du fait du maintien de ses liens traditionnels avec la France et l'Europe, en même temps que sa proximité économique avec la Chine est de plus en plus marquée, ce qui éveille chez un nombre croissant de lecteurs la curiosité et le désir de connaître sa culture. Dans ce contexte, les écrits de Claudel sur l'Orient restent, pour la plupart, méconnus des Brésiliens, et nous n'avons identifié aucune traduction complète en portugais brésilien d'un texte aussi fondamental que *Connaissance de l'Est*. Ces poèmes en prose, en principe moins explicitement empreints d'un contenu religieux, pourraient-ils stimuler un public plus large à faire un pas vers la poésie claudélienne? En dépit des traces que ces poèmes gardent d'une époque et d'une idéologie, il nous semble que, outre leur valeur poétique intrinsèque, ils pourraient jouer le rôle de passeurs culturels entre la Chine, la France et le Brésil et qu'ils mériteraient dans l'avenir l'intérêt des traducteurs et des critiques brésiliens.

RODRIGO DE LEMOS
Universidade Federal Fluminense, Brésil

Deux voyages avec Claudel: “L’Annonce faite à Marie” en estonien

Abstract

Translating is in some way a journey with the author. This journey was double in the case of Tõnu Õnnepalu, who was led to translate the same play by Claudel, *The Annunciation of Marie*, twice. Asked by a director, he conceived a first translation that was not followed up. Contacted twenty years later to propose correcting his translation, he decided instead to embark on a new one, without relying on the first. In the end, it was the first version that always retained the predilection of the actors, who had never stopped reading and loving it for twenty years.

La traduction d’une œuvre, c’est chaque fois un voyage avec l’auteur. Au commencement du chemin, on se méfie un peu. On se connaît mal, bien qu’on ait passé quelques bons moments ensemble. Mais justement, c’étaient de bons moments, du loisir, l’agréable temps de lecture. Avec les premières phrases traduites, c’est la fin de l’agréable, le début du sérieux, du labeur, de la contradiction, de la lutte, de la dispute! Choisit-on tel ou tel sentier? À la lecture, c’est l’auteur qui nous conduit, qui nous tient par la main. Maintenant, c’est nous qui tenons les commandes. Et ce n’est pas toujours facile.

Puis, chemin faisant, on commence à mieux s’entendre, à mieux à se connaître, à travers des disputes on devient amis, parfois de véritables amis. Et puis, c’est fini, on se quitte. Avec regret et avec un soulagement secret. On se promet de s’écrire, de se revoir, certainement. Et l’on pense: peut-être pas.

Enfin, il y a des traducteurs fidèles et d’autres qui le sont moins, qui changent plus souvent de compagnon de route. Quand j’y pense, je dois m’avouer que je n’ai jamais traduit un auteur deux fois dans ma vie. Mais il m’est arrivé de traduire une œuvre deux fois. D’un bout à l’autre. Et ce n’était pas l’une de ces histoires tragiques de manuscrit perdu. Non, j’ai fait deux traductions distinctes de la même œuvre, j’ai traduit la même œuvre une deuxième fois, volontairement et sans regarder ma traduction antérieure. Il s’agissait de *L’Annonce faite à Marie* de Paul Claudel.

Le metteur en scène Lembit Peterson m’avait contacté, je ne me souviens plus si c’était en 1990 ou même en 1989. Je dis «même» parce que c’était «quand même» encore l’époque soviétique, et Claudel... Bref, Claudel, c’était quelque chose de complètement nouveau, du jamais-vu sur les planches du théâtre estonien. Et c’étaient des années d’ébullition, des années où l’on cherchait désespérément des chemins nouveaux, de la liberté partout, et ce naturellement dans le théâtre, dans la littérature. C’étaient également des années de paradoxes et Claudel, l’auteur déjà classique, pouvait ainsi servir au renouvellement du théâtre et de la pensée.

Lembit Peterson, metteur en scène encore plutôt jeune, m’a donc contacté pour me demander si je voulais traduire *L’Annonce faite à Marie* de Claudel. Car il espérait la produire avec ses amis qui pensaient un peu comme lui et qui ne formaient pas encore une troupe officielle. La quête de nouveauté allait de pair à l’époque avec une redécouverte de la tradition. En l’occurrence, il s’agissait d’une tradition qui, de plus, n’était pas du tout une tradition historique estonienne. Je parle de la spiritualité

catholique. En Estonie, c'était quelque chose de hors norme, d'exotique! De l'intéressant, de l'aventureux!

Bien sûr que j'étais d'accord. Le texte m'éblouissait par sa force poétique et imaginaire. Les difficultés, voire les impossibilités à le rendre en estonien? Quand on est jeune, on ne se méfie pas tellement des difficultés, ni même des impossibilités. On se met en marche, et on voit après!

Mais bien sûr, des difficultés (et même des impossibilités), il y en eut de nombreuses. Je ne dis rien sur la différence de langue (assez radicale), qui pose des problèmes routiniers à tout traducteur français-estonien. J'avais quand même déjà traduit quelque chose et je croyais m'y connaître un peu (c'était sans doute une de ces illusions de la jeunesse). Et comme j'avais traduit, tant bien que mal, deux romans de Mauriac (*Galigai* et *Un Adoléscent d'autrefois*), je croyais m'y connaître aussi un peu dans la culture traditionnelle catholique française...

Je m'attaquais donc à ce travail, ce n'était pas simple, on se disputait souvent avec le texte, et il y eut bien des moments où le désespoir me poussait à l'abandonner. C'était encore le temps avant Internet et tout ce que j'avais comme dictionnaire sous la main était un *Petit Robert* bien précieux (par un caprice de l'administration, on pouvait l'acheter pour dix roubles dans une librairie tout à fait officielle à Tallinn, qui présentait, entre autres, un petit choix d'une dizaine de livres d'auteurs communistes ou de vieux auteurs français). Il y avait des phrases dans la pièce de Claudel que je n'arrivais pas à décrypter jusqu'au bout, le mystère restait entier, mais tant pis, j'avancçais. Cette même force poétique du texte me poussait à aller de l'avant, me tenait par la main sur ce chemin bien périlleux de notre voyage à deux. Parfois, je me sentais à la hauteur, quelque réplique en estonien me paraissait déjà assez bien («génial!», me disais-je emporté par l'euphorie). Un jour de printemps, je crois, ce fut fini. Lu, et relu et corrigé mille fois, tapé au propre et envoyé, par la poste ordinaire, une grande enveloppe remplie d'une liasse de feuilles, adressée à Lembit.

Je me souviens que j'étais très impatient d'avoir de ses nouvelles pour connaître sa réaction. Le temps passait, c'était silence radio (on ne téléphonait pas beaucoup à l'époque) et je commençais à penser que c'était raté, que ma traduction était tellement mauvaise que Lembit, homme extrêmement poli et bienveillant, ne voulait pas me le dire pour ne me pas vexer. Oui, cette traduction, c'était quelque chose de très personnel pour moi, comme s'il s'était agi d'une pièce de théâtre écrite par moi-même!

Après quelques semaines ou quelques mois d'attente angoissée, il m'a répondu pour dire qu'ils – lui et ses acteurs – aimaient beaucoup ma traduction et qu'ils étaient déjà en train d'en faire quelque chose. J'étais heureux et une nouvelle attente, cette fois pas si angoissée, celle de l'invitation pour une première au théâtre, commença. Cette invitation n'arriva jamais.

Les années passèrent et j'oubliais un peu l'affaire. Entretemps, je publiai mon premier roman, et le deuxième etc. Au printemps 2007 (ou 2008) je reçus un courriel de la part de Lembit Peterson, ou peut-être de la part du théâtre, où il était question de mon ancienne traduction de Claudel: ils voulaient maintenant mettre en scène *L'Annonce faite à Marie* et voudraient savoir si je voulais revoir mon texte. Pendant ces presque vingt années, Lembit Peterson était devenu une sorte de patriarche de théâtre estonien, il avait fondé sa propre maison, le *Theatrum*, dont les nouvelles productions étaient toujours attendues.

J'ai réfléchi. Certainement, pensais-je, cette traduction faite il y a tant des années, une traduction de jeunesse, ne pouvait plus servir. Cela doit être plein de fautes et de maladresses. Mais comment rédiger, corriger une ancienne traduction? Je savais que c'était une question épineuse. Une traduction ancienne est un texte daté, ancré dans une époque, écrit par une personne qui n'est pas tout à fait la même que celle

que je suis actuellement. Elle a sa propre énergie, sa propre vision poétique que je ne suis plus en mesure de reproduire actuellement. À corriger son ancien texte, il y a un grand risque de le détruire, de l'abîmer. Le résultat peut prendre la forme d'une chimère maladroite, boiteuse.

Je pris donc une décision: celle de proposer une traduction complètement nouvelle, digne de notre nouveau temps, du nouveau théâtre, de mon nouveau moi, bien plus compétent et mûr sans doute... L'ancien texte, je ne l'ouvre même pas, pour qu'il ne me dérouté pas.

Je l'ai fait. C'était un de ces printemps où je ne savais trop que faire, et traduire Claudel était après tout un passe-temps pas si malhonnête que ça... Et puis, en refaisant de nouveau une chose que j'ai faite il y a vingt ans, qui sait, peut-être retrouverais-je le jeune homme que j'étais?

Le travail s'avérait plus ardu que je ne l'avais soupçonné. La naïveté poétique ne m'aidait plus. Il fallait trouver de véritables solutions pour chaque phrase, ne pas tricher. Au début je regrettais ma décision, mais au fil des semaines, la force du texte de Claudel me saisit de nouveau, et de nouveau, c'était presque une jouissance.

Un jour, j'envoyais – par courriel cette fois – le «manuscrit» (il n'y a plus de manuscrits). Et cette fois, l'attente ne fut pas trop longue. Quelqu'un de la troupe m'écrivit pour dire leur embarras! Ils ne savaient pas, m'écrivait-il, que faire avec ces deux traductions. Surtout, avec cette nouvelle version! Pendant toutes ces années ils ont lu, encore et encore, la traduction que j'avais faite il y a vingt ans. Ils l'aiment. Ils se la sont appropriée. Tout ce qui est différent dans la nouvelle version les dérange un peu. Bien que, ajoutait-il, à la hâte, ta nouvelle traduction est très bonne, elle aussi!

Bien... Finalement, j'ai rouvert le «vieux» manuscrit (le véritable, sur papier et uniquement sur papier), celui que j'avais tapé à la machine à écrire, il y avait tant d'années. Et j'étais surpris. Souvent, j'avais rendu l'original avec exactement les mêmes phrases que j'avais utilisées à l'époque, bien qu'en faisant cette nouvelle traduction je ne me sois plus souvenu de l'ancienne. Quelque chose en moi se souvenait. Et puis, il y a peut-être des fatalités littéraires, des fatalités d'expression.

J'ai admis, un peu à contrecœur, qu'ils pouvaient utiliser les deux versions, les mixer à leur guise... Finalement, c'était surtout la «vienne» qu'ils préféraient.

Mais le soir de la première, dans la chapelle de Dominicains, désaffectée depuis des siècles, quand les acteurs enfin donnèrent vie à ces mots qui étaient à la fois ceux de Claudel et les miens, savoir de quelle version provenait telle ou telle phrase n'avait plus d'importance. Car c'était vivant et plein de l'énergie poétique (et un peu sauvage) de Claudel, je me laissai vite entraîner. J'ai oublié mon rôle, qui n'était finalement que celui d'un intermédiaire temporaire. J'étais tout simplement heureux d'être là. Heureux d'avoir fait ces deux voyages avec Claudel et de ne plus avoir à y songer à nouveau.

TÖNU ÖNNEPALU
Écrivain et poète

Traduire en grec “Partage de Midi” et “Le soulier de satin”

Abstract

Translating Claudel's plays is a demanding challenge for a translator. Claudel's theatrical work is complex and full of linguistic originalities, but if we transmit the text into the target language with great care, preserving the correct meanings of the sentences, however incomprehensible they may seem at first sight, and if we elaborate this excessive language like a sculptor who works on his materials with finesse and, at the same time, great attention so as not to neglect the primitive character of this very complex style, we can perhaps restore in our language something quite close to the original text reflecting Claudelian genius.

La traduction du théâtre de Claudel représente pour un poète traducteur un défi considérable et exigeant. L'œuvre théâtrale de Claudel est complexe et pleine d'originalités linguistiques. Parfois, en la lisant, on a l'impression qu'on est entraîné par un courant qui coule sans cesse, aussi large que la mer sans limites, et avec l'élan d'un fleuve impétueux. Cette dramaturgie spontanée et fluide, où le commun rencontre le sublime, en une coexistence impressionnante et pleine de surprises expressives, nous conduit vers des rêveries surnaturelles, métaphysiques. Ainsi, notre lecture ressemble quelquefois à un voyage vers l'inconnu, une odyssée à travers des mots palpitants comme des vagues vives et écumeuses. Tout est exotique et bizarre, tout est ambivalent et ambigu, tout est anarchique et sans contrôle. Mais, en même temps, imprégné par un profond sens de l'humain et du spirituel.

Cette expression, ce style, si libéré et irrationnel, au fond, est à la fois tout à fait contrôlé par un instinct poétique et cérébral extrêmement fort et solide, qui existe et fonctionne au centre de ce «désordre», comme un axe d'équilibre. Ce qui rend le tout organisé à l'instar de l'univers qui n'a aucune symétrie, aucun ordre visible, mais reste quand même suspendu là-haut, stable et dominant. Anarchisme astral de l'histoire et du monde qui nous dévoile le plus profond secret de notre existence, en le dissimulant dans un vertige de phrases scintillantes, telles les voies lactées d'une nuit estivale.

Quelles sont les difficultés auxquelles un traducteur peut être confronté, lorsqu'il s'attelle à la tâche de transmettre cette anarchie maîtrisée par cet instinct «féroce»?

Claudel jouait avec les mots, les sonorités, les structures syntaxiques pour créer des effets poétiques énigmatiques, sinon mystiques. Il faisait régulièrement appel à des jeux de mots, des calembours et des double-sens. Ces éléments sont souvent liés à des jeux phonétiques et à des spécificités de la langue française.

Les dialogues sont souvent lyriques, pleins de métaphores et d'images poétiques. Parfois, les personnages parlent comme des créatures oniriques, en utilisant des phrases où le réalisme se mêle à la langue des philosophes, la simplicité, sinon la naïveté, à l'expression sibylline des textes occultes. Le sens des versets semble parfois confus et vague, puisque les phrases des vers s'y entremêlent et l'esprit elliptique est partout présent et actif, comme si tout était écrit dans un état d'extase.

Claudel fait aussi référence à des éléments culturels et religieux. Il puisait, en écrivant ses pièces, dans la mythologie, la Bible et d'autres sources culturelles. Pas

comme un érudit, mais comme un «mystique à l'état sauvage» dont l'inconscient est plein de mémoire historique et religieuse, et qui en délirant laisse toutes ses références affluer et remplir le texte surabondant.

En traduisant *Partage de Midi* et *Le soulier de Satin*, je fus tenté, au début, d'imiter ce fleuve textuel de Claudel, de reproduire en grec ce courant de mots et de formes sans forme, résultat d'une inspiration iconoclaste de l'avant-garde mais paradoxalement ancrée dans la tradition et la théologie, en oubliant mon métier de traducteur et en renforçant en moi ma conscience de poète. Grande erreur. Car Claudel est un superbe dramaturge, et, comme tel, n'oublie jamais, en écrivant ses pièces, que le théâtre doit précéder la poésie, car il s'agit d'un art populaire, même s'il est parfois conçu par de grands poètes intellectuels. Le texte d'une pièce, qu'il soit poétique ou mystique, est destiné à être prononcé, sur scène, par des hommes vivants qui parlent à des autres. Il doit alors être considéré comme un langage oral et non littéraire, malgré sa poéticité ou son style recherché, qui se trouve loin de l'expression quotidienne. Donc, si on le traduit en «délirant», comme l'écrivain auteur de l'original, le texte produit n'aura aucune qualité théâtrale. Il s'agirait d'un texte vague et obscur, très sophistiqué, sans aucun sens dramatique, qui trahirait Claudel. Mais, si on le transmet dans la langue visée avec beaucoup de précaution en conservant les sens corrects des phrases, aussi incompréhensibles qu'elles se présentent à première vue, et si on élabore ce langage excessif comme un sculpteur qui travaille sur ses matériaux avec finesse et, en même temps, beaucoup d'attention afin de ne pas négliger le caractère primitif de ce style si complexe, on peut peut-être restituer dans notre langue quelque chose d'assez proche du texte d'origine reflétant le génie claudélien.

Athènes, Septembre 2023

STRATIS PASCALIS
Poète et traducteur

Traduire “Cent phrases pour éventails” en chinois

Abstract

Translating *A Hundred Phrases for Fans* into Chinese gives a double challenge: on the one hand, the exoticism diminished by the familiarity of ideographic characters for the Chinese reader; on the other, the visual presentation of the collection, closely linked to its meaning, which must be preserved. Using examples, our study explains the approach we have adopted to restore the Christian resonance of Claudelian poetic imagery in its dialogue with Japanese poetry, and preserve the essential visual effect of the poems.

Les délices de la première rencontre avec *Cent phrases pour éventails* (ci-dessous repris par *Cent phrases*) restent encore bien frais: la forme brève de haïku sous la plume d'un poète réputé par son ampleur, les motifs de la nature et des saisons fortement teintés d'une couleur japonaise, la présence des idéogrammes chinois mis en regard avec l'écriture alphabétique, une disposition spatiale de mots et de lettres évoquant l'art calligraphique pratiqué sur l'espace d'un éventail...

Autant de pittoresque qui séduit, et qui fait même penser à certains qu'il s'agit dans ce recueil des poèmes japonais! Pourtant, *Cent phrases* n'est pas une réécriture de poèmes extrême-orientaux comme c'est le cas de *Dodoitsu* ou de *Petits poèmes d'après le chinois*. C'est une création à part entière, en même temps qu'elle est inspirée du paysage japonais comme de la poésie japonaise. Le poète lui-même le déclare: «C'est le recueil de ces poèmes [...] que jadis au Japon, à la recherche de leur ombre, j'ai essayé effrontément de mêler à l'essaim rituel des haïkaï»¹.

Mais que reste-t-il de ces charmes asiatiques, lorsqu'il s'agit de traduire le recueil dans une langue extrême-orientale?

D'abord, la thématique, aux yeux d'un lecteur chinois ou japonais, semble familière. Mais cette familiarité elle-même est un écueil: quelle est la part de Claudel dans cette création en apparence si japonaise? À cela s'ajoute une autre difficulté: l'aspect visuel des poèmes de *Cent phrases*, qui est l'un de ses enjeux majeurs. Or, au cours de la traduction, tout ce qui est spécifiquement aménagé dans la langue française risque de se perdre irrévocablement dans une langue radicalement différente.

C'est ainsi que, longtemps ce recueil rend hésitants les traducteurs japonais ou chinois. Au Japon, à ma connaissance, il y a eu jusqu'à ce jour trois tentatives de traduction de ce recueil, mais aucune n'a paru dans une édition commercialisée. La première a été celle du professeur Yoshio Yamanouchi (1894-1973) qui a bien connu Claudel et qui a participé aux choix des titres idéographiques dans *Cent phrases*. Il a

(1) P. Claudel, préface à *Cent phrases pour éventails*, in *Œuvre Poétique (Po.)*, Paris, Gallimard, 1967, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 699. Le terme de «haïkaï» est plus répandu en France, à l'époque de Claudel, que celui de «haïku». Le terme de «haïku» a été inventé au début du XX^e siècle par le poète Shiki; il s'agit d'une combinaison entre deux termes existants: «haïkaï» et «hokku»; «haïkaï» étant une forme ludique du tanka ancien, et «hokku» désigne les trois premiers vers avec 17 syllabes de cette forme.

traduit de son vivant 67 phrases parmi les 172, rassemblées dans un recueil publié en 1974; il s’agit d’une édition privée hors commerce². La deuxième tentative est celle de Nakayama Atsuko qui, en 1983, a fait paraître dans une revue japonaise d’études de littérature française, sa traduction intégrale de *Cent phrases* en adoptant pour chaque poème une forme linéaire³. La troisième est celle de Onda Yuko, poétesse du haïku elle-même, qui a présenté 33 phrases traduites en japonais dans un colloque organisé au musée de littérature moderne de Kanagawa en 2018; ces poèmes traduits se trouvent sur Internet sans qu’une version en papier existe⁴. Du côté chinois, *Cent phrases* n’avait pas été du tout traduit jusqu’à ce que j’aie publié ma réalisation en 2023, dans la maison d’édition de Wenjin à Pékin (北京文津出版社).

Traduire, c’est trahir: si l’adage est bien connu, il est particulièrement vrai quand il s’agit de traduire *Cent phrases*. Comment résoudre les difficultés mentionnées ci-dessus? Si je jette un regard rétrospectif sur mes propres expériences de traduction de ce recueil, il semble que deux principes puissent en être tirés: sur le plan de l’image poétique, pratiquer une sorte d’exotisme inversé; sur le plan de l’image visuelle, restituer l’essentiel en acceptant l’intraduisible.

Il faut préciser d’emblée que, pour la version chinoise de *Cent phrases*, une double mise en page est adoptée. Chaque poème occupe deux pages: la page à gauche montre le poème sous forme linéaire, et la page à droite est réservée au poème visuel. Dans les deux cas se juxtaposent la version française et la version chinoise – c’est une édition bilingue dans laquelle la traduction n’est pas présentée comme une substitution, mais comme un miroir.

Un appareil critique est mis en place également, comprenant des notes de bas de page, une préface du traducteur présentant les enjeux poétiques de *Cent phrases*, ainsi qu’une annexe où se trouvent deux textes de Claudel illustrant deux aspects importants en rapport avec ce recueil: *Un regard sur l’âme japonaise*, qui pourrait faire comprendre l’attitude de Claudel face à la culture japonaise, et *L’Harmonie imitative*, dans laquelle le poète explique sa tentative mimétique du signe, sur le plan sonore comme sur le plan graphique.

Traduire l’image poétique, avec sa résonance propre

L’exotisme est tout relatif dans une entreprise de traduction: ce qui est hautement exotique pour les lecteurs de langue originale peut être extraordinairement familier pour un lecteur de langue d’arrivée. C’est bien le cas de *Cent phrases*, lorsqu’il s’agit de motifs de nature et de saisons. Or, dans le cas d’une traduction en chinois, la familiarité est doublement fautive: elle est trompeuse quand il s’agit de l’usage de ces motifs paysagistes chez Claudel, et elle est parfois opaque quand il s’agit des éléments relevant de la culture japonaise. Il faut donc d’une part expliciter certains aspects de la culture japonaise quand il le faut – le plus souvent avec des notes de bas de page –, et d’autre part, rendre sensible quelque chose qui n’appartient pas à la culture japonaise, qui est propre à Claudel: c’est là la tâche la plus délicate.

(2) *Cent phrases pour éventails*, traduction par Y. Yamanouchi, édition privée hors commerce, 1974.

(3) *Cent phrases pour éventails*, traduction par N. Atsuko, in *Gallia* (bulletin d’études de littérature française), édité par l’Université d’Osaka, voll. 21-22, mars 1983, pp. 246-256. Voir aussi: <https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/9700/?lang=1>.

(4) Voir la page de présentation de cet événement et des 33 phrases traduites par Onda Yuko: <https://araki-haikukai.sakura.ne.jp/2018/06/28/claudel-20180617/>.

La première chose à faire pour un traducteur, c'est de déceler un traitement proprement claudélien des codes japonais dans le recueil de *Cent phrases*. Il existe en effet des codes: dans un recueil de haïku japonais, les poèmes s'écoulent au rythme de quatre saisons, et chaque saison est marquée par un certain nombre de choses de la nature dont l'usage est plus ou moins fixé par la convention – c'est ce que les Japonais appellent «kigo», c'est-à-dire mots de saison. Il est frappant de constater que dans *Cent phrases*, les poèmes de saisons abondent, et Claude n'hésite pas à reprendre des «kigo» traditionnels dans ses poèmes. C'est ainsi que nous trouvons, pour les poèmes du printemps, des motifs comme pivoine, glycine, camélia, pluie...; pour ceux de l'été: grenouille, coucou, iris, lotus...; pour ceux de l'automne: chrysanthème, brouillard, ruisseau, gouttes d'eau...; pour ceux de l'hiver: neige, canard, glace...

Les codes, en réalité, résident dans la poésie japonaise non seulement dans les motifs, mais également dans les sentiments humains suscités par ces motifs. Le haïku, au fond, est une correspondance entre la réalité intérieure et la réalité extérieure. Claudel lui-même souligne cette dimension: «En somme on peut dire qu'essentiellement un bon haï-kaï se compose d'une image centrale et de sa résonance dans l'esprit, de cette espèce d'auréole spirituelle et morale, exprimée ou sous-entendue, dont elle est environnée». Cette «résonance dans l'esprit» est intimement liée, dans la tradition poétique, à l'esthétique de «mono no aware» qui frappe Claudel: «Il y a dans la littérature japonaise une expression: connaître la *Abité* des choses (mono no aware wo shiru), cela dans toutes les choses qui fait AH»⁶.

Le «Ah», c'est bien l'exclamation humaine devant la réalité du monde. Il ne faut cependant pas négliger que ce sentiment lui-même, en tant qu'expression littéraire, est largement codifié. C'est ainsi que, les fleurs de cerisiers évoquent le plus souvent la beauté éphémère; la lune d'été, la sensation de fraîcheur; la rosée d'automne, le sentiment illusoire de la vie; la neige d'hiver, une certaine vacuité... Ces sentiments sont souvent imprégnés de la pensée bouddhiste de l'impermanence, en même temps que le shintoïsme vient les compléter en donnant une version plus énergique, dans une vision du monde plus orientée vers la régénération et la force vitale.

Ce qui est très subtile dans la poétique de *Cent phrases*, c'est que, tout en reprenant certains motifs japonais, Claudel leur confère une résonance spirituelle autre, contournant alors la codification traditionnelle. Un exemple suffit pour illustrer cet aspect. Voici la toute première phrase qui ouvre le recueil:

Tu | m'appelles la Rose dit la Rose mais si tu savais mon vrai nom je m'effeuillerais aussitôt
你 | 唤我玫瑰那玫瑰说可你若知我真名我便瞬息飘落

Une des difficultés de la traduction de cette phrase consiste à trouver l'expression chinoise la plus juste pour le verbe «m'effeuillerais». Ceci n'est pas évident pour deux raisons.

La première est la tonalité. La chute des pétales, concernant les fleurs de printemps, est une image récurrente dans la poésie japonaise comme dans la poésie chinoise, évoquée le plus souvent avec un ton mélancolique. C'est ainsi que, pour traduire «m'effeuillerais», le mot qui vient tout de suite à l'esprit d'un traducteur chinois serait «凋零» (*diao-ling*), qui insiste sur le passage à la mort dans le chagrin et dans la perte. Or, lorsque nous interrogeons sur le sentiment du poète ici derrière

(5) P. Claudel, *Une promenade à travers la littérature japonaise, Œuvres en prose (Pr.)*, Paris, Gallimard, 1965, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1164.

(6) P. Claudel, «*Bounrakou*», *Pr. cit.*, p. 1182.

l'image d'une rose qui «s'effeuillerait», à condition que le «vrai nom» soit trouvé, ce que nous pouvons capter, ce n'est pas, en tout cas pas seulement, le sentiment de la perte – c'est bien davantage un sentiment de joie et d'espérance puisque le «vrai nom» est lié à l'éternité dans une perspective chrétienne. C'est alors qu'un autre mot – «飘落» (*piao-luo*) – est choisi pour sa neutralité: c'est un phénomène naturel sans connotation mélancolique.

Le deuxième écueil recelé dans «m'effeuillerais» est le temps du verbe. L'usage du conditionnel nous dit qu'il s'agit d'une conséquence hypothétique. Or, il y a deux possibilités concernant cette conséquence, qui correspondrait à deux façons de traduire. Soit c'est une conséquence subie passivement, la traduction chinoise pour «je m'effeuillerais aussitôt» serait: «我便会瞬息飘落» (*wo bien hui shun-xi piao-luo*). Le mot «会» (*hui*) donne l'indice d'un résultat obligatoire lorsque la condition est remplie. La phrase irait alors dans ce sens: «Si tu savais mon vrai nom, je serais alors condamnée à m'effeuiller». Soit, au contraire, c'est une conséquence volontaire, relevant de la décision de la Rose, la traduction chinoise serait: «我便瞬息飘落» (*wo bien shun-xi piao-luo*). Dans cette deuxième option, la phrase traduite ferait comprendre dans ce sens: «Si tu savais mon vrai nom, je pourrais alors m'effeuiller». C'est en effet mon choix, puisque «s'effeuiller» pourrait être un acte volontaire de la part de la Rose qui attend une vie éternelle dans le «vrai nom».

Outre le verbe «s'effeuiller», ce qui pose également problème pour le traducteur, c'est la traduction du nom de «rose». C'est à cause du titre idéographique à gauche qui s'écrit comme «牡丹» – en français c'est la pivoine et non pas la rose. C'est sans doute cette complication qui fait que Yoshio Yamanouchi, dans sa traduction partielle de *Cent phrases*, a choisi de traduire en *kanji* (caractères chinois dans la langue japonaise) la «rose» dans le poème comme «牡丹», signifiant en français «pivoine». Par la suite, ce choix est maintenu dans les 30 premiers poèmes du recueil où domine la thématique de la rose, toujours avec la traduction de «牡丹» là où apparaît la rose.

Ce choix semble pouvoir être justifié par la théorie de «domestication» contre l'«étrangéisation»: la pivoine est bien une fleur traditionnelle au Japon, faisant partie par ailleurs des mots de saison dans le haïku japonais.

Cette option pourrait être justifiée si Claudel lui-même n'avait fait une distinction entre les deux fleurs. Sans aller jusqu'à faire une recherche approfondie dans d'autres œuvres de Claudel⁷, une lecture attentive des 30 premiers poèmes de *Cent phrases*, nous pouvons constater que, tandis que la pivoine est plutôt associée à la couleur blanche (ph. 2, 18, 30) – évoquant par là une certaine mélancolie –, la rose, elle, est toujours liée à la couleur rouge, symbole de la passion, de l'amour et de l'espérance. Outre la couleur, le parfum de la rose constitue également un motif ayant une charge symbolique conduisant le visible à l'invisible. À part cela, il y a tout un vocabulaire explicitement chrétien: Dieu (ph.13), vin (ph.15, 29), sang (ph.19), chair (ph.19), âme (ph.19, 20)...

(7) Un passage dans *Le Poète et le Shamisen* est particulièrement parlant à propos de ces deux fleurs, de la résonance spirituelle accordée à chacune et d'un entremêlement volontaire de la part de Claudel: «Le Shamisen. – [...] l'une de ces grandes roses que nous avons vues au jardin bouddhiste de Hasédéra et que tu appelles des pivoines. | Le Poète. – Et qui depuis deux cent ans chaque mois demandent non pas à elles-mêmes mais au soleil de Dieu leur couleur et leur épanouissement. | Le Shamisen. – Elles le demandent à travers le brouillard. [...] Il y a dans toute beauté un élément de tristesse, c'est la mort qui est là, il y a des larmes à regarder fleurir en nous ce qu'il y a de mortel! et c'est l'exil seul qui rend ces roses possibles» (*Pr. cit.*, pp. 828-829).

La rose est bien une fleur étrangère dans *Cent phrases*: étrangère dans son espèce comme étrangère dans son symbolisme. Il faut bien, dans la langue chinoise, lui rendre son nom propre – «玫瑰» (*mei-gui*)⁸ – au lieu de le nommer «牡丹» (*mu-dan*).

Autrement dit, la tentation de «domestication» comme stratégie de traduction contient, dans le cas de *Cent phrases*, un grand risque: la spiritualité chrétienne propre à Claudel risquerait d'être effacée. Certes, le poète français lui-même fait appel à nombre de choses japonaises, et cette familiarité en soi risquerait d'éclipser toute une part de résonance autre par rapport à la convention japonaise, si le traducteur n'a pas la conscience claire de rendre cette part d'étrangeté.

En effet, si l'écart entre la «rose» et la «pivoine» est plus ou moins aménagé par Claudel, il y a tout un groupe d'images, dans *Cent phrases*, qui ont l'air tout à fait japonaises, et qui résonne pourtant différemment dans une oreille attentive – c'est le transfert symbolique constant que Claudel opère dans ce recueil. C'est le cas de toute une thématique en réalité proprement claudélienne – on peut la trouver facilement ailleurs, dans d'autres œuvres du même auteur –, mais qui semble teintée d'une couleur japonaise puisqu'elle se fond dans cet univers japonais que présente *Cent phrases*. Voici quelques motifs exemplaires: soleil, lune, or, mer, goutte d'eau...

La superposition entre le motif japonais et la résonance chrétienne peut être parfois complexe, comme la phrase 152: «Temple | Il se passe quelque chose dans l'ombre et tout à coup une flamme s'allume dans le miroir d'argent». De quel temple s'agit-il? Et d'où vient cette flamme? Un lecteur chinois qui n'a pas de repère shintoïste ni chrétien risque de se perdre devant un tel poème. Une note de traducteur s'impose dans ce cas pour rendre explicite le double symbolisme du soleil caché dans la seule image de la flamme: la déesse du soleil Amaterasu selon la mythologie japonaise, et le Dieu chrétien dont le soleil est le symbole.

Traduire l'image visuelle, en restituant l'essentiel

«Écrire, dis-je, sur quoi? [...] sur cette aile qu'est l'éventail, toute prête à propager le souffle. Toi, reçois à l'oreille de ton cœur cette parole muette que dépêche une haleine issue de la main!».

Si le souffle est le fondement même du verset claudélien – et la «phrase» à la manière du haïku n'en est qu'une variation japonaise – une vraie singularité de *Cent phrases* réside dans la dimension de l'écriture: chaque phrase est une «parole muette», que l'écriture invite à contempler. Le jeu de l'écriture se manifeste, dans chaque espace rectangulaire, en trois niveaux: l'exploitation de la forme graphique, la pratique de la calligraphie, ainsi que la disposition des mots et des lettres sur la page.

Aucune de ces trois dimensions, pour ainsi dire, n'est traduisible dans une langue comme le chinois. Si *Cent phrases* se veut une poésie visuelle, il va sans dire que l'entreprise s'enracine dans la spécificité du français en tant que langue alphabétique, autrement dit une langue dans laquelle le mot est composé d'une succession de lettres, tandis qu'une syntaxe rigoureuse est organisée selon l'ordre des mots. Ces unités linguistiques – lettre, mot, phrase – constituent la condition de base d'une pratique de coupure et de regroupement mise en place pour faire de chaque poème une image visuelle et simultanée. La lettre, dont la forme «idéographique» est accentuée par l'usage du pinceau et de l'encre, ne trouve pas son équivalent dans l'écriture

(8) À noter que le nom japonais de la rose, en kanji, est «薔薇».

chinoise puisque le caractère chinois correspond, en termes d'unité linguistique, au mot français et non pas à la lettre.

Il faut donc réinventer, si l'on tente malgré tout, sur le plan de l'image visuelle, de restituer quelque chose – l'essentiel.

L'essentiel se trouve, me semble-t-il, dans trois aspects de l'agencement de mots et de lettres.

Le premier est la disposition en trois colonnes verticales de l'ensemble des signes: la colonne à gauche est réservée au titre idéographique, les deux autres, à droite, au poème français⁹. La version chinoise respecte cette répartition de signes. Le titre idéographique est gardé en tant que tel; à droite, le corps du poème est réparti en deux; une colonne toute courte, qui fonctionne à la manière d'un deuxième titre, ou d'un mot clé, et une autre contenant une masse de signes produisant un certain effet plastique.

Ajoutons tout de suite que, la distinction originale entre le titre en idéogrammes chinois et le poème en français disparaît, puisque tout est uniformisé en chinois dans la version traduite. Pour les deux colonnes à droite correspondant au corps du poème, une certaine manipulation au niveau syntaxique est nécessaire au cours de la traduction en chinois afin qu'apparaisse toujours, dans la colonne courte, un mot ou un groupe de mots ayant une certaine suffisance qui lui permet de rayonner.

Le deuxième aspect à respecter est l'alternance visuelle, dans la troisième colonne à droite, d'un rang long et d'un rang court – «iambique fondamental» selon l'expression de Claudel, puisqu'il s'agit d'un rythme respiratoire. C'est le cas des phrases 59, 60, 61, 62, 86 et bien d'autres. Voici par exemple, la phrase 62 où les caractères chinois, dans la version traduite, se disposent de telle sorte que le rythme visuel d'un temps long et d'un temps court est tout à fait perceptible:

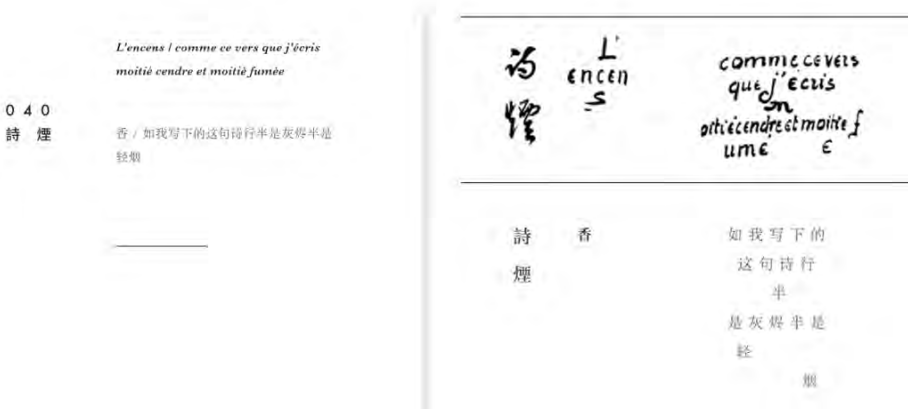


(9) Claudel explique ainsi la répartition du poème en trois colonnes, sur deux pages: «Le poème est en général réparti sur deux pages, la première contenant en général (en français et en japonais) le titre du poème, le mot essentiel qui le résume, ou simplement une invitation au lecteur, un signe presque muet» (Po. cit., p. 1150).

Le troisième aspect visuel à restituer réside dans l'effet plastique de la masse de signes dans la troisième colonne. Lorsque cette plasticité correspond à une représentation d'une image du réel, comme la phrase 104 où l'on voit une fenêtre aménagée par un certain regroupement de signes, ou comme la phrase 108 où les deux lettres isolées – «q» et «g» – imitent deux gouttes d'eau sur des feuilles de lotus, la restitution de cette plasticité est faisable dans la version traduite, puisqu'un regroupement spécifique de caractères chinois suffit pour la réalisation de cet effet. Bien sûr, la pratique d'une coupure intérieure d'un mot disparaît dans la version chinoise pour la raison linguistique que nous avons expliquée ci-dessus.



Par contre, lorsque l'agencement de mots et de lettres, dans le poème original, correspond non pas à une image du réel reconnaissable, mais à une image abstraite dont les interstices blancs prolongent l'effet sonore, créent une attente ou soulignent dans l'isolement la forme idéographique d'une telle ou telle lettre, il est beaucoup plus difficile, voire impossible de rendre cet effet dans la version chinoise. La stratégie adoptée est d'aménager, dans la phrase chinoise, des interstices qui pourraient suggérer les mêmes effets en sollicitant l'imagination du lecteur. Voici un exemple, la phrase 40:



Comme nous pouvons le constater, l'intraduisible est réel quand il s'agit de l'image graphique de *Cent phrases*. Or, en restituant certains principes de la pratique claudélienne dans le jeu visuel, un lecteur chinois peut malgré tout capter certains éléments lui permettant de réaliser l'enjeu «idéographique» de ce recueil.

La version originale, irremplaçable, est présentée en juxtaposition avec la version traduite, sur la même page droite. La page gauche, en donnant une forme linéaire du poème visuel, en français et en chinois, restitue la première étape de la lecture de chaque poème, linéaire et sonore; étape omise dans la version originale de *Cent phrases*, mais utile, à nos yeux, pour qu'un lecteur chinois puisse d'abord goûter pleinement la saveur d'un «haïku» claudélien avant de passer à la forme visuelle dont l'enjeu poétique est plus spécifique.

BEI HUANG
Université Fudan, Shanghai

«Je prête l'oreille...»: traduire les “Cinq Grandes Odes” en anglais

Abstract

Lauren Bergier has just published a translation of the *Five Great Odes* and *The Processional to greet the new century* (Bloomsbury, fall of 2024). She gives full meaning to Emmanuelle Kaës's words about a Claudelian language pregnant with the rumor of other languages. As a great reader of Walt Whitman, Shakespeare, and the King James Bible, she hears their rhythms and accents in Claudelian poetic work: in fact, the poet's verse is modeled on cadences that many Americans know. This deep listening to the text leads her to understand its intimate meaning.

Un ordinateur aurait-il pu traduire *Les Cinq Grandes Odes* de Claudel en anglais? Comme tout traducteur aujourd'hui qui s'est vu remplacé de temps à autre par un programme informatique, je me pose la question de ce qu'est cette activité humaine. L'outil de traduction informatique se sert des statistiques sur le langage, tirées des traductions existantes, pour donner un accord de plus en plus précis entre les mots et les phrases. Même s'il leur arrive, au moyen d'une consommation textuelle et énergétique gargantuesque, de suivre les allées et venues des langues humaines (qui, elles, sont aussi changeantes et virevoltantes que les ombres de pinsons), les outils numériques ne font que “raccorder”. En fait, ils ne traduisent pas.

Traduire la poésie permet de lever le voile sur cette illusion technique, car ici, la qualité intrinsèque du relationnel dans la traduction est poussée à l'extrême. Le poète écoute; il parle de ce qu'il entend, cette musique au fond des choses, il traduit cette expérience en mots. «J'ai trouvé le secret; je sais parler; si je veux, je saurai vous dire/ Cela que chaque chose veut dire» («Les Muses»¹, p. 72). Le traducteur, à son tour, écoute le poète, étranger à lui, et le traduit; mais gare à lui s'il n'a jamais connu cette musique-là. Nous voilà arrivés à la limite de la statistique et du numérique, car il faut quelqu'un qui soit capable de réellement écouter.

Parler implique trois choses: quelqu'un qui parle, une parole, et quelqu'un qui écoute. Parler veut dire aussi écouter, au point de donner lieu à un mystère, celui de l'échange avec Dieu, qui ne nous adresse pas la parole normalement: «Mon Dieu, qui nous parlez avec les paroles mêmes que nous vous adressons...» («Magnificat», p. 109). Paroles de la Bible, certes, mais aussi les paroles mêmes que nous prononçons pour lui parler; l'écoute divine a cet effet-là, un effet que nous pouvons percevoir aussi dans notre quotidien humain: l'auditoire compte. Je ne dirais pas les mêmes choses à un ami intime et à un inconnu.

Dans la traduction, l'écoute devance aussi les paroles. Je suis américaine; quand j'écoute les *Cinq grandes odes*, les versets modernes de Paul Claudel évoquent avant tout pour moi les versets de Walt Whitman avec, en arrière fond, les versets libres de

(1) P. Claudel, *Cinq grandes odes*, Imprimerie nationale, Paris, 1990. Toutes les références dans le texte renvoient à cette édition.

Shakespeare, que le jeune Claudel a traduit en français. Tout comme les œuvres de ces deux auteurs anglophones, les Odes s'inspirent le plus des versets bibliques. Mais là où Claudel les entendait dans le latin chanté de Ligugé, pour ma part, je les entends dans ma *King James Bible* natale et avant tout, à la lumière des Psaumes de David et de la prophétie d'Isaïe.

Traduire de la poésie me met devant l'évidence de ce qu'il y a de plus personnel dans la lecture et l'écriture. Or, vis à vis de Claudel, je me trouve obligée de ne prendre presque aucune liberté sémantique. C'est un paradoxe: la traduction ne peut pas être une simple affaire de technique, de raccorder les mots les plus statistiquement probables les uns avec les autres; mais il faut cependant trouver le bon mot. Traduire la poésie, en fait, relève de la rencontre, mais c'est en cela que cela touche aussi à l'objectivité et à la précision. L'expérience humaine du poète rencontre celle du traducteur, certes; mais il est aussi question des rencontres littéraires, des références textuelles à reconnaître au sein du poème, de tout l'historique des mots et des phrases dans les deux langues.

Pour moi, la question de l'historique sémantique est l'enjeu le plus pertinent et le plus épineux lorsqu'il s'agit de traduire Paul Claudel. L'anglais est, avant tout, une langue biblique, marquée par la liturgie vernaculaire et la lecture quasi-universelle de la Bible en anglais par les laïcs, écrivains ou pas, de la Réforme jusqu'à une époque encore très récente. Gare au traducteur anglophone qui passe à côté d'une référence biblique! Mais il ne faut pas transformer Claudel en réformé américain, il ne s'agit pas de passer à côté de la spécificité de son langage biblique, qui est français, catholique et bénédictin. À l'époque des *Odes*, Paul Claudel a surtout entendu la Bible dans le contexte de la liturgie, de la Messe et de la prière quotidienne de l'Office des Lectures. La traduction des *Odes* se fera donc au gré de ces rencontres liturgiques.

Les chercheurs commencent, depuis quelques années, à prendre la mesure de l'importance de la liturgie dans l'œuvre de Claudel. Comme Dominique Millet-Girard l'a très bien démontré, après Ligugé, Claudel a continué à prier la Liturgie des Heures, à la suite des moines; entre autres, il priait l'Office des Lectures, dont les textes courts, patristiques et bibliques, apparaissent souvent au bon moment liturgique dans ses Odes. Avons-nous bien pris la mesure de l'importance de ses lectures patristiques et théologiques? Il y a des indices textuels dans le Journal, qui permettent, par exemple, de confirmer la lecture systématique en latin non seulement de Thomas d'Aquin et d'Albert le Grand, mais aussi d'Augustin et du grand Grégoire.

À titre d'exemple, «L'Esprit et l'Eau», qui ne se réfère pas immédiatement au texte de la Lettre de Jean, où il s'agit de l'eau, de l'esprit, et du sang; mais plutôt à la Catéchèse baptismale XVI de Cyrille de Jérusalem. Un extrait de ce texte se retrouve, de nos jours, dans l'Office des Lectures entre l'Ascension et la Pentecôte. Quand Claudel a-t-il pu rencontrer ce texte? Comme il n'est pas évoqué dans le Journal, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il se trouvait déjà dans l'Office en 1904, car les échos dans l'Ode sont plus que frappants. Cyrille demande:

Pour quelle raison le don de l'Esprit est-il appelé une «eau»? C'est parce que l'eau est à la base de tout; parce que l'eau produit la végétation et la vie; parce que l'eau descend du ciel sous forme de pluie; parce qu'en tombant sous une seule forme, elle opère de façon multiforme.

Cyrille décrit l'eau comme multiforme, et Claudel joue tout au long du poème avec cette image. Mais il parle avant tout de son unité:

L'eau
Toujours s'en vient retrouver l'eau,
Composant une goutte unique. (p. 84)

Dans sa méditation, la mer devient un symbole pour tout l'univers spirituel, pour l'unité des êtres, des anges jusqu'aux insectes (une forme qui opère de façon multiforme). Claudel énumère les noms de rivières, puis «le lion nocturne buvant, et les marais, et les vases souterrains, et le cœur rond et plein des hommes qui durent leur instant» (p. 84). Pour Cyrille, l'eau est le symbole principal de l'Esprit, car elle est «à la base de tout [...], en s'adaptant à la constitution des êtres qui la reçoivent, elle produit en chacun ce qui lui convient». L'Esprit Saint, pour sa part, «a beau être un, simple et indivisible, il distribue ses dons à chacun, selon sa volonté».

Claudiel, en fait, prend l'image de Cyrille et la rend plus puissante encore. L'eau n'est pas seulement à la base de tout, elle «compose une goutte unique» et fait ainsi l'unité entre les formes. Et dans le parallèle de Cyrille entre l'eau et l'Esprit saint, Claudel ajoute une étape intermédiaire: comme l'eau, l'esprit humain (distinct de l'Esprit divin) arrive à pénétrer partout et, ainsi, à percevoir l'unité des choses. Où l'eau mouille et vivifie, l'esprit permet de comprendre: «[...] je respire avec un certain sens/La chose comment elle est faite!». L'image de la patristique, au lieu d'être délayée, se trouve enrichie par son emplacement dans le poème. En tant que traducteur, ce passage m'émerveille; l'apport théologique est aussi grand que les mots sont beaux.

Pour aller un peu plus loin, afin de vous révéler jusqu'où la contemplation du texte peut amener le traducteur qui comprend, je découvre que chez Claudel comme chez Cyrille, c'est la pénitence qui «rend capable de recevoir le Saint-Esprit». Et c'est bien cela qui arrive dans «L'Esprit et l'Eau», lors du grand passage de Claudel sur la pénitence, où l'âme du poète jaillit hors de lui «comme un grand jet d'eau claire»: «Maintenant je me suis parfaitement clair, tout/Amèrement clair, et il n'y a plus rien en moi/Qu'une parfaite privation de Vous seul!» (p. 101). Dans la section qui suit, il est immédiatement question de l'arrivée de l'Esprit Saint, «l'esprit de Dieu» mentionné au début de poème, qui ravit Claudel «tout d'un coup par-dessus le mur» (p. 102).

Selon Cyrille, l'entrée de l'Esprit dans l'âme «se fait avec douceur, on l'accueille avec joie, son joug est facile à porter». L'annonce de son arrivée se fait «par des rayons de lumière et de sciences». Sa venue s'accompagne de «la tendresse d'un défenseur véritable», d'abord pour celui qui le reçoit et ensuite pour les autres. Comme chez Cyrille, l'arrivée de l'Esprit chez Claudel est aussi accompagnée de douceur, de joie et de repos; la tempête s'apaise enfin, et «il fait bon pour nous en ce lieu» (*ibidem*). Pour Cyrille, l'homme qui reçoit l'Esprit Saint, tout comme l'homme qui a le regard éclairé par le soleil et voit ce qu'il ne voyait pas auparavant, «a l'âme illuminée, et il voit de façon surhumaine ce qu'il ne connaissait pas».

L'esprit de Claudel, illuminé par l'Esprit saint, tend «l'immense rets de [sa] connaissance» autour de ce monde uni. Il voit ainsi d'une façon surhumaine. «On peut recourir au détail le plus drôle: pas une syllabe qui manque» (p. 93). Cette voix qui est «l'esprit et l'eau» illumine comme «l'étoile éternelle», une lumière qui se fait désirer tout en douceur. L'écouter, pour «l'amant au cœur déchiré», est comme entendre «seul au haut de l'arbre le frémissement de la feuille sibylline» (pp. 102-103). Mes mots en anglais, dans ce passage, doivent être tout aussi lumineux et doux (et j'espère bien que c'est le cas).

Voilà un exemple, parmi tant d'autres, d'une rencontre précise qui se fait lors de la lecture des *Odes*. J'en fais à tout moment; la traduction d'un tel œuvre n'est jamais réellement finie – autant dire qu'il y a une traduction «définitive» de Dante – et je peux tout à fait comprendre comment Hans Urs von Balthasar, le traducteur allemand, a eu besoin de réécrire et republier les *Odes* plusieurs fois. Si je devais donner un conseil à d'autres traducteurs sur Claudel, je dirais qu'il faut faire aussi attention que lorsqu'on construit une maison dans un centre-ville européen: nous ne savons jamais précisément sur quoi nous marchons et à tout moment il faut être prêt à effec-

tuer des fouilles plus ou moins approfondies (et longues). Une traduction de Claudel peut apparaître tout à fait limpide d'un point de vue technique, tout en passant totalement à côté du sens original du texte, avec son vocabulaire précis.

En traduisant les *Odes*, avec cette écoute profonde et dans la durée, j'ai découvert une parole parabiblique et paraliturgique, à la fois moderne et à l'image des Pères de l'Église. Chez Claudel, l'écoute de la liturgie, de ce théâtre où Dieu nous parle avec les paroles mêmes que nous lui adressons, ne fait qu'un avec l'écoute de la vie, ce sens profond de ce que les êtres autour de nous veulent dire. Comment cette écoute mystérieuse et unie survient-elle? D'où vient-elle, sinon de la vie, de la lecture qui se prolonge dans le temps, de l'expérience à la fois douloureuse et douce de la chair, de ce dialogue avec Dieu qui se fait dans la prière? Claudel, en effet, ne sépare pas la vie et la prière de la poésie.

Il y a quelque chose de la communion des saints qui se lie entre le traducteur et un tel poète, une rencontre fortuite et, disons-le, providentielle. Claudel écrit, au moment de la naissance de sa fille, «Ô enfant né sur un sol étranger! ô petit cœur de rose! ô petit paquet plus fraîche qu'un gros bouquet de lilas blancs!» («Magnificat», p. 125). J'entends ce passage – que je traduis fidèlement – et dans mon cœur surgit, «Ô petit cercueil blanc sous un sol étranger, où tu dors, ma fille, sur les os de tes pères». L'expérience, cet acquis dur qui permet d'entendre «la feuille sibylline», me fait comprendre aussi combien les *Odes* sont un poème où la prière naît d'un deuil profond. L'absence, en effet, mène le poète à découvrir la Présence qui se cache au cœur du monde:

Je prête l'oreille: et il n'y a plus que cet arbre qui frémit.
 J'écoute: et il n'y a plus que cette feuille insistante. [...]
 Écoute, mon enfant, et incline vers moi la tête, et je te donnerai mon âme.
 Il y a bien des bruits dans le monde et cependant l'amant au cœur déchiré entend
 seul au haut de l'arbre le frémissement de la feuille sibylline. [...]
 Ô ami, je ne suis point un homme ni une femme, je suis l'amour qui est au-dessus de
 toute parole!
 Je vous salue, mon frère bien-aimé.
 Ne me touchez point! ne cherchez pas à prendre ma main.
 («L'Esprit et l'Eau», pp. 102-104)

En tant que traductrice, mais aussi en tant que femme et mère, j'écoute l'Ode; elle m'émeut, elle me console, elle m'accompagne, elle m'envoie; et ces *Cinq grandes odes* de Paul Claudel me donnent des mots qui me permettent de comprendre et d'exprimer un deuil, une souffrance et une joie désormais partagés, dans cette communion entre les vivants et les morts que l'on appelle communément la lecture et l'écriture. Désormais, le poème existe dans une autre langue, pour d'autres lecteurs.

LAUREN BUTLER BERGIER
Université Regis, Denver

*I Medici e i Bourbon tra balletti, veglie e mascherate: migrazioni dello spettacolo di corte e riflessioni su un modello economico e culturale (1596-1608)*¹

Abstract

The theatrical and musical historiography tends to contrast the courtly spectacular offerings in Florence and Paris: on the one hand, the favored theatrical genre would have been melodrama and on the other the *ballet de cour*. The article aims to scale down this dichotomous view, emphasizing instead affinities, highlighting the linguistic and structural uniformity of the spectacles of the Medici and the Bourbons and its derivation from the same productive, economic and cultural model. The investigation focuses in particular on two performances, hitherto little known due to lack of documentation, such as Ottavio Rinuccini's *La mascherata di Stelle* (1596), which saw Maria de' Medici dance as the main star, and *La notte d'Amore* (1608), which contributed to the evolution of 'ballroom dance' into 'theatrical ballet', combining courtly choreographic practices with the new melodramatic style, and inaugurating the alternation in the use of stage and auditorium space, which became a hallmark of French, and eventually European, courtly spectacle, leading to the ultimate overlap of reality and theatrical illusion.

L'incisione raffigurante il personaggio del «Demon du feu», interpretato da Luigi XIII per il balletto de *La délivrance de Renaud* (1617), è l'immagine che più icasticamente ci restituisce la passione del re di Francia per la danza². Sebbene non ne restino di simili per sua moglie Anna d'Austria, è possibile provare a figurarsela nel *Ballet de la Reine tiré de la fable de Psyché* (1619) mentre, vestita da Giunone e atornata da altre dee impersonate dalle sue dame di corte, scendeva da una nuvola sul palco per portarsi a danzare in platea³. Meno noto è invece che i due ballerini, raffigurati in cima alla scalinata del Teatro degli Uffizi nella celeberrima incisione di Jacques Callot della *Liberazione di Tirreno e di Arnea autori del sangue toscano* (1617), siano il granduca Cosimo II de' Medici e la moglie Maria Maddalena d'Austria e che in essa sia compendiato visivamente uno spettacolo con *entrées* e cambi di scena del tutto simile a quelli coevi dei Borbone, così come ai *masques* dei Tudor a Londra⁴.

(1) La ricerca per questo articolo è stata portata a termine grazie ad una borsa Marie Skłodowska-Curie IF dell'European Commission (2021-2023), Grant agreement ID: 101027860, *Financing Festivals, Music and Theatre: Real Expenses and Fictional Expenditures in France between the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (acronimo: SPECTACLEECONOMICS) svolta presso l'Università di Tours. Per i preziosi suggerimenti e le puntuali osservazioni che hanno contribuito a perfezionare l'elaborato intendo qui ringraziare Tim Carter e Laura Riccò.

(2) L'immagine è tra quelle che corredano la descrizione ufficiale del balletto: *Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIX^e jour de Janvier 1617, avec le desseins, tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des Masques*, Paris, Ballard, 1617, ed è stata scelta come copertina de *La Délivrance de Renaud: Ballet dansé par Louis XIII en 1617. Ballet danced by Louis XIII in 1617*, a cura di G. Garden, Turnout, Brepols, 2010.

(3) *Discours du ballet de la Reyne. Tiré de la fable de Psyché. Avec le vers*, Paris, Jean Sara, 2019.

(4) Una prima analisi di questo spettacolo è stata data dalla scrivente in occasione della mostra *Firenze e la nascita dell'opera: fra documenti ritrovati e ricostruzioni virtuali* (Florence and the Birth of Opera:

A ben guardare in effetti gli spettacoli di corte fiorentini e parigini dei primi vent'anni del Seicento presentano numerose somiglianze, essendo ascrivibili al genere 'ibrido', indicato all'epoca sotto la definizione, straordinariamente duttile, di «ballo mascherato», «balletto» e «veglia». Tuttavia tali affinità sono state generalmente trascurate a causa di alcuni *cliché* storiografici relativi all'offerta spettacolare delle due corti secondo cui, dato che per le nozze di Maria de' Medici ed Enrico IV fu messa in scena l'*Euridice* (1600) – evento convenzionalmente considerato come l'atto di nascita dell'opera in musica – alla corte fiorentina spetterebbe il primato di aver promosso il cosiddetto 'melodramma', mentre a quella parigina – nota soprattutto per i balletti danzati dai sovrani – quello di aver reso il *ballet de cour* un genere teatrale a sé stante⁵. Tuttavia se è vero che ogni cultura spettacolare è il risultato di una tradizione, l'idea di due campi nettamente contrapposti contrasta con l'essenza stessa del teatro come luogo precipuo di migrazioni, reciproche influenze e contaminazioni.

In questa sede prenderemo in esame due episodi fiorentini – il primo è *La mascherata di Stelle* (1596) e il secondo *La notte d'Amore* (1608) – particolarmente interessanti per l'influenza che ebbero Oltralpe, contribuendo ad uniformare il gusto delle due corti, ma finora non sufficientemente messi in risalto dagli studiosi, per mancanza di testimonianze o per semplice disattenzione. Allo stesso tempo cercheremo di chiarire in che modo Maria de' Medici possa avere fatto da tramite nello scambio di tradizioni. L'indagine, che s'interroga sulle ragioni di tali analogie, si soffermerà sia sull'analisi della produzione dei singoli spettacoli, sulle pratiche performative e la cultura materiale retrostante, sia sulla loro consumazione e modalità di ricezione, ovvero sul rapporto tra esecutori e pubblico. Quello che cercheremo di stabilire non è tanto *chi* ha fatto *prima cosa*, ma *in che modo* si sia andato costituendo un sistema di produzione e consumo dello spettacolo sempre più omogeneo tra le due corti. Tale riflessione intende offrire una rinnovata chiave di lettura dello spettacolo cortigiano coevo, al fine di individuare le leggi di quello che sembra configurarsi come un modello produttivo ed economico a sé stante, con regole di domanda e offerta precise e caratterizzanti⁶.

Ballare a palazzo Pitti: Maria de' Medici e la «Mascherata delle Stelle» (1596)

Tra i divertimenti preferiti della corte medicea vi era sicuramente il ballo e in effetti danzare era tra i principali passatempi della granduchessa Cristina di Lorena la quale, educata al gusto francese e degna nipote di Caterina de' Medici, incentivò questa attività in ogni sua forma, coinvolgendo non solo la propria prole fin dalla più tenera età, ma anche le giovani principesse della dinastia come Maria de' Medici,

Documents and Virtual Reconstructions) tenuta nel Museo di Casa Buonarroti nel 2019: le varie fasi del balletto erano sintetizzate in un video costruito a partire dall'incisione. Sull'affinità linguistica e strutturale di questa tipologia di spettacoli alle corti di Parigi, Torino e Londra, cfr. L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, pp. 289-296.

(5) M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963; Ead., *Dance in the Renaissance European fashion, French obsession*, New Haven and London, Yale University Press, 2008. Per la sterminata bibliografia sulla nascita dell'opera si rimanda a T. Carter, F. Fantappiè, *Staging 'Euridice'. Theatre, sets and music in Late Renaissance Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

(6) Per una definizione dei modelli produttivi nell'ambito dell'opera, cfr. L. Bianconi, T. Walker, *Production, consumption and political function of seventeenth-century opera*, "Early Music History" 4, 1984, pp. 209-296.

Leonora Orsini e Flavia Peretti Orsini⁷. Fino a che punto danzare fosse una necessità impellente emerge dalle sue lettere al marito Ferdinando tra le quali una, in cui lo sollecita ad affrettarsi a tornare a corte, ci pare particolarmente rilevante: «Ricordo bene a V[ost]ra A[lt]ezza che quel che ha da essere sia presto, perché queste giovane harebbono caro di potere fare Carnovale con ballare un poco»⁸. Non è quindi un caso che le memorie di viaggio di un principe tedesco, in visita a Firenze nell'estate del 1596, rimarchino come i balli fossero un passatempo frequente e che «alla maggior parte di essi assisteva la principessa [Maria de' Medici] in tutta libertà»⁹. Non solo il 'ballo sociale' era una componente essenziale della vita di corte fiorentina, ma anche il 'ballo rappresentativo' o 'para-teatrale', incentrato sulla messinscena di un soggetto determinato, aveva un ruolo non secondario negli spettacoli medici tra cui spicca il balletto finale *Oh che nuovo miracolo* di Laura Guidiccioni ed Emilio de' Cavalieri per *La pellegrina* (1589) in occasione del matrimonio dei granduchi¹⁰. Se però in questo caso si trattò di un evento eccezionale che vide utilizzato il Teatro degli Uffizi (1586-1628), ovvero l'edificio ufficiale destinato ai festeggiamenti per i grandi eventi dinastici, accanto a questi episodi coreutici particolarmente imponenti e impegnativi dal punto di vista dell'allestimento scenotecnico, ve ne erano anche altri di carattere privato o semi-privato, tenuti regolarmente ma in forma più modesta nelle sale della residenza familiare, ovvero Palazzo Pitti. Questi ultimi, risultano più difficili da documentare, poiché almeno negli anni Novanta del Cinquecento non dettero luogo alla pubblicazione di descrizioni a stampa e solo raramente si conservano le poesie prodotte per l'occasione.

Tra queste poche eccezioni vi sono la *Mascherata di Bergerie* (1590) e la *Mascherata delle Stelle* (1596) entrambi balletti ideati da Ottavio Rinuccini e dedicati a Cristina di Lorena. Il reperimento di nuova documentazione in merito a quest'ultimo permette di chiarirne parzialmente le modalità esecutive. Finora lo spettacolo era conosciuto solo grazie ai componimenti ad esso destinati e conservati in due raccolte manoscritte delle rime del poeta, una delle quali è in buona parte autografa, mentre l'altra posteriore e apografa. La prima lo tramanda come «Mascherata di Stelle, ballo danzato dalla Principessa Maria M[edici]», la seconda come: «Adì 27 di febb[raio]o 1595. Maschere fatte la sera del Carnovale nel palazzo de' Pitti dalla Ser[enissima] Principessa Leonora insieme con altre signore»¹¹. Le due versioni, a parte il titolo,

(7) I. Fenlon, *The origins of the Seventeenth-century staged Ballo*, in *Con che soavità: Studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740*, a cura di I. Fenlon, T. Carter, Oxford - New York, Clarendon Press - Oxford University Press, 1995, pp. 13-40; Id., *A Golden Age restored: pastoral pastimes at the Pitti palace*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini*, Acts of an International Conference (Florence, 2001), a cura di M. Rossi, F. Gioffredi Superbi, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004, pp. 199-229. Leonora Orsini, figlia di Isabella de' Medici e Paolo Giordano Orsini, era cugina di Maria de' Medici: risiedette alla corte medicea fino a quando nel 1592 si sposò con Alessandro Sforza Duca di Segni. Era sorella di Virginio Orsini Duca di Bracciano il quale sposò Flavia Damasceni Peretti nel 1589, con la quale viveva a Palazzo Pitti.

(8) Lettera di Cristina di Lorena al granduca Ferdinando de' Medici, Ambrogiana 9 febbraio 1593 [m. f./=1594], Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato* (d'ora in poi ASF, MdP), 5962, c. 174r.

(9) Il principe Ludwig Anhalt-Köthen, Fürst rimarca infine la differenza tra «il ballo all'uso di Germania» e quello fiorentino che andava eseguito «alzando poco il piede da terra, sollevando le braccia modo dignitoso, voltando le spalle ora a destra ora a sinistra, tenendosi dritto e regolando i passi colla misura della musica», A. Reumont, *Descrizione di Firenze nell'anno 1598 di Ludovico principe di Anhalt nell'Accademia della Crusca l'Acceso*, "Archivio Storico Italiano" 10, 1859, pp. 101-110: 105-106.

(10) J. Saslow, *The Medici Wedding of 1589. Florentine festival as theatrum mundi*, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 39-40, 157-160; N. Treadwell, *Music and wonder at the Medici court. The 1589 Interludes for La pellegrina*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2008, pp. 163-173.

(11) I componimenti relativi a questi due balletti sono pubblicati da A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron editore, 1904, vol. 2, *Ottavio Rinuccini*, pp. 43-49, 57-60, il quale trascrive la versione conservata nel volume contenente gli autografi di Rinuccini (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, d'ora in poi BNCF, *Palatino*, 249) e rimanda alla copia in BNCF, II. IX, 45, un

non presentano differenze rilevanti. Il testo inizia con una prima parte in prosa con la quale Mercurio dedica il balletto alla granduchessa e illustra l'occasione, presentando i personaggi principali; nella seconda esalta le danzatrici tramite due ottave. Egli riferisce che le «stelle del ciel discese sopra le terra» sarebbero venute ad «esporsi alla vista de' mortali», illuminando quella sera di Carnevale, allo scopo di «rallegrare la nobile anima» della granduchessa e «renderle men gravi le cure, le quali con sì lieta fronte si prende, per alleggerire in parte l'alto pondo che della Monarchia di Toscana sostiene il serenissimo Ferdinando suo consorte». Terminato l'omaggio ai sovrani, il messaggero degli dei passa poi a descrivere le stelle. La prima è Berenice, riconoscibile per «quella chioma che, quantunque cinta di veli, non può velare lo splendore de' raggi mortali», accompagnata da Callisto, cui seguono altre sei stelle, disposte per coppie: Elettra con Alcione, Celeno con Maia, Asterope con Taigete. Spiega che sono tutti astri della costellazione delle Pleiadi, di cui l'unica non presente è Merope, rimasta in cielo poiché «sdegnosa ancora che d'uomo mortale fosse consorte»¹². La presentazione si conclude così, nel momento in cui Mercurio, intonando le due ottave seguenti, dava probabilmente avvio al balletto. Per gettare parziale luce su chi fossero gli altri personaggi, ci viene in aiuto l'elenco dei costumi il quale conferma la data di esecuzione: 27 febbraio 1596 «la sera di Carn[evale]» (cfr. Appendice Doc. 1).

La lista è particolarmente preziosa e prima di passare al suo esame è necessario spiegare come la si possa desumere. Essa è ricavabile dai *Libri di vestiri* della *Guardaroba medicea*, ovvero i registri in cui erano annotati gli indumenti prodotti per i servitori a ruolo, compresi anche i costumi per gli spettacoli di palazzo: gli interpreti infatti erano normalmente attinti dal personale di corte e nel caso in cui non vi fossero già gli abiti nei depositi, si rendeva necessario confezionarne di nuovi. Tali registri prendono nota della produzione, della distribuzione ed eventuale riconsegna secondo un meccanismo, di per sé semplice, ma che può essere compreso solo conoscendo il metodo di registrazione adottato, consistente nel sistema del «dare» e «avere», caratteristico di tutte le scritture contabili fiorentine, per cui la numerazione delle carte del registro segue le facciate e non la carta con il classico *recto* e *verso*¹³. L'osservazione non è marginale. Nel caso della *Mascherata delle Stelle* ci permette di dire che i costumi confezionati *ad hoc* per l'evento sono quelli registrati sulla facciata a sinistra, mentre su quella di destra viene nuovamente descritta una parte di questi stessi costumi, poiché essa fu lasciata ad alcuni dei partecipanti all'evento. Quest'ultima consisteva in cinque «bussoli» contenenti «le canzone stampate del ballo mascherato» le quali furono consegnate (forse per ricordo) a Cristina di Lorena; quattro berretti e rispettive casacche date ad altrettanti «musicisti» e infine una casacca, con relativi calzoni e berretto data ad «Agostino ballerino». Ma qual era quindi il cast completo? Oltre ai suddetti, consisteva in otto donne, otto uomini, due bambini, due bambine e un «musicista» per la parte di Mercurio. Ma vediamo nel dettaglio.

manoscritto, quest'ultimo, che presenta un evidente errore di copiatura (al Solerti passato inosservato) riportando Alcinoe (donna mortale figlia di Polibo re di Corinto) invece di Alcione.

(12) *Ibidem*. Berenice era una regina egiziana, la cui chioma dette origine a un'intera costellazione. Callisto era una ninfa amata da Zeus, che poi farà parte dell'Orsa Maggiore. La costellazione delle Pleiadi è invece composta da sette astri, tra cui la sola Merope era andata in sposa a un mortale (Sisifo), perciò ancora vergognosa, mentre le altre sorelle avevano avuto amanti degli dei, cfr. Igino, *Mitologia astrale*, a cura di G. Chiarini, G. Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2009, pp. 16-17, 45, 48 e nn.

(13) In base a questo metodo i vestiti registrati a sinistra sono quelli acquisiti dalla corte (in entrata per la Guardaroba), mentre quelli a destra non sono più in possesso del guardarobiere (perciò in uscita). La maggior parte dei costumi rimase quindi nei depositi della Guardaroba per essere riutilizzata quando necessario.

Tra le otto donne, interpreti delle stelle, figurano la principessa Maria de' Medici, la «Duchessa di Bracciano» (Flavia Peretti Orsini) e altre sei dame di corte¹⁴. Il costume per tutte quante consisteva in vesti «di tocche d'argento» di cui quattro bianche e quattro color carne «guarnite di nastri di seta e arg[ent]o supann[at]e di tela», cinte da un lungo telo, detto «traversa», che arrivava fino a terra. Tutte portavano delle ghirlande in testa «di penne d'ocha tinte di più colori», sette di esse un «colletto con collare piano di velo» mentre una indossava un colletto dalla fattura più elaborata, «increduto con lacrime di cristalli, fiocchetti di seta e canut[in]o per collari da done con mostre per ninfa». Quest'ultimo era evidentemente destinato all'astro più importante, ossia Berenice, la quale – a differenza di quanto si può intuire dalla già menzionata dedica di Mercurio – non si distingueva tanto per la chioma, quanto per il colletto. Per quanto riguarda i copricapi, quelli per le principesse Caterina e Eleonora consistevano in «dua acconciature da puttine fatte di velo bianco et incarnato con fiori di drappo et fiochi d'orpello e svolazzi di veli», mentre come abito portavano «due veste accollate». Le due bambine, la più grande delle quali aveva appena quattro anni e la più piccola due, erano affiancate dai figli maggiori di don Virginio Orsini, ossia i principini Paolo e Alessandro ad esse coetanei. Essi portavano un vestito semplice, costituito da berretto, camicia, calzoni e uno zaino «da pastori» di «toccha d'argento». La controparte maschile delle gentildonne era costituita da otto paggi, i quali avevano vestiti simili agli infanti pastorelli, ma più ricercati, portando sul capo delle «montiere a spicchi di toccha d'arg[ent]o b[ian]ca e inc[arna]ta con guarn[it]ione di frange e di orpello» e addosso delle «casache lunghe di toccha d'arg[ent]o e seta b[ian]ca e inc[arna]ta squartate con maniche lunghe guarnite di franza d'orpello», con relative paia di «maniche di toccha d'arg[ent]o», il tutto completato da «mascere nere di gesso traforate soppa[nna]te di rensa». È molto probabile che anche le gentildonne indossassero delle maschere (non a caso era un «ballo mascherato»), ma che non siano state registrate, poiché non vennero prodotte per l'occasione in quanto, non essendo elementi particolarmente originali, potevano già essere in possesso dei partecipanti. Tra il 2 e 3 gennaio, in ogni caso, troviamo che furono consegnate una «masc[er]a di vell[ut]o n[er]o tag[liat]o soppan[at]o di taff[et]à» alla principessa Maria e «due maschere di raso nero» alla granduchessa Cristina di Lorena per le figlie Eleonora e Caterina¹⁵. Se ne potrebbe dedurre quindi che tutte le maschere fossero nere: tuttavia in altri casi risulta che quelle delle Stelle fossero d'oro, come per *La Notte d'Amore* di Francesco Cini (1608)¹⁶.

Il personaggio di Mercurio presenta il costume maschile più articolato e costituito da un elmo, ovvero «morione di toccha d'oro et d'arg[ent]o con frange d'orpello», un paio di «calzari o stivaletti di corame argen[tat]o», «un manto o vesta alla reale di toccha d'arg[ent]o stamp[at]a e colorita con sua manicone sop[panna]te tutte di toccha d'[or]o guarn[it]o di frange d'orpello», sotto cui era un «giubbone inc[arna]to d'[or]o e arg[ent]o sop[pannat]o di tela cilindrata» e infine «un paro i calzoni simili sopianati di tela cilindrata». L'elmo e i calzari erano decorati con «dua para di alie di cartone» et un bastone descritto come «carduccio di legno

(14) Per il grado di parentela con Maria de' Medici cfr. *supra* alla nota 7.

(15) Segnate in uscita: «dua mascere di raso nero date alla Ser[enissi]ma Grand[uches]sa per dare alle s[ignor]le prin[cipess]e Leon[ora] et Cat[erina]» e «una masc[er]a di vell[ut]o n[er]o tag[liat]o soppan[at]o di taff[et]a data alla s[igno]ra Princ[ipessa] M[ari]a», ASF, *Guardaroba Medicea* (d'ora in poi GM), 178, c. 46d.

(16) «Le Stelle eran vestite da Ninfe d'oro e d'argento con una stella in capo e maschera d'oro col resto del vestito corrispondente»: [Camillo Rinuccini], *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi Principi di Toscana. D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Firenze, Giunti, 1608, p. 34.

messo(?) d'[or]lo e d'arg[ent]o e colorito le serpe e l'alie». Il costume ricorda uno schizzo conservato in un volume contenente numerosi bozzetti teatrali, tra cui quelli di Bernardo Buontalenti per gli intermedii de *La pellegrina* (1589) e di Alessandro Allori per *La disperazione di Fileno* (1590) (fig. 1)¹⁷. Il guardarobiere non specifica il nome dell'interprete, né quello dei suoi quattro colleghi ai quali, insieme ad «Agostino ballerino», era molto probabilmente affidato il compito di distribuire i bussolotti contenenti «le canzone stampate del ballo mascerato»¹⁸. Stabilire infine cosa s'intenda precisamente con il termine «musicista» non è facile: strumentisti o cantanti? Molto probabilmente i quattro «musicisti» accompagnavano Mercurio suonando, ma non si può escludere che potessero unirsi al suo canto, né che egli, finita l'esposizione e le due ottave, si sia unito ad essi suonando per il resto del balletto. L'unica certezza è che, essendo dato loro il permesso di tenere i vestiti, i musicisti erano tra i salariati.



Figura 1. Bozzetto di un costume per Mercurio, BNCf, Palatino, C. B. 3. 53, vol. 2, c. 69r.

Com'è evidente il contesto performativo è privato e familiare, reso ancora più intimo dalla presenza dei quattro pargoli delle casate Medici e Orsini. Ma non solo: anche le divinità risultano imparentate. Le Pleiadi sono tutte sorelle e Maia, oltre ad essere la madre di Mercurio, aveva allevato Callisto. Le stelle, infine, ballando con esseri mortali, avrebbero ulteriormente suggellato l'unione dei due piani: umano e divino. Con un simile spettacolo si rafforzavano i legami tra i membri della dinastia granducale e i propri cortigiani, i quali potevano mostrare pubblicamente la loro

(17) *Disegni di vestiture per deità, virtù mascherate ed alti oggetti coll'aggiunta di alcuni disegni di carri per pubbliche rappresentanze*, BNCf, Palatino, C. B. 3. 53, vol. 2.

(18) Non essendo giunte fino a noi, è impossibile stabilire se queste rime fossero destinate a essere cantate durante lo spettacolo o fossero piuttosto componimenti d'occasione in lode dello stesso. Sulla tipologia di componimenti originati da uno spettacolo, cfr. L. Riccò, *Prima del libretto per musica*, "Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia" 3, 2023, <https://rivista.dilef.it/articoli/prima-del-libretto-per-musica/1451>.

fedeltà verso i sovrani. Questi ultimi, infine, non si limitarono a guardare. Una volta finito il balletto in maschera, interpreti e spettatori danzarono tutta la notte al «ballo del piantone»¹⁹. È verosimile che in questo caso anche il principino Cosimo (di appena cinque anni) si sia unito ai familiari: anch'egli infatti, come le sorelle, aveva ricevuto un'educazione alla danza, tant'è vero che qualche settimana prima – dopo aver assistito alla rappresentazione di due commedie recitategli dai «paggi con l'intervento delle principesse et dame» – aveva «ballato gentilmente»²⁰. In effetti l'altro scopo, non secondario, era offrire un passatempo virtuoso ed onesto ai membri della corte, di cui le gentildonne, talvolta accompagnate dalla prole, rappresentavano una componente non secondaria²¹.

Per quanto riguarda la produzione materiale di questi spettacoli di ambito semi-privato e familiare, uno degli aspetti cui veniva dedicata maggiore attenzione erano i costumi. Quelli per ninfe e pastori, pur rappresentando personaggi di condizione sociale inferiore, erano comunque molto elaborati²². Per la *Mascherata delle Stelle*, in cui si rappresentavano delle divinità, il modello di base 'alla ninfale' fu ulteriormente nobilitato grazie alla varietà e alla stravaganza degli ornamenti, oltreché dall'utilizzo di materiali riflettenti, come «la tocca d'argento» e «la tocca d'oro» – ossia un velo o drappo di seta intessuto di fili d'argento o d'oro – o «l'orpello», una lamina (di rame e zinco) del colore dell'oro, ma meno costosa di quest'ultimo, normalmente usata anche per la decorazione delle scenografie²³. Accentuare il riverbero aveva varie funzioni: oltre a rendere più gradevole l'effetto d'insieme, permetteva di enfatizzare l'idea di sfarzo, poiché l'illuminazione era un costo di allestimento notoriamente rilevante e di conseguenza uno dei più appariscenti. Grazie alla discesa degli astri dal cielo, venuti a rischiarare la notte dei mortali, i sovrani medicei potevano mostrare, ai fortunati spettatori chiamati a godere gratuitamente dello spettacolo, la propria liberalità e magnificenza. Di fatto, però, non essendo necessarie né scenografia, né macchineria, non si trattava di uno sforzo esorbitante per le casse granducali, anche perché i costumi venivano normalmente riciclati o riadattati. È possibile trovare perfino i granduchi discutere in merito all'eventualità di un loro riutilizzo, come nell'estate del 1598, quando Cristina di Lorena, volendo mettere in scena una «commedia pastorale» alla villa della Petraia e avendo bisogno di «certe tocche nuove che sono in Guardaroba per vestire alcune ninfe» ma, non volendo utilizzare «gli abiti che si feciono per il balletto, acciò possino servire un'altra volta», chiese aiuto al consorte per riuscire a ottenere i drappi dal guardarobiere, il quale si opponeva a causa di un ordine di Emilio de' Cavalieri che avrebbe imposto di «fare spesa nessuna»; il granduca rispose alla moglie che era libera di utilizzare le stoffe richieste, poiché le direttive del Cavalieri

(19) L'ambasciatore di Modena riferisce infatti che, finito il «ballo della signora Maria in concorso con altre sette dame», si ballò ancora fino «a cinque ore di notte al ballo del piantone», Lettera di Bartolomeo Proserpi del 3 marzo 1596, A. Solerti, *Gli albori del melodramma* cit., vol. 2, p. 56.

(20) Lettera di Enea Vaini da Firenze 8 di febbraio 1595 [m. f./=1596], ASF, MdP, 857, c. 529v.

(21) Talvolta le stesse «principesse con le dame di palazzo» potevano esibirsi nel genere pastorale, come nel 1590 quando recitarono l'*Aminta* del Tasso, ulteriormente ingentilita dall'inserzione di danza e musica, cfr. W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri gentiluomo romano: his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions*, Firenze, Olschki, 2001, p. 190.

(22) Com'è il caso degli abiti ideati da Alessandro Allori per *La disperazione di Fileno* una «pastorale in musica» di Laura Guidiccioni con musica di Emilio de' Cavalieri intercalata da balletti (1590), cfr. L. Riccò, *Dalla zampogna all'aurea cetra. Egloghe, pastorali, favole in musica*, Roma, Bulzoni, 2015, «Fenice dei teatri» 31, pp. 55-131.

(23) Per il significato di «tocca» e di «orpello», cfr. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2009, 24 voll., *ad vocem*. Sull'utilizzo dell'orpello per accentuare il riverbero della luce, cfr. F. Fantappiè, *The poetics and dramaturgy of light in the Italian Renaissance and Baroque theater*, in *Staging and Stage décor*, a cura di Barbara Mujica, Wilmington-Malaga, Vernon Press, 2023, pp. 3-27: 22.

erano che non se ne producessero altre «ma solamente accomodasse di quelle cose già fatte che ci sono in Guardaroba»²⁴.

In effetti tutti gli spettacoli tenuti dai Medici nel corso degli anni Novanta del Seicento per il divertimento ordinario della famiglia, dei propri cortigiani e di pochi altri invitati – come balletti in maschera, pastorali in prosa o in musica, commedie all'improvviso – erano molto veloci da allestire. Quando si rendeva necessaria una scenografia, il problema poteva essere risolto con espedienti semplici, com'è il caso di un palco portatile ideato dal Buontalenti, apparentemente adattabile a varie occasioni²⁵. Per quanto riguarda la scena delle due «favole in musica» *Il giuoco della Cieca* di Laura Guidiccioni (musica di Emilio de' Cavalieri) e *la Dafne* di Ottavio Rinuccini (musica di Jacopo Peri e Jacopo Corsi) tenute nel Carnevale del 1599 nella Sala delle Statue al primo piano del palazzo, esse avevano bisogno solo di un apparato di genere boschereccio. Nell'estate del 1600 per «recitare una comedia del s[igno]re iachopo corsi», fu utilizzata una stanza adiacente (più piccola e quindi ancora più intima), detta «il salone della duchessa di Bracciano», dove il legnaiolo Camillo Pieroni impiegò solo due giorni per fare un palco e uno per disfalarlo²⁶. In realtà la prima rappresentazione di palazzo che determinò qualche seria difficoltà di natura scenotecnica in fase di allestimento – essendo necessario un palco dotato di almeno un cambio di scena – fu l'*Euridice* la quale, sebbene inizialmente programmata nella consueta e centrale Sala delle Statue, fu poi spostata in una salone periferico al secondo e ultimo piano che col tempo sarebbe diventato lo spazio periodicamente adibito agli spettacoli teatrali tanto da essere rinominato «Sala delle Commedie»: fu qui che si tenne la *Notte d'Amore* di Francesco Cini (1608).

Ballare a corte: tra Firenze e Parigi (1600-1608)

In merito al mecenatismo teatrale della novella regina di Francia, schiere di musicologi e storici dello spettacolo si sono chiesti per quale motivo, una volta approdata a Parigi, non abbia promosso il nascente melodramma con l'allestimento di qualche «favola in musica», un genere di rappresentazione teatrale che tra l'altro era stato il *clou* dei suoi festeggiamenti nuziali²⁷. Questa apparente 'mancanza' risulta ancor più sorprendente considerando che nel suo entourage fu presente, sebbene in modo intermittente, per almeno un quinquennio nientemeno che Ottavio Rinuccini, inventore della *Dafne* e dell'*Euridice*. Oltre al poeta fiorentino e primo librettista *ante litteram* seguì, per diversi mesi tra la fine del 1604 e l'inizio del 1605, il compositore Giulio Caccini, accompagnato dal suo 'ensemble' musicale costituito dalla moglie Margherita, le figlie Francesca e Settimia, infine il figlio Pompeo il quale, non essendo solo cantante, ma anche pittore e scenografo, avrebbe potuto materialmente con-

(24) Lettera di Cristina di Lorena a Ferdinando I de' Medici, Petraia 1° giugno 1598, ASF, *MdP*, 5962, c. 485r; Lettera di Ferdinando I de' Medici a Cristina di Lorena, Ambrogiana 1° giugno 1598; ASF, *MdP*, 5961, c. 521r. Il riciclo dei materiali e dei costumi è tipico anche dei *masques* londinesi, cfr. Barbara Ravelhofer, *The early Stuart masque. Dance, costume, and music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006, pp. 123-156.

(25) «Un modello di una scena per fare apparire nella sala dove magna lor Altezze che fa paramento e prospettiva all'improvviso lungo b. 1¼ e largo b. 1¼ e alto tutto dipinto d'albero», ASF, *GM*, 245, ins. 4, c. 437, citato in T. Carter, F. Fantappiè, *Staging "Euridice"* cit., p. 40.

(26) Molto probabilmente si trattò di una messinscena della *Dafne* con musica Giulio Caccini, ma è possibile escludere completamente l'ipotesi di un provino dell'*Euridice*, cfr. *ibidem*.

(27) Oltre all'*Euridice*, anche *Il rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera (ovvero lo spettacolo principale tenuto nel Teatro degli Uffizi) può essere ascritto sotto il genere del melodramma, cfr. T. Carter, *Rediscovering "Il rapimento di Cefalo"*, "Journal of Seventeenth-Century Music" 9, 1, 2003, <https://sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html>.

tribuire a un allestimento. Se si osserva però la tipologia prevalente degli spettacoli approntati dalle due corti per il divertimento dei principi e dei propri cortigiani, la risposta è semplice: sia a Parigi, sia a Firenze, si continuarono ad apprezzare altri tipi di trattenimento, quelli in cui una parte dei destinatari dello spettacolo poteva partecipare all'esibizione – come veglie o balletti in maschera – e pertanto la divisione, anche sociale, tra spettatori e pubblico non era così netta. La produzione e il consumo dello spettacolo a corte, erano quindi legati alle esigenze del contesto e, come qualsiasi altra forma di trattenimento, dovevano adeguare l'offerta alla domanda.

Emblematico in questo caso è il comportamento di Ottavio Rinuccini il quale, approdato a Parigi, non continuò la sua battaglia militante per l'affermazione di un rinnovamento della tragedia antica, ma tre suoi sonetti in elogio di un «balletto della Regina» lo mostrano piuttosto adeguarsi al gusto locale (Cfr. Appendice Doc. 2). Questi componimenti d'occasione sono di particolare interesse, poiché non solo confermano quanto Maria de' Medici amasse esibirsi nella danza ma, grazie ai riferimenti a temi ricorrenti e personaggi tipici di pregresse esibizioni fiorentine rinucciniane, sono indizi di un suo possibile contributo all'*inventio* dei soggetti sviluppati dai primi balletti della Regina in Oltralpe. Datare le esibizioni a cui fanno riferimento non è facile, ma possiamo restringere il campo al primo quinquennio del Seicento, poiché la silloge contiene poesie databili intorno a questo arco cronologico²⁸. I primi due sonetti, ossia *Sovra ogn'uso mortal da lumi ardenti* e *Queste ch'al ciel notturno in lieto coro*, risultano in lode dello stesso episodio: sono disposti uno di fila all'altro e il secondo si riferisce al «medesimo balletto» del componimento precedente. Il terzo sonetto, *Questa che fra canoro almo concerto*, è separato dai primi due da *Perch'alto valor a cui prescritto*, dedicato a Enrico IV, e questa collocazione induce a pensare che si riferisca a un'altra esibizione²⁹.

I primi due sonetti sono molto simili: elogiano le doti delle danzatrici, le quali «come chiedo 'l bel suono veloci e lenti/ moveano i piedi angelici e divini» oppure «sotto impero di suon leggiadre e snelle/ movon danzando il piè donne e donzelle», esaltando la ricchezza dei loro costumi, a partire dai capelli raccolti «tra perle e tra rubini» fino agli «habiti eletti e peregrini». Esse sono paragonate ad astri che illuminano la notte e sono accompagnate da Febo, le Muse, le Grazie e Amore. L'episodio a cui si riferiscono è molto probabilmente *Le ballet des Seizes Vertus* danzato da Maria de' Medici con le sue dame, nel Carnevale del 1602 a Parigi, il quale è stato recentemente messo in risalto dalla splendida analisi di Melinda Gough a cui rimandiamo per l'interpretazione del messaggio politico sottostante³⁰. Esso era diviso in tre parti: la prima consisteva nell'entrata di Apollo con la lira in mano, accompagnato dalle Muse «qui chantoient, dansoient & ioüoient des instrumens de musique»; la seconda da un balletto di «huit filles» della Regina in abito da ninfe; la terza nella comparsa delle sedici

(28) I sonetti si trovano in un volume manoscritto conservato alla Bibliothèque National de France (d'ora in poi BnF), *Italiens 575*, appartenuto al barone Giovan Battista Gondi, cominciato «nel 1601 a 13 di maggio» che raccoglie componimenti di vari poeti, tra cui uno dei più presenti è il Rinuccini. Tra le rime che possono orientare nella datazione vi sono le molte dedicate a Polissena Rossi, gentildonna sposò il Gondi nel 1602, e alcuni componimenti dell'attrice Isabella Andreini, morta a Lione il 10 giugno 1604, cfr. Ivi, cc. 3, 7, 8, 187, 216, 236, 256-258, 291, 294, 336-339, 351-358, 457, 477.

(29) *Queste ch'al ciel notturno in lieto coro* e *Perch'alto valor a cui prescritto* furono pubblicate nelle rime postume del poeta e se ne trovano copie in varie sillogi fiorentine, cfr. [Pierfrancesco Rinuccini], *Poesie del S. O. R. alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII re di Francia e di Navarra*, Firenze, Giunti, 1622, pp. 57, 167; F. Chiarelli, *Per un censimento delle rime di Ottavio Rinuccini*, «Studi italiani» 2, 2, luglio-dicembre 1990, pp. 133-163: 155, 157, 161. *Sovra ogn'uso mortal da lumi ardenti* e *Questa che fra canoro almo concerto* sono inedite e conservate solo nel volume parigino.

(30) M. Gough, *Dancing queen: Marie de Médicis' ballets at the court of Henri IV*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2019, pp. 17-53.

virtù guidate dalla stessa Maria de' Medici accompagnata da altre gentildonne. Il quadro era completato dal piccolo Cesare di Borbone duca di Vendôme di appena sette anni e figlio naturale di Enrico IV il quale «estoit vestu en Cupidon & marchoit devant la Royné». Le modalità del balletto, ossia la presenza di personaggi della famiglia reale, compresa la prole, danzante accanto alle dame di corte, ai musicisti e ai cantanti a ruolo, sono identiche a quelle già viste nella *Mascherata delle Stelle* e sottendono alle stesse esigenze, come quella di rafforzare l'unione e l'armonia nell'entourage più stretto della Regina e offrire l'occasione di un divertimento degno del rango di ciascuno partecipante. L'eco fiorentina nei temi e personaggi emerge innanzitutto nella presenza di Apollo e Amore, due degli dei centrali della poetica di Rinuccini: entrambi sono i protagonisti della *Dafne* e il potere del secondo ha un ruolo determinante anche nell'*Euridice*, poiché è solo grazie all'intervento providenziale di sua madre Venere che Orfeo rinuncia a togliersi la vita e intraprende l'impresa di recuperare la propria sposa dagli Inferi. Apollo, le Grazie, le Muse e gli Amorini sono infine tutte divinità che compaiono negli intermedii da egli composti per la *Pellegrina*³¹.

Più difficile capire a quale episodio faccia riferimento il sonetto *Queste ch'al ciel notturno in lieto coro* che si apre descrivendo le danzatrici come «Stelle» ruotanti intorno alla «Luna», le quali grazie «ai vaghi rai d'argento» illuminano «la notte oscura e bruna». La vera natura dell'astro centrale è svelata nel corso del componimento: esso sarebbe Venere, scesa «col celeste coro» per farsi rimirare da Marte e conquistarlo grazie agli strali d'Amore. Il dio della guerra in questo caso è facilmente identificabile con Enrico IV, le cui virtù militari sono esaltate nel sonetto *Perch'alto valor a cui prescritto*. Il ripetuto riferimento alle stelle ricollega i versi di Rinuccini a quelli di Jean Bertaut, *Recit pour le ballet de douze dames toute couvertes d'Estoilles* normalmente associati ai primi balletti di Maria de' Medici in Francia³². Il *Recit* allude a dodici dame, vestite da «Nymphes toutes estoillees» anche descritte come «douze astres des belles dames», le quali sarebbero scese dal «palais celeste de Dieux» per ballare davanti al «grand Monarque» e conquistarlo «par leurs charmes» (Cfr. Appendice Doc. 3). Le coincidenze con il sonetto rinucciniano sono impressionanti, così come le somiglianze con *La mascherata delle Stelle*. Adattare quest'ultima alle nuove esigenze d'Oltralpe, inserendo l'esaltazione del potere seduttivo della neo-sposa Maria nei panni di una folgorante Venere *deguisée* circondata dalle sue dame 'stellate', sarebbe stato un felice augurio per la fertilità della coppia reale, comportando un

(31) Cfr. F. Fantappiè, *Una primizia rinucciniana: la Dafne prima della 'miglior forma'*, "Il Saggiatore musicale" 14, 2, 2017, pp. 189-222; J. Saslow, *The Medici wedding of 1589* cit., pp. 153-160; N. Treadwell, *Music and wonder* cit., pp. 89-112, 159-176; T. Carter, F. Fantappiè, *Staging "Euridice"* cit., pp. 55, 62, 113, 133-136, 167-170.

(32) I componimenti di Bertaut sono tutti antecedenti al 25 febbraio 1602, poiché provengono da un opuscolo a stampa il cui *imprimatur* risale a quella data: esso non esiste più nella sua forma originale, ma le pagine sono state staccate – insieme alle altre rime d'occasione ivi contenute tutte relative a balletti e mascherate – in un volume miscelaneo dove sono introdotte come segue: «1601. Le 1. er Ballet de la Reine Marie de Medicis, dansé le dimanche gras 1601. Je n'ai pu decouvrir quel etoit le sujet du ballet de la Reine. Il y a apparence que c'est peut estre un de ceux qui se trouvent dans les œuvres de Bertaud. Tous ce ballets dont il nous restent quelques recits ont été surement dansés avant 1602, puisqu'ils sont imprimés dans le *Recueil des vers amoureux* de cet auteurs qui paru in 8° Paris V.e. Mamort Patisson 1602», BnF, *Français*, 24355, cc. 91r-107r: 91r. Secondo Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, 2 voll., Sprimont, Mardaga, 2003, pp. 124-126, il primo balletto tenuto dalla Regina sarebbe stato per il giorno di Carnevale 1601 e ad esso si riferirebbe *Beautés vivants portraits de la divinité* di Bertaut, ma l'ipotesi è contestata da Melinda Gough, poiché il suddetto componimento farebbe riferimento ad un balletto eseguito nel 1597, cosicché posticipa la data del primo balletto della Regina al Carnevale 1602 e lo individua nel *Ballet de Seizes Vertus (Dancing queen)*, cit., p. 244, n. 15).

balletto molto semplice da allestire che avrebbe permesso alla Regina e al suo poeta di attingere al proprio repertorio di competenze³³.

Né quindi dovrebbe apparire così sorprendente che, non appena assunta al trono di Francia, le fu dedicato il ballo, detto «Nuova Regina», nientemeno che da Fabrizio Caroso nella sua *Della nobiltà di dame*, né che nel periodo in cui il Caccini si trovava a Parigi nella speranza di rappresentare la propria *Dafne*, la sovrana fosse invece indaffarata a preparare il *Ballet de la Reine* (Carnevale, 1605)³⁴. Una passione che trasmise al primogenito Luigi, la cui formazione coreutica, ebbe una temporanea battuta d'arresto solo nel periodo che seguì all'assassinio del padre. Maria sovrintese quindi con solerzia a quest'aspetto dell'educazione del figlio come Cristina di Lorena aveva fatto con Cosimo alla stessa età³⁵. L'attività coreutica cortigiana del primo decennio del Seicento non registra grandi differenze tra le due parti d'Oltralpe e se esisteva uno scarto, quello più evidente pare relativo all'organizzazione degli spazi curiali destinati agli eventi danzati. A Parigi lo stesso balletto poteva essere rappresentato al Louvre e poi ripetuto al Petit Bourbon, all'Arsenal, all'Hotel de Guise, al palazzo di Margherita di Valois, e così via. L'esibizione si spostava senza grandi problematiche poiché, almeno fino al *Ballet de Madame soeur aînée du Roi* (1615), per cui fu necessario un palcoscenico con scenografia prospettica e dotato di macchineria, si trattava di balletti di sala³⁶. A Firenze invece, nella Sala delle Commedie, il palco e le scenografie del Cigoli per l'*Euridice* furono smontate e rimontate più volte, adattate e progressivamente implementate da altri artisti-ingegneri come Giulio Parigi, per servire agli spettacoli musicali successivi, la maggior parte dei quali si caratterizzò per la presenza di inserti danzati che si tenevano tra palco e platea. L'episodio che inaugurò quest'abitudine fu *La notte d'Amore* di Francesco Cini (1608).

Questo spettacolo fu tenuto con successo la sera del 22 ottobre 1608 e replicato il 25 gennaio dell'anno successivo, godendo immediatamente di una certa notorietà anche oltre i confini del Granducato poiché, essendo uno degli eventi festivi per il matrimonio del principe Cosimo con l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, fu descritto con dovizia di particolari nella relazione ufficiale a stampa, la quale fu prontamente spedita in Francia dal segretario granducale Vinta all'ambasciatore fiorentino Guidi, affinché fosse consegnata alla Regina sempre avida di novità provenienti dalla sua città natale³⁷. La circolazione della notizia Oltralpe è inoltre documentata attraverso altri canali come

(33) L'impossibilità di reperire riscontri nella documentazione contabile della corte francese, sopravvissuta purtroppo in modo frammentario, impedisce ulteriori riprove. La *Chambre des comptes* è bruciata e anche la documentazione relativa all'*Argenterie* (l'equivalente della *Guardaroba*) è sopravvissuta in modo lacunoso, cfr. M. Nortier. *Le sort des archives dispersées de la Chambre des Comptes de Paris*, "Bibliothèque de l'école des chartes" 123, 2, 1965, pp. 460-537.

(34) Nella stessa opera dedica inoltre i balli «Laura suave» a Cristina di Lorena e «Alta Gonzaga» a Eleonora Gonzaga sorella di Maria, cfr. *Nobiltà di dame del s.r. Fabrizio Caroso da Sermoneta. Libro altra volta chiamato il Ballarino*. In Venetia, Presso il Muschio, 1600, pp. 91-95, 109-127. Per quanto riguarda l'organizzazione del *Ballet de la Reine*, cfr. Lettera di Baccio Giovannini a Belisario Vinta, Parigi 15 gennaio 1605, ASF, MdP, 4617a e Gough, *Dancing queen*, pp. 54-91.

(35) Si veda una lettera della granduchessa in cui riferiva orgogliosamente al consorte i progressi del figlio «nei lodevoli ornamenti di ballo e di scherma», Pisa 30 dicembre 1601, ASF, MdP, 5962, c. 589r. In merito alle attività del principe Luigi, nei mesi successivi alla tragica morte di Enrico IV, Scipione Ammirato riferiva: «Gli fanno insegnare scrivere, la lingua latina et tirare d'arme, et in questa occasione hanno lassato il ballare», Lettera a Belisario Vinta, Parigi 19 giugno 1610, ASF, MdP, 4622, c. 111r.

(36) Una cronologia dei principali balletti è reperibile in McGowan, *L'art du ballet de cour* cit., pp. 251-276. Per quanto riguarda le macchine utilizzate nel 1615 (come nuvole praticabili che scendevano dal cielo e un monte che appariva dal sottopalco), cfr. S. Barker, T. Gourney. *House left, house right: a Florentine account of Marie de' Medici 1615 "Ballet de Madame"*, "The Court Historian" 20, 2, 2015, pp. 137-165.

(37) Lettera di Camillo Guidi a Belisario Vinta, Parigi 11 novembre 1608, ASF, MdP 4620, c. 331r. La descrizione ufficiale fu redatta da Camillo Rinuccini, *Descrizione delle feste* cit., pp. 31-37. La replica del 1609 fu ordinata da Cristina di Lorena per «dare intera satisfactione» al duca Carlo I Gonzaga-Nevers e la

quello del diario di Jean-Baptiste Duval, segretario di Maria de' Medici e avvocato al Parlamento di Parigi, il quale fu testimone diretto, con l'ambasciatore Jean Bochart di cui era al seguito, di buona parte delle feste fiorentine³⁸. È interessante partire dalla descrizione di Duval, poiché permette di notare quali elementi impressionarono di più l'ospite straniero, rappresentando per lui una novità, ma anche per il suo encomiabile tentativo di sintesi di uno spettacolo che si presentava come un vero e proprio *pastiche* e che aveva ben poco di unitario nell'ottica del rispetto delle regole di un teatro classicheggiante al quale, nonostante tutto, egli lo assimila (Cfr. Appendice Doc. 4).

Per Duval si trattò di una «petite comedie» il cui «subjet estoit des amours d'Endymion et de la Lune» e in cui «tous les personnages jouerent leur jeu en chantant, leur voix estant accompagnée de guiterrons, luths, theorbes, espinettes et aultres instruments». L'aspetto più notevole era quindi che tutti gli interpreti recitassero cantando, secondo uno stile teatrale e musicale che, a suo dire, sarebbe stato «une invention renouvelée des Grecqs qui les premiers chanterent des comedies et faisoit fort bon ouyr telle musique correspondante si bien a la voix de chasque personnage qui jouoit»³⁹. Se ci limitassimo a questa parte della sua descrizione, potremmo pensare che si trattasse di una «favola in musica» simile alla *Dafne* o all'*Euridice*, delle quali evidentemente gli inserti drammatici dello spettacolo seguivano lo stile. Tuttavia le azioni recitate sul palco costituivano solo una parte dell'evento, poiché venivano regolarmente interpolate da «divers intermez en qui sont parties hors du subject de la comedie pour delecter les spectateurs». Tra questi 'intermezzi' Duval segnala «un ballet a la françoise de six hommes et six filles qui representerent diverses figures en dançant» (accompagnato da due bande di violini, una di Avignone e una di Marsiglia) e delle gagliarde «a la mode du pays» danzate dai novelli sposi con i gentiluomini e le dame di corte.

Le osservazioni di Duval mettono in evidenza la necessità di ripensare la definizione di melodramma nel contesto di corte a quest'altezza cronologica poiché se, com'è noto, il nuovo genere di teatro musicale consisteva in un'azione scenica in versi cantata da cima a fondo in stile prevalentemente monodico, il modello cortigiano pare piuttosto distante da quello che si concretizzerà a Venezia nei teatri a conduzione impresariale, non solo dal punto di vista della produzione (il primo gratuito e l'altro a pagamento), ma anche di consumo⁴⁰. A corte lo scopo non pare quello di immedesimarsi nel dramma rappresentato – aderendo alla finzione scenica per giungere (almeno nelle intenzioni degli inventori) alla cosiddetta «purgazione degli affetti» o catarsi – o perlomeno non è solo questo. A corte ci si vuole anche, e soprattutto, svagare e divertire, intrattenendosi in un'attività appropriata al proprio grado. Non si tratta di un desiderio inconfessato, ma lo troviamo esplicitamente dichiarato dall'estensore della relazione ufficiale, il quale introduce la veglia in questo modo: «Il seguente [giorno] riposandosi i principi, risolveron passare in danze la seguente notte per con-

moglie Caterina di Lorena, in quei giorni in visita a Firenze e ospiti a corte, cfr. Cesare Tinghi, *Diario primo di SAS*, BNCF, Capponi 261/1, cc. 239v-240r.

(38) *Les remarques triennales (1607-1609), le journal quotidien des faits et gestes de Jean-Baptiste Duval, avocat au parlement de Paris et secrétaire de la reine*, BnF, Français, 13977, cc. 177v, 398r. Ringrazio Tim Carter per la segnalazione. Il passo è parzialmente parafrasato in A. Pirro, *La musique des italiens d'après les Remarques triennales de Jean-Baptiste Duval (1607-1609)*, "Archives de l'Art Français" 7, 1913, pp. 175-185 e integralmente trascritto, ma con alcune lacune e imprecisioni, in F-G. Pariset, *Jean Baptiste du Val en Italie. III. Le fetes de Florence en 1608*, "Revue de la Méditerranée" 21, 102, aprile-giugno 1961, pp. 171-192: 184-185.

(39) Il riferimento al teatro antico è ulteriormente rimarcato in una glossa posta a fine del diario, segnalata da un asterisco e contenente vari riferimenti eruditi che vanno dalla derivazione del termine Odeon dal verbo cantare, in antico greco οδεῖν, fino alle vicende dell'architetto Apollodoro a Roma sotto gli imperatori Traiano e Adriano.

(40) L. Bianconi, T. Walker, *Production, consumption and political function* cit.

dimento framettervi spettacoli di musica»⁴¹. La corte e gli invitati quindi, si concessero un giorno di riposo per dedicare tutta la notte al passatempo dei balli di cui le azioni sul palcoscenico costituivano gli ornamenti. Anche per l'ambasciatore modenese Alfonso Fontanelli le danze rappresentarono gli elementi centrali: «e siccome si sogliono fare gl'intermedi fra gli atti delle comedie, così questi si facevano tra' balli, talché nel medesimo tempo v'era la festa e v'era l'altro trattenimento»⁴². Per il diarista di corte Cesare Tinghi il *clou* rimaneva invece la rappresentazione, poiché si fece «una comedia, comedia in musica, et nominata *La veglia*, poi un gran pezo si danzava et poi veniva un intermedio di detta comedia con nughole per aria et balli bellissimi»⁴³. Tutte le testimonianze concordano comunque su un punto: sebbene la festa durasse fino a 4 - 5 ore, il tempo passò velocemente. Attestano inoltre che si era creata una certa aspettativa e il Vinta, due giorni prima dell'evento, comunicava all'arcivescovo di Pisa: «Alli 22 [ottobre] si farà una veglia in palazzo che è a ogni tanti balli che haveranno fatti le dame et i cavalieri infra di loro in una sala grande usciranno sopra una scena molti, et diversi intermedi di piacevoliss[im]e et vaghissime inventioni che si reputa habbia a riuscire una piacevoliss[im]a festa»⁴⁴. La preparazione della festa era cominciata più di un mese prima ed era stata seguita anche dal granduca in persona⁴⁵.

Nella realizzazione di questo spettacolo l'uso dello spazio si rivelò fondamentale. Le soluzioni adottate furono particolarmente innovative e divennero poi quelle tipiche degli spettacoli successivamente tenuti nella stessa sala⁴⁶. Il palcoscenico fu allestito in modo da essere collegato all'area dove risiedeva il pubblico tramite una scaletta, mentre la sala era circondata da gradoni che lasciavano spazio vuoto al centro per ballare. «Il risiedo» dei sovrani, quindi, non potendo trovare la consueta collocazione nell'area di mezzo, fu posto nella parte centrale della cavea i cui gradoni salivano fino al soffitto per poter contenere il maggior numero di spettatori⁴⁷. L'efficacia dello spettacolo teatrale nel destare meraviglia fu esaltata dall'apparato scenotecnico che prevedeva almeno quattro cambi di scena e l'uso di nuvole per il passaggio degli dei in cielo e la loro discesa sul palco. La scenografia iniziale, per la «prima veglia», consisteva nella raffigurazione di «selve» e «arboreti» di colline fiorentine situate nella «parte occidentale della città», quella per la «seconda veglia» raffigurava «un bel giardino pieno d'alberi fioriti» e quella per la terza «castelli in aria, monti, rupi, mari edifizii ardenti e rovinanti». Con la «quarta veglia» si tornava al secondo apparato scenografico costituito dal giardino fiorito⁴⁸. L'allestimento seguiva la vicenda ideata dal poeta Francesco Cini, nella quale si può riscontrare un'unità d'azione, sebbene non sia quella degli amori di Endimione e la Luna⁴⁹. L'espedito drammaturgico che tiene in piedi la rappresentazione è piuttosto il trionfo d'Amore, il quale è allo stesso tempo arbitro della festa e protagonista della vicenda messa in scena. Egli compare nella prima veglia, che si svolge al tramonto, per chiedere alla Notte il favore, poi con-

(41) C. Rinuccini, *Descrizione delle feste* cit., pp. 31-32.

(42) Lettera del 27 ottobre 1608 trascritta in A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905, p. 45.

(43) C. Tinghi, *Diario primo di SAS* cit., c. 229r.

(44) Lettera del 20 ottobre 1608, ASF, MdP, 301, cc. 3v-4r.

(45) Cesare Tinghi registra che il 15 settembre che il granduca «andò a vedere provare la musica et ballo da farsi nella veglia di queste future nozze», *Diario primo di SAS* cit., c. 221r.

(46) T. Carter, F. Fantappiè, *Staging "Euridice"* cit., pp. 201-208.

(47) C. Rinuccini, *Descrizione delle feste* cit., p. 31.

(48) È possibile quindi che la scenografia del giardino fosse montata su quinte fisse, mentre la prima e la terza (raffiguranti rispettivamente delle colline e degli edifici) fossero su tele mobili che salivano e scendevano, come accadeva per le scene infernali dell'*Euridice*, cfr. T. Carter, F. Fantappiè, *Staging "Euridice"* cit., pp. 113-123.

(49) *Notte d'Amore del s. Francesco Cini rappresentata tra danze nelle nozze del sereniss. d. Cosimo de Medici principe di Toscana e della serenissima arciduchessa Maria Maddalena d'Austria*, Firenze, Marescotti, 1608.

cesso, di lasciargli il comando. Il suo scopo – essendo accompagnato «dal Giuoco, dal Riso, dal Ballo, dal Canto e dal Contento e da una schiera di Cupidi» – è tenere svegli tutti i presenti, affinché possano provare momenti lieti e piacevoli. Nella seconda veglia, quella in cui Endimione e la Luna si dichiarano il proprio amore, egli domina. Nella terza, intervengono dei sogni turbolenti e bizzarri che rischiano di alterare la pace scesa tra i mortali, ma Amore infastidito riesce a cacciarli. La quarta, che si finge all'alba, celebra la sua vittoria, con il ripristino dell'armonia in cielo e in terra. La vicenda rappresentata si svolge nell'arco di una notte, cosicché il tempo scenico (quello dell'azione rappresentata) e il tempo reale (la durata della rappresentazione) tendono a coincidere⁵⁰.

Tra gli dei che apparirono «volando» il primo fu Espero «giovanetto alato ignudo» che fece la sua apparizione «traversando la scena sopra un nuvole», cui via via nel corso della rappresentazione seguirono le Stelle, la Luna, le Ore notturne, l'Aura e l'Aurora. I balletti rappresentati sul palco furono quattro, uno per ciascuna veglia, tutti cantati su versi dall'andamento strofico e normalmente interpretati da gruppi di personaggi al seguito degli dei principali: nella prima veglia vi fu il «Coro dei compagni d'Amore ballando» *Ecco pronto e l'arco e i dardi* (ABBA x 5), nella seconda il «Coro di Stelle, Luna, Endimione cantando insieme» *Non così belli* (ABACCA x 4), nella terza il «Coro di Sogni ballando insieme alternando il canto» *Ferma, ferma e non t'ascondere* (AABCCB x 7), nella quarta il «Coro di Stelle, d'Amori, Aura, Aurora, Endimione insieme ballando» *Se dal Ciel scendon a schiere* (ABBA x 7). Questi balletti rappresentativi erano posti generalmente alla fine di ogni veglia, poiché prevedevano che gli interpreti scendessero in platea, per invitare gli spettatori a danzare, creando così una continuità tra palco (finzione) e sala (realtà) in una sorta di scambio continuo e circolare. Al termine della prima veglia furono infatti gli Amorini che, cantando e ballando, invasero lo spazio dei «veglianti» per invitarli «ad amare e vagheggiare», cosicché «per un'ora e più si attese a ballare in vari modi». Alla fine della seconda veglia furono le Stelle, la Luna e Endimione che scesero per mischiarsi agli spettatori e «spendere altr'ore in balli e trattenimenti piacevoli». La terza, turbata dai Sogni che sul palco avevano danzato in modo grottesco «un ballo nuovo di stravaganze, di contraffar molte azioni», si concludeva con Amore che incitava i suoi compagni a destare «i pigri e sonnolenti» affinché riprendessero a ballare in sala, finché «i principi, ricominciato a danzare, si trattennero fin quasi a giorno». Con la quarta veglia, che vide Aura e Aurora annunciare la fine della notte, comparvero nuovamente Endimione, Stelle e Luna per congedarsi e fare spazio ad Apollo dio del Sole. Il suo arrivo determinò una breve schermaglia verbale – di evidente reminiscenza rinucciniana – con il dio Amore il quale, *ça va sans dire*, uscì vittorioso, suggellando definitivamente il proprio trionfo e ordinando al contempo che riprendesse la festa, tanto che gli spettatori «non si seppero partire per un pezzo e continuarono a ballare»⁵¹.

La musica che accompagnava i testi del Cini non ci è giunta, né è noto quali cantanti o ballerini, a parte Ippolita Recupito, la interpretarono⁵². Sono rimaste invece le partiture riferibili ai balli che intercalavano lo spettacolo (consistenti in un «primo ballo» danzato «da' paggi e dame», una «alemana», una «gagliarda seconda parte» e una «corrente terza e ultima parte») poiché furono pubblicate da Lorenzo Allegri

(50) Secondo il Tinghi il 22 ottobre 1608 lo spettacolo iniziò «venuto le 23 ore [...] e seguì per ispatio di ore 5», mentre quando fu replicato il 25 gennaio 1609 «durò dalle una di notte perfino alle 6», *Diario primo di SAS* cit., cc. 230r, 240r. Il sistema utilizzato è quello delle «ore italiane» in base a cui si cominciava a contare il nuovo giorno al tramonto e non alla mezzanotte come attualmente. L'evento iniziò quindi poco prima (il 22 ottobre) e poco dopo (il 25 gennaio) che calasse il sole. In entrambi i casi terminò prima dell'alba.

(51) Tutte le citazioni precedenti provengono da Rinuccini, *Descrizione delle feste* cit. e Cini, *Notte d'Amore* cit.

(52) Secondo una lettera dell'ambasciatore Fontanelli per la quale, cfr. *supra*, nota 42.

una decina d'anni più tardi⁵³. Non è possibile affermare che esauriscano tutte le tipologie di danze effettuate, poiché (come già visto) Duval segnala anche un ballo alla francese, suonato da violinisti di Avignone e Marsiglia; inoltre la relazione di Camillo Rinuccini afferma che alla festa fu dato avvio dai sovrani, i quali «fecero a suon di violini, cominciar varie danze, nelle quali e dame e giovani» fecero «mostra di loro avvenutezza» e fu conclusa da un ballo dei «paggi del Serenissimo Principe, vestiti da pastori» i quali «vennero a fare un balletto con le damigelle»⁵⁴.

Classificare *La notte di Amore* sotto un preciso genere teatrale e musicale è quindi un'impresa ardua, in particolar modo se lo si volesse assimilare alle forme assunte poi dall'opera in musica nell'ambito della sua produzione impresariale. Si tratta invece di un evento particolarmente fecondo per l'offerta spettacolare di corte, poiché riuscì a combinare felicemente il nuovo stile teatrale 'melodrammatico' con il 'balletto rappresentativo' e, per quanto riguarda la ricezione, portò alla rottura della barriera esistente tra palco e platea. Si andava affinando quindi un modello linguistico tipico del teatro barocco di corte, in cui realtà e finzione tendevano a coincidere e la scenografia illusionistica non serviva più solo a permettere agli spettatori di immedesimarsi nella vicenda rappresentata, ma in alcuni casi a farne anche fisicamente parte, aprendo la strada agli spettacoli cortigiani del decennio successivo come *La délivrance de Renaud* (Parigi, 1617) e *La liberazione di Tirreno e di Arnea* (Firenze, 1617).

Conclusioni

Le affinità strutturali e linguistiche degli spettacoli teatrali di corte tra Firenze e Parigi costituiscono l'esito di una stessa cultura materiale e ideale. Le corti si influenzavano, imitandosi continuamente, in una sorta di perenne competizione. In questo contesto le sovrane, passando da una corte all'altra per via matrimoniale, come Cristina di Lorena e Maria de' Medici, determinavano una costante migrazione dei generi, degli stili e delle abitudini. È quindi lecito porsi la questione: il *ballet de cour* è davvero un'invenzione francese?⁵⁵ Ma questa domanda potrebbe essere estesa a tanti altri generi spettacolari in voga nelle corti europee, come naumachie, balletti a cavallo, barriere, spettacoli pirotecnici e così via, i quali nel corso del Seicento divennero sempre più uniformi anche grazie alla massiccia diffusione di descrizioni a stampa, relazione epistolari e diaristiche, o alla stessa circolazione di artisti e maestranze.

L'indagine in merito al successo o all'insuccesso di un genere teatrale, così come quella sulla sua evoluzione e codificazione, andrebbe sempre messa in relazione al contesto produttivo e di ricezione, poiché ad esso ogni evento doveva necessariamente adattarsi. È quindi in parte possibile iniziare a delineare le regole di una sorta di 'economia dello spettacolo di corte', costituita da quel complesso sistema di scambio reciproco di favori e ricompense tra sovrano e cortigiani al quale nessun interprete – dal più alto dignitario fino al più infimo artigiano, musicista, artista o poeta – poteva sottrarsi.

FRANCESCA FANTAPPIÈ

Università degli Studi di Milano

(53) *Il primo libro delle musiche di Lorenzo Allegri al serenissimo gran duca di Toscana*, Venezia, Gardano, 1618.

(54) C. Rinuccini, *Descrizione delle feste* cit., pp. 31, 36. Tra i balli che piacquero di più il Fontanelli ricorda «uno di sei paggi con le sei dame della Granduchessa et un altro di cinque ballarini»: per la lettera, cfr. *supra*, nota 42.

(55) La domanda intende in parte riecheggiare quella espressa da B. Spati, *La 'danza barocca' è soltanto francese?*, "Studi Musicali" 25, 1996, pp. 283-302.

Appendice documentaria

I criteri di trascrizione sono in generale di tipo conservativo per quanto riguarda l'ortografia, ma sono stati introdotti gli accenti, nei casi in cui creava ambiguità, come *ou/òù*, *à/a* (per il francese) oppure *la/là* (per l'italiano), al fine di facilitare la comprensione. Quando sono state sciolte le abbreviazioni è stato segnalato con l'uso di parentesi quadre [], così anche le integrazioni. La punteggiatura, le maiuscole e le minuscole, sono state adeguate all'uso moderno. Sono state mantenute le sottolineature, quando presenti nell'originale. Il punto interrogativo tra parentesi tonde (?) segnala l'incerta trascrizione di una parola resa oscura dalla grafia o dai guasti materiali del manoscritto.

DOCUMENTO N. 1

Lista dei costumi per la *Mascherata delle Stelle* (1596), ASF, Guardaroba Medicea, 178, cc. 49sd⁵⁶

TRASCRIZIONE	OGGETTO	INTERPRETE - PERSONAGGIO
MDCXXXV Vestimenti in varie forme da mascere e loro appartenenze d'ogni sorte deon dare		
Adì sei marzo [1595 <i>ab Incarnatione</i>] ⁵⁷ per n.° uno colletto con collare piano di velo aretino(?) b[ianc] o increspato con lacrime di cristalli, fiocchetti di seta e canut[in]o per collari da done con mostre per ninfa riauto fatto dalle r[evere]nd[e] mon[ache] di San Bernaba al q[uader]no 252 n.° 1	1 colletto da donna	Maria de' Medici <i>Berence</i>
Et adì detto n.° sette colletti di velo in tutto simili al di s[o]pra con merletto p[ian]o riauti fatti dalle r[evere]nd[e] mon[ache] di Annalena al quad[er]no 253 n.° 7	7 colletti da donna	Flavia Peretti e 6 dame <i>Calisto e le Pleiadi</i>
Et adì detto n.° 8 grillande tonde da mett[er]e in testa di penne d'ocha tinte di più colori legate sul ferro di seta g[ra]nde(?) riaute fatte da un Baldo mercaro alla via de' Servi al q[uader]no 253 n.° 8	8 ghirlande	Maria de' Medici, Flavia Peretti e 6 dame <i>Berence, Calisto e le Pleiadi</i>
Et adì detto n.° 8 mascere nere di gesso traforate s[o]ppa[nat]e di rensa aute da Gir[olam]o masceraro q[uader]no 253 n.° 8	8 maschere nere	8 paggi <i>Uomini mortali</i>
Et adì detto n.° 8 montiere a spicchi di toccha d'arg[ent]o b[ianc]a e inc[arna]ta con guarn[itio]ne di frange e di orpello riaute fatte da Alex[andr]o Chellini per a 8 paggi al q[uader]no 253 n.° 8	8 berretti	8 paggi <i>Uomini mortali</i>

(56) Il numero della carta è sinistro e destro, poiché *I libri di vestiri* seguono la segnatura in dare e avere, caratteristica delle scritture contabili in partita doppia. I criteri della tabella sono i seguenti: la prima colonna contiene la trascrizione; la seconda e terza colonna le integrazioni della scrivente.

(57) A Firenze l'anno cominciava il 25 marzo, pertanto il 6 marzo 1595 *more fiorentino* corrisponde al 1596 *more comune*.

Et adì detto n.° 5 montiere di taf[fe]t[ta] b[ian]co et inc[arna]to a spicchi riapte fatte da detti a 4 musici e a un ballerino al q[ua]der[no] 253 n.° 5	5 berretti	4 musicisti e Agostino ballerino <i>Aiutanti di Mercurio</i>
Et adì detto n.° uno morione di toccha d'oro et arg[en]to con frange d'orpello per un musico da Mercurio riapto fatto da detto al q[ua]der[no] 253 n.° 1	1 elmo	1 musicista <i>Mercurio</i>
Et adì detto n.° dua acconciature da testa per 2 puttine fatte di velo b[ian]co et inc[arna]to con fiori di drappo et fiocchi d'orpello e svolazzi di veli riapte fatte da m[aestr]o Cosimo Denti(?) cred[enzie]re della G[ran] D[uchess]a al q[ua]der[no] 253 n.° 2	2 ornamenti del capo	Caterina e Leonora de' Medici <i>Ninfe bambine</i>
Et adì detto n.° 5 bussoli di legno torniti tinti arg[en]ti e dorati con orpello con stelle d'orpello sul cartone riapto, fatti dal sud[de]t[to] m[aestr]o Cosimo credenz[ie]re della Granduc[hes]sa al q[ua]der[no] 253 n.° 5	5 recipienti	4 musicisti e Agostino ballerino <i>Aiutanti di Mercurio</i>
Et adì detto paia uno di calzari o stivaletti di corame argen[ta]to auti da Mar[chion]e calzolaro p[ai]a 1	1 paio di stivaletti	1 musicista <i>Mercurio</i>
Et adì detto n.° 8 veste di tocche d'argento 4 b[ian]c[h]e e 4 inc[arna]te guarn[i]te di nastrini di seta e arg[en]to supann[at]e di tela riapte fatte da m[aestr]o Domenico sarto al q[ua]der[no] 254 n.° 8	8 vestiti da donna	Maria de' Medici, Flavia Peretti e 6 dame <i>Berenice, Calisto e le Pleiadi</i>
Et adì detto n.° 8 traverse per cignere sopra le veste delle med[esim]e toche senza fodere vengano vicino a terra a ½ b[racci]o riapte fatte da detto al q[ua]der[no] 254 n.° 8	8 fasce da mettere in vita	Maria de' Medici, Flavia Peretti e 6 dame <i>Berenice, Calisto e le Pleiadi</i>
Et adì detto n.° dua veste accollate di dette toche inc[arna]te con man[iche] grande e man[iche] da vestire fod[er]ate di tela per 2 puttine riapte fatte dal detto al q[ua]der[no] 254 n.° 2	2 vestiti accollati	Caterina e Leonora de' Medici <i>Ninfe bambine</i>
Et adì detto l'apiè cose riapte fatte da Bat[istin]o sarto per li 2 figli mag[gi]ori del s[ignor] don Verginio al q[ua]der[no] 254		
Dua camice di tocca d'argento n.° 2	2 camicie	Paolo e Alessandro Orsini <i>Pastori bambini</i>
Dua para calzoni di tocca d'arg[en]to n.° 2	2 calzoni	Paolo e Alessandro Orsini <i>Pastori bambini</i>
Dua berrettini di tocca simile n.° 2	2 berrettini	Paolo e Alessandro Orsini <i>Pastori bambini</i>
Dua zaini di tocca sim[ile] da pastori n.° 2	2 zaini	Paolo e Alessandro Orsini <i>Pastori bambini</i>
Et adì detto le apiè cose riapte fatte da m[aestr]o Oretto sarto per 4 musici, un ballerino, et un musico da Mercurio come al quad[er]no 254		

N.° 4 casache lunghe con man[ich]e di taffetà inc[arna]ta e b[ian]ca guarn[it]e di frange d'orpello n.° 4	4 casacche	4 musicisti <i>Aiutanti di Mercurio</i>
N.° una cas[acc]a di taff[et]a inc[arna]to con ma[nich]e di taff[et]à b[ian]co n.° 1	1 casacca	Agostino ballerino <i>Aiutante di Mercurio</i>
Un p[ai]o di calzoni di taff[et]a bianco soppannati di tela cilandrata p[ai]a 1	1 paio di calzoni	Agostino ballerino <i>Aiutante di Mercurio</i>
Un manto o vesta alla reale di tocca d'arg[ent]o stamp[at]a e colorita con sua manichone sop[pannat]e tutte di tocha d'[or]o guar[nit]o di frange d'orpello n.° 1	1 mantello	1 musicista <i>Mercurio</i>
Un giubbone di tocca inc[arna]ta d'[or]o e arg[ent]o sop[pannat]o di tela cilandrata. n.° 1	1 giubbone	1 musicista <i>Mercurio</i>
Un paro di calzoni simili sopanati di tela cilandrata p[ai]a 1	1 paio di calzoni	1 musicista <i>Mercurio</i>
Et adì detto l'apiè cose riaute fatte da Bat[istin]o sarto per n.° 8 paggi al q[ua]dern[o] c. 254		
N.° 8 casache lunghe di tocha arg[ent]o e seta b[ian]ca e inc[arna]ta squartate con maniche lunghe guarnite di franza d'orpello n.° 8	8 casacche	8 paggi <i>Uomini mortali</i>
N.° 8 para di maniche di tocca d'arg[ent]o per detti p[ai]a 8	8 paia di maniche	8 paggi <i>Uomini mortali</i>
Et adì detto le appiè cose riaute da m[aestr]o Domenico Landini dip[intor]e per il Mercurio a q[ua]der[n]o 254		
Un carducc[i]o di legno messo(?) d'[or]o e d'arg[ent]o e colorito le serpe e l'alie per in mano n.° 1	1 bastone	1 musicista <i>Mercurio</i>
Dua para di alie di cartone e dipinte e messe d'[or]o per al morione e a' piedi n.° 4	2 paia d'ali	1 musicista <i>Mercurio</i>
Et tutti li suddetti abiti furono restate alle S[erenissi]ma S[igno]ra Princ[ipessa] M[aria] e S[igno]ra Duchessa di Bracciano, e n.° 6 dame, alla s[igno]ra Princ[ipessa] Cat[erina] e Di[an]ora Medici puttine, al s[igno]r Paulo et s[ignor] Ales[sandr]o figl[iol]i del s[ignor] don Verginio Orsino, e a 8 paggi di livrea, a un musico da Mercurio, a un ballerino, a 4 musici per la festa la sera di Carn[evale] da Pitti a 27 di febbraio di mascherata a ballo, et eccetto che le di contro robe a uscita tutto si riebbe in Guardaroba		
MDLXXXXV Vestimenti in varie forme da maschere e loro appartenenze d'ogni sorte di contro avere		
adì 5 di marzo n.° 5 bossoli di legno torniti tinti arg[en]to e dorati con orpello e stelle d'orpello cons[egna]ti alla Ser[enissi]ma Grand[uche]ssa per ent[r]ovi le canzone stampate del ballo mascerato fatto a Pitti a lor Alt[ezz]e Ser[enissi]me la sera di Carn[eval]e 27 di febbraio [1595 ab Incarnatione] pas[sat]o al q[ua]der[n]o 253 n.° 5	5 recipienti	4 musicisti e Agostino ballerino <i>Aiutanti di Mercurio</i>

Et adì detto n.° 4 montiere di taff[et]à inc[arna]to et b[ianc]o squartate date a 4 musicì per la sudetta festa e restate loro come comandò S[ua] A[ltezza] Ser[ernissi] ma al q[uader]no 255 n.° 4	4 berretti	4 musicisti <i>Aiutanti di Mercurio</i>
Et adì detto n.° 4 casache lunghe di taff[et]à simili squartate con maniche date a' suddetti q[uader]no 255 n.° 4	4 casacche	4 musicisti <i>Aiutanti di Mercurio</i>
Adì detto n.° una casacca di taff[et]à inc[arna]to con man[ich]e b[ianch]e data a Agostino ballerino come sopra q[uader]no 255 n.° 1	1 casacca	Agostino ballerino <i>Aiutante di Mercurio</i>
Et adì detto p[ai]a uno di calzoni di taff[et]à b[ianc]o soppannato di tela dati al detto come sopra q[uader]no 255 n.° 1	1 paio di calzoni	Agostino ballerino <i>Aiutante di Mercurio</i>
Et adì detto n.° una mont[ier]a di taff[et]à b[ianc]o e inc[arna]to data con il vestito a detto al q[uader]no 254 n.° 1	1 berretto	Agostino ballerino <i>Aiutante di Mercurio</i>

DOCUMENTO 2

Quattro sonetti di Ottavio Rinuccini, BnF, Italiens 575, cc. 452-455

Del S[igno]re Ottavio Rinuccini. Per il balletto della Regina. Soneto.

Sovr'ogn'uso mortal da lumi ardenti
spargea faville e degl'aurati crini
parte chiudea tra perle e tra rubini
parte lasciava allo scherzar de' venti.

Come chiedea 'l bel suon veloci o lenti,
moveano i piedi, angelici e divini,
che dagl'habiti eletti e peregrini
risplendean for di gemme e d'or lucenti.

Visibilmente (e non fur ombre o larve)
Febo, le Muse e, con le Gratie, Amore,
beata notte a danzar seco apparve.

D'instinguibil fiamma arse ogni core
vergognosa dal ciel Cintia disparve,
né 'l sol volle emular tanto splendore.

Del S[igno]re Ottavio Rinuccini. Per il medesimo balletto. Soneto.

Queste, ch'al ciel notturno in lieto coro
sotto impero di suon leggiadre e snelle
movon danzando il piè donne e donzelle,
son del Regno d'Amor pompa e tesoro.

Ma perch'il Sol d'ogni beltà fra loro
sparge celesti rai, sembran men belle,
sì le bellezze lor perdon le Stelle,
di Febo a' raggi luminosi e d'oro,

pur fra l'alto splendor ch'adombra intorno
qual più bel lume di due stelle ardenti,
sento la fiamma che mi stilla in piantì.

tal, benché vinte al saettar del giorno,
la secreta virtù de' rai possenti
provon dall'alto ciel le fiamme erranti.

Del S[igno]re Ottavio Rinuccini. Sopra il Re. Sonetto.

Perch'all'alto valor a cui prescritto
non ha il ciel meta o segga in pace, o s'armi,
sorghin da terra simulacri o marmi,
quali a' suoi gran monarchi alzò l'Egitto.

E perch'il nome alter, cantato e scritto,
rimbombi in varie lingue, in vari carmi,
con degno guiderdon però non parmi
agl'armati sudor d'Enrico invitto.

Sol quell'almo sembante onde poteo
mostrar natura al mondo altro bel Sole
sembra a tanto valor non vil mercede,

tal doppio mille palme e mille prede,
del famoso teban celeste prole
fu bellezza immortal spoglia e trofeo.

Del S[igno]re Ott[a]vio Rinuccini. Per il balletto della Regina. Soneto.

Questa che fra canoro almo concento
con tante belle appar certo è la Luna,
che le Stelle danzando intorno aduna,
hor che del gran pianeta il raggio è spento.

Ben la conosco ai vaghi rai d'argento
che sgombran della notte oscura e bruna,
il tenebroso vel che 'l ciel imbruna,
ma scorgo Marte a rimirlarla intento.

Ahi! La Luna non è, non son le Stelle,
Venere è questa, e col celeste choro,
scende per far dell'alme alta rapina.

Ecco scopron le guancie e i bei crin d'oro,
già scocca Amor gli strali e le facelle,
già servo il mondo, ogni mortal s'inchina.

DOCUMENTO 3

Componimento di Jean Bertaut per il Balletto delle dodici dame tutte coperte di stelle, BnF, Français, 24355, cc, 94r-95r.

RECIT pour le Ballet de douze Dames toutes couvertes d'Estoilles.

Au Roy.

Ces Nymphes toutes estoillees,
sont naguere icy devallees,
du palais celeste des Dieux,
pour voir un grand Roy dont la gloire,
sur l'aile de mainte victoire,
est vollee au plus haut de Cieux.

Un Roy surmontant toute offence
par le courage ou la clemence
qui loge en son cœur indompté,
et qui seul en ces deux extrême,
combattant, est la valeur mesme,
trionphant, la mesme bonté.

Qui peut estre ce grand Monarque,
Sire, il ne faut point qu'on le marque,
d'un trait de plus vive couleur,
on a trop veu vostre courage
faire esclairer en cet orage
les foudres de vostre valeur.

Aussi, c'est à la gloire auguste
d'un Roy si vaillant et si iuste
l'espoir des armes et des loix,
que viennent consacrer leurs flames,
ces douze astres des belle dames,
ainsi qu'à l'astre des grands Rois.

C'est à vostre espée invincible
qu'elles offrent l'art invisible
et les appasts de leurs beautez,
pour vous acquerir par leurs charmes
ceux que la valeur de vos armes
n'a point encore surmontez.

Par nous elles vous font entendre
que Dieu mesme ayant voulu prendre
vostre defense entre ses mains,
autant est propice à vos gestes
l'heureuse faveur des celestes,
que les iustes vœux des humains.

Honorez leur sainte ambassade
de quelque favorable œillade
o Roy qui vivez sans pareil.
Et dissipant ces tristes voiles
souffrez que leurs vives estoilles
luisent devant vous, grand Soleil.

De la part des Dieux elles viennent
 ce sont les Dieux qui vous maintiennent,
 et rendent si grand à nos yeux.
 Vos lauriers plus fameux en guerre
 ont bien leurs rameaux en la terre
 mais la racine en est aux Cieux.

DOCUMENTO 4

Descrizione della *Notte d'Amore* ne *Les remarques triennales* de Jean Baptiste Duval, BnF, Français, 13977, c. 177v, 398r.

Mercredy XXII^e se fit sur le soir dans le palais de Pitti une petite comedie⁵⁸ qu'ilz appeloient *La Vigilia* dont le subject estoit des amours d'Endymion et de la Lune. Le theatre se changea trois ou quatre fois et faisoient descendre de l'air des chariots, passer un Phoebus avec ses chevaux par le milieu d[ic]t theatre et faire voir une infinité de crotesses et resveries telles que se les peuvent représenter ceux qui songent. Tous les personnages jouerent leur jeu en chantant, leur voix estant accompagnée de guiterrons, luths, theorbes, espinettes et aultres instruments. Cela est une invention renouvelée des Grecqs qui les premiers chanterent des comedies et faisoit fort bon ouyr telle musique correspondante si bien a la voix de chasque personnage qui jouoit. Ilz firent divers intermez⁵⁹ en qui sont parties hors du subject de la comedie pour delecter les spectateurs. Entre aultres il fut fait un ballet a la françoise de six hommes et six filles qui représenterent diverses figures en dançant. Il y avait deux bandes de violons les uns d'Avignon et les aultres de Marseille qui ont la réputation pardessus tous aultres. Le Grand Prince et la G[rande] Princesse danserent des gaillardes à la mode du pais qui est que trois hommes prennent autant de dames en ayant dancé leur gaillarde se licencoient d'elles qui en prennent trois aultres qui estans quittéz par les dames en reprennent aussi trois qu'ilz rangent a un des bouts de la salle et eux vont a l'autre puis en s'advancant passent par le milieu les uns des autres⁶⁰

[Not. 22] [...] Pour retourner a ce que j'ay dict en passant⁶¹ que les Grecs avoyent esté les premiers inventeurs de telles comedies, Suidas fait mention d'un theatre dressé dans Athenes par Pisistratus destiné a cet effet de chanter les comedies et s'appeloit Odeum du Grecq *οδὲν* qui signifie chanter. Traian empereur en fit edifier un semblable a Rome de l'invention d'Apollodorus architecte dont Adrian fut tellement marry par jalousie qu'il le bannit et en fin le fit mourir come le dict bien Kiphilinus en la vie d'Adrian descrite par Dion.

(58) *In margine*: Comedie de la veille.

(59) *In margine*: ballet à la Françoise.

(60) *In margine*: *Vide not. 22.

(61) *In margine*: 22. La veille comedie.

Da una siberiana all'altra (Sophie Cottin, Xavier de Maistre)

Abstract

Sophie Cottin's *Élisabeth ou les Exilés de Sibérie* (1806) and Xavier de Maistre's *La jeune Sibérienne* (1825) are two novellas based on the true story of Praskov'ja Lupolova, a girl who travelled throughout Russia to ask the tsar for her exiled father's mercy. *Élisabeth* was very successful, but since the publication of *La jeune Sibérienne* most critics have opposed Cottin's sentimental and "feminine" approach to Maistre's realism, to the latter's advantage. This article resumes the comparison of the two novellas, showing their many differences both in style and meaning; it also suggests that, despite these differences, they both follow the model of the exemplary tale, exalting Christian faith and filial love in the cultural context of post-revolutionary France.

La lettura incrociata dei romanzi brevi *Élisabeth ou les Exilés de Sibérie* (1806) di Sophie Cottin e *La jeune Sibérienne* (1825) di Xavier de Maistre offre molti spunti di riflessione nel contesto della narrativa francese del primo Ottocento, e in particolare nel quadro della transizione dal romanticismo al realismo. Si sa che i due testi si ispirano alla stessa vicenda realmente accaduta, diffusa dalla stampa francese a partire dal 1805: la storia di Praskov'ja Lupolova o Lupalova (1784-1809), che affronta un lungo e insidioso viaggio dalla Siberia a San Pietroburgo per chiedere allo zar la grazia del padre, esiliato per motivi politici non chiariti. Raggiunto il difficile obiettivo, la ragazza prende i voti e muore poco dopo in convento, a venticinque anni, per una malattia (probabilmente una tisi) contratta durante il viaggio. La versione di Xavier de Maistre, residente in Russia e apparentemente molto informato, segue da vicino questi fatti, mentre quella di Cottin, scritta prima della morte di Praskov'ja, si presenta esplicitamente come una rielaborazione fittizia, che culmina nel matrimonio dell'eroina con l'uomo che l'ha aiutata a realizzare la sua impresa.

Il romanzo di Cottin ottiene subito un clamoroso successo ma, alla pubblicazione della versione di Xavier de Maistre, la critica si schiera all'unanimità con quest'ultimo, in nome della veridicità e certo anche per un mutamento di gusto letterario: il modello sentimentale appare allora superato e la secca essenzialità della scrittura di Xavier de Maistre risulta più consona all'evoluzione della narrativa verso la fine della Restaurazione. Ma altri fattori intervengono a spiegare la diversa valutazione: la contrapposizione "di genere" tra finzione sentimentale femminile e narrazione veridica protorealista maschile, e il valore esemplare, addirittura edificante della versione del cattolico Xavier de Maistre rispetto alla protestante Cottin, che di fatto non trascura, come vedremo, il fervore religioso dell'eroina (in realtà cristiana ortodossa), ma lo stempera in un rapido lieto fine terreno. Così, se *Élisabeth* aveva goduto di numerose ristampe e traduzioni, i critici non esitano, vent'anni dopo la sua comparsa, a decretare la superiorità della nuova versione. Il confronto è del resto sollecitato dallo stesso Xavier de Maistre, che in apertura della *Jeune Sibérienne* evoca esplicitamente

il precedente di «Madame Cottin» («un auteur célèbre») e formula l'intenzione di ristabilire la verità storica della vicenda, «sans autre ornement que la vérité»¹.

La fortuna ottocentesca di questa storia singolare non finisce peraltro qui, ma continua a proliferare nel teatro e nel melodramma a partire soprattutto da *Élisabeth*, mentre l'*exemplum* di Xavier de Maistre si perpetua segnatamente nella letteratura edificante². L'obiettivo principale di questo studio è tuttavia quello di risalire ai due testi fondatori, per indagarne meglio le soluzioni letterarie e le analogie tematiche, al di là della loro macroscopica contrapposizione. L'evidenza delle coppie oppostive di finzione e verità, autorialità femminile e maschile, amor profano e amor sacro finisce infatti con l'oscurare alcuni reali punti di contatto e alcune ambiguità tipiche di un'epoca di transizione.

Sul piano generale, appare chiaro anche a una prima lettura che *Élisabeth* non è affatto un romanzo d'amore, ma un romanzo che adotta il modello formale e strutturale della narrativa sentimentale svuotandolo del sentimento amoroso. *Élisabeth* è innanzitutto un'eroina virtuosa, dominata dall'amore filiale e dalla fede; prova ne sia che Félicité de Genlis, avversa a Cottin, elogia questo romanzo³. Viceversa, per quanto riguarda Xavier de Maistre, non possiamo non constatare la scarsità di documenti sulla genesi del romanzo e sulle fonti utilizzate dall'autore, nonché l'assenza a tutt'oggi di uno studio biografico affidabile sulla vera Praskov'ja Lupolova, da confrontare con la sua versione. Nel testo, Xavier de Maistre sembra rifarsi a testimonianze di seconda mano, mentre il nipote dell'autore, Louis de Vignet, sostiene che suo zio aveva incontrato personalmente la ragazza⁴. Può darsi che Xavier de Maistre abbia preferito tenere sul vago questo dato per una forma di riserbo, ma resta il fatto che il suo testo non può essere considerato del tutto veridico con assoluta certezza. Alle testimonianze dei periodici si oppone almeno l'opinione dello slavista Edme-Joaquim Héreau, che dichiara di non aver mai sentito parlare di Praskov'ja durante la sua permanenza in Russia⁵. Da un punto di vista laico, Héreau condanna le monacazioni e lascia intendere di preferire la siberiana di Sophie Cottin, offrendo così l'unica eccezione alla valutazione critica dominante nella ricezione dell'epoca. In tempi più recenti e in un'ottica probabilmente analoga, uno studio di Jean Gaulmier sulla romanziera offre un'ulteriore variante, arrivando a stroncare entrambe le versioni⁶.

La contrapposizione di autore e autrice sul piano del *gender* è rafforzata dal contesto di pubblicazione del romanzo del primo. *La jeune Sibérienne* vede la luce

(1) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne*, in Id., *Nouvelles*, éd. P. Dumas, P. Cazzola, J. Lovie, Genève, Slatkine, 1984, p. 181. Sulla prima ricezione del testo (Émile Deschamps, Saint-Marc Girardin tra gli altri) e sul confronto con *Élisabeth*, cfr. L.C. Sykes, *Madame Cottin*, Oxford, Blackwell, 1949, pp. 220-222 e S. Lorusso, *Le Charme sans la beauté, vie de Sophie Cottin*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 225-227.

(2) Si vedano rispettivamente Ch. Krauss, *De Prascovie Loupalova à Elisabeth Potoska. La fortune d'une matière sibérienne, du roman français à l'opéra italien*, "Revue de littérature comparée" 335, 3/2010, pp. 273-290 e S. Al-Matary, *Une Sibérie à l'usage des familles: la fonction édifiatrice de la figure de Prascovie Lopouloff en France (1806-1900)*, in *L'Invention de la Sibérie par les voyageurs et écrivains français (XVIII-XIX^e siècles)*, dir. S. Moussa et A. Stroev, Paris, Institut d'études slaves, 2014, pp. 179-187.

(3) Insieme al romanzo precedente di Cottin, *Mathilde*; si veda Mme de Genlis, *De l'influence des femmes sur la littérature française*, Paris, Maradan, 1811, pp. vii e 344-366.

(4) Louis de Vignet a Adolphe de Mareste, 27 giugno 1823, in *Xavier de Maistre. Chapitre inédit d'histoire littéraire et bibliographique*, éd. H. Maystre, Genève, Eggimann, 1895, p. 18. Basandosi su alcune formule del testo, V. Fortunati (*Xavier de Maistre, Via della Provvidenza*, Pisa, ETS, 2022, p. 85) propende invece per una conoscenza mediata.

(5) Si veda la recensione di Héreau all'edizione Dondey-Dupré delle opere di Xavier de Maistre, "Revue encyclopédique", 1^o octobre 1825, pp. 251-253 (segnalata da S. Al-Matary, *Une Sibérie* cit., p. 180).

(6) «*Élisabeth*, longue nouvelle moralisante et plus naïve, s'il se peut, que *La jeune Sibérienne* de Xavier de Maistre [...]», J. Gaulmier, *Sophie et ses malheurs ou le Romantisme du pathétique*, "Romantisme" 3, 1971, pp. 3-16 (p. 5 per la citazione).

nella prima raccolta delle opere di Xavier de Maistre, che riprende anche *Le Lépreux de la cité d'Aoste* (1811). Nel 1824, una discepola di Lamennais, Olympe Cottu, aveva pubblicato una versione rimaneggiata del *Lépreux*, attribuito erroneamente a Joseph de Maistre, nell'intento di correggerne la componente inquietata e pessimista e perfino i dettagli realistici, e di accentuarne il messaggio edificante. Incurante di questi rilievi, Xavier de Maistre si guarda bene dal correggere il *Lépreux*, ma una nota liminare anonima rettifica l'errore dell'attribuzione a Joseph e ribadisce l'identità del vero autore⁷. Ora, il rifacimento indebito del *Lépreux* può aver motivato ulteriormente la decisione di confutare *Élisabeth*, sull'onda di una sorta di rivalse di fronte a discutibili interventi perlopiù femminili. Corretto da Olympe Cottu (e, dietro di lei, da Lamennais), Xavier de Maistre corregge Sophie Cottin. Sainte-Beuve non manca di rilevare questa componente di conflitto tra i sessi⁸.

Si tratta con tutta evidenza di casi diversi: la riscrittura di Cottu, largamente indifendibile, è una vera appropriazione indebita, mentre la versione di Cottin è non solo anteriore, ma dichiaratamente romanizzata. Eppure, la contiguità dei due testi di Xavier de Maistre nella stessa raccolta accentua un effetto riparatorio e assertivo. La riproposta della versione autoriale del racconto più antico può rinsaldare l'autenticità del più recente e imporlo come la vera versione della storia. A ciò non può non aggiungersi la constatazione che il realismo ottocentesco francese si fonda su un discredito del romanzo sentimentale tipicamente femminile, per quanto sfumati e complessi siano i rapporti tra i due orientamenti narrativi⁹.

Di per sé significativa, la prospettiva di genere non può bastare a spiegare il diverso trattamento della stessa materia nei due testi, che risulta legato a molteplici fattori culturali e ideologici. Consideriamo innanzitutto la posizione dei due autori rispetto alla verità e all'invenzione. Come si è accennato, nella prefazione a *Élisabeth Cottin* si giustifica per le libertà prese rispetto al fatto di cronaca. L'argomento è quello classico della verosimiglianza: «si j'avais dit toute la vérité, on m'aurait accusée de manquer de vraisemblance, et le récit des longues fatigues qui n'ont point lassé le courage d'une jeune fille de dix-huit ans, aurait fini par lasser l'attention de mes lecteurs»¹⁰. Le peripezie del lungo viaggio dell'eroina rischiano quindi di apparire inverosimili. Ma lo stesso rischio incombe sul lieto fine: «Quand les images riantes, les scènes heureuses se prolongent trop, elles fatiguent, parce qu'elles sont sans vraisemblance; on n'y croit point, on sait trop qu'un bonheur constant n'est pas un bien de la terre»¹¹. Dunque, il criterio del verosimile induce l'autrice ad evitare l'eccesso tanto della buona quanto della cattiva sorte. Si tratta evidentemente di una fedeltà a una poetica neoclassica che rifugge dall'imitazione della realtà e sostituisce al vero una sua versione ammessa e condivisa da una cultura e da una società determinate, nella

(7) Cfr. C. Florio Cooper, *Cenni intorno alla prima edizione delle "Œuvres complètes" di Xavier de Maistre*, "Studi francesi" 53, XVIII, 1974, pp. 270-276 (p. 274). Per ulteriori notizie sul rifacimento di Olympe Cottu cfr. X. de Maistre, *Il lebbroso della città di Aosta*, a cura di F. Vasarri, Pisa, ETS, 2022, p. 18.

(8) «Un nouveau point de comparaison, une nouvelle occasion de triomphe lui a été ménagée, et, je suis fâché de le dire, sur une dame encore», Ch.-A. Sainte-Beuve, *Le comte Xavier de Maistre* [1839], in Id., *Portraits contemporains*, t. III, Paris, Michel Lévy, 1870, p. 53. Il critico non esita a considerare il sentimentalismo di Cottin più increscioso dello zelo edificante di Cottu (*ibidem*, p. 54).

(9) È l'argomento dello studio di M. Cohen, *The Sentimental Education of the Novel* [1999], trad. fr. *L'Éducation sentimentale du roman*, Paris, Classiques Garnier, 2022. La studiosa non considera il caso Cottin-Maistre, ma assume *Claire d'Albe* di Cottin come modello emblematico del romanzo sentimentale del primo Ottocento, basato sul contrasto tra valori individuali e collettivi. Per un inquadramento generale delle convergenze tra istanze idealistiche e realistiche della narrativa si veda T. Pavel, *La Pensée du roman* [2003], nouvelle éd., Paris, Gallimard, 2014.

(10) S. Cottin, *Élisabeth ou les Exilés de Sibérie*, Paris, Michaud, 1816, p. 6.

(11) *Ibidem*, p. 207.

fattispecie quelle dell'Impero napoleonico ai suoi inizi. Piuttosto, si può osservare che, mentre il rifiuto di rappresentare le tribolazioni reali di Praskov'ja obbedisce al gusto francese della misura, l'assenza del quadro della felicità coniugale (fittizia) suggerisce un superamento delle convenzioni del romanzo sentimentale e un'evoluzione forse decisiva della poetica dell'autrice. Ipotesi resa inverificabile dalla sua prematura scomparsa, avvenuta un anno dopo la comparsa del romanzo, nel 1807.

All'epoca della pubblicazione della *Jeune Sibérienne*, in un contesto ormai decisamente postrivoluzionario, il requisito del verosimile non è più prioritario e, come si è accennato, Xavier de Maistre fa appello alla nuda verità in apertura del suo racconto: «Si le récit de ses aventures [de Prascovie] n'offre point cet intérêt de surprise que peut inspirer un romancier pour des personnages imaginaires, on ne lira peut-être pas sans quelque plaisir la simple histoire de sa vie»¹².

L'operazione di Xavier de Maistre si presenta dunque come una confutazione di *Élisabeth*, una correzione in nome di una verità fattuale. Ma il caso è più complesso. Nella prefazione alla prima edizione del testo, Antoine Valery osserva che Xavier de Maistre evita sia «l'imitation grossière de la nature» che i luoghi comuni romanzeschi, le tirate, le ripetizioni, offrendo invece una «peinture de mœurs réelles»¹³. In effetti, a differenza di Cottin, Maistre conosceva la Russia, e tutti i commentatori hanno notato la presenza dei *realia* locali nel suo testo. Non si tratta però di un realismo grossolano, quanto di un'esigenza «de ce vrai qui est aussi de l'idéal»¹⁴. La formula appare felice poiché evidenzia quanto c'è di selettivo e di epurato nel realismo maistriano. Il suo stile semplice è di chiara ascendenza cristiana (evangelica e patristica), e la scelta stessa dell'argomento è fortemente motivata sul piano religioso e ideologico. Xavier de Maistre si attiene a una verità fattuale che gli permette di dimostrare sia l'intervento della Provvidenza (realizzazione di un progetto di estrema difficoltà) che la clemenza dell'assolutismo zarista (la grazia ricevuta). Non sappiamo di preciso quando ha scritto il testo ma, dal momento che ne parla già all'inizio del 1811 in una lettera a Joseph de Maistre, si può ipotizzare che l'impresa sia stata incoraggiata dal fratello filosofo, di cui rifletterebbe almeno in parte il pensiero controrivoluzionario¹⁵. La scrittura asciutta e disadorna del racconto dà prova di un superamento delle suggestioni romantiche rintracciabili nelle opere precedenti dell'autore, segnatamente nel *Lépreux de la cité d'Aoste*, e di uno scarto verso un realismo umile; ma l'imparzialità appare fuori questione.

L'eroina di Cottin, ribattezzata *Élisabeth*, si rivela essere una discendente dell'illustre famiglia polacca Potocki: espediente che accentua la coloritura rosea e fiabesca della trasposizione fittizia. Non solo la ragazza ottiene la riabilitazione ufficiale del padre, non solo si sposa, ma gode di un clamoroso ribaltamento di fortuna. Una nota editoriale prende addirittura le distanze da questo eccesso di affabulazione¹⁶. Umile e

(12) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 181. Alcuni studi recenti tornano sulla distinzione tra il verosimile classicista e il vero realistico, dalla monografia di P. Tortonese, *L'homme en action*, Paris, Classiques Garnier, 2013 al dossier «La vérité et ses ruses», "Revue Italienne d'Études Françaises" 10, 2020 e alla miscellanea *L'inverosimile realistico e le coincidenze impossibili*, dir. A. Grilli, Pisa, Pacini, 2022.

(13) X. de Maistre, *Œuvres*, Paris, Dondey-Dupré, 1825, t. III, p. II. Valery formula le stesse osservazioni in una lettera a Adolphe de Marest, che le ripete a Louis de Vignet (*Xavier de Maistre. Chapitre inédit* cit., pp. 75-77).

(14) X. de Maistre, *Œuvres* cit., t. III, p. II.

(15) «Pour la *Sibérienne*, cela m'est passé» (a Joseph de Maistre, 11 gennaio 1811, in X. de Maistre, *Lettres à sa famille*, éd. G. de Maistre, Clermont-Ferrand, Paléo, 2005-2006, 4 tomi, t. I, pp. 132-133). Il progetto era dunque sospeso a quell'altezza.

(16) S. Cottin, *Élisabeth* cit., pp. 194-195 (nota attribuibile all'editore ed amico dell'autrice Joseph-François Michaud).

ignorante, la Prascovie Lopouloff di Xavier de Maistre è tuttavia a sua volta di origine aristocratica, come è detto incidentalmente nel testo: il padre è nato in Ungheria da una famiglia nobile ucraina¹⁷. Una traccia di questa origine si può rinvenire nel desiderio della ragazza di recarsi a Kiev, che costituisce un terzo polo nella geografia del racconto, dominata dalle due polarità fondamentali, la Siberia e San Pietroburgo. I due testi convergono insomma nell'assegnare un'origine nobile all'eroina, ma Xavier de Maistre non sfrutta affatto sul piano narrativo la nascita di Prascovie, probabilmente per insistere sulla sua esemplare umiltà. Del resto, l'aristocrazia di San Pietroburgo è rappresentata in termini perlopiù apertamente negativi, forse, di nuovo, per partito preso assolutista.

Le due versioni della storia della siberiana divergono ancora più vistosamente nel trattamento del viaggio. Secondo il precetto della verosimiglianza, Cottin abbrevia e alleggerisce il lungo itinerario, dotando Élisabeth di accompagnatori e riducendo i disagi a una proporzione tollerabile. Il viaggio vero e proprio occupa circa un quinto del testo. A Mosca, la peregrinazione si interrompe del tutto per la felice coincidenza con l'incoronazione dello zar Alessandro I, che determina seduta stante la concessione della grazia e quel che ne consegue. Il viaggio di Prascovie occupa invece una parte consistente del testo di Maistre (quasi un terzo del totale), le tappe sono indicate con precisione e niente, a quanto pare, è risparmiato al lettore delle tribolazioni della viaggiatrice. Perdi più, l'intervallo tra l'arrivo a San Pietroburgo e la concessione della grazia si prolunga sensibilmente (circa un quinto del testo), tra iniziative fallimentari e speranze deluse. Al riguardo, secondo Sainte-Beuve, Claire de Duras avrebbe giudicato troppo lunga questa sezione, ed eccessiva la goffaggine dell'eroina di fronte all'amministrazione imperiale, forse, di nuovo, in nome della verosimiglianza¹⁸. Il fatto che Xavier de Maistre abbia lasciato intatto questo episodio, in effetti alquanto esteso, potrebbe certificarne l'aderenza alla verità fattuale.

Inoltre, al trionfo moscovita di Élisabeth risponde, in Maistre, una narrazione sommessata che elude il romanzesco. Apprendiamo solo che Prascovie incontra dapprima l'imperatrice madre, poi la coppia imperiale, ossia Alessandro e la zarina, ma nessuno scambio di questi incontri è riportato al discorso diretto, come invece avviene, in circostanze analoghe, al termine della *Figlia del capitano* di Puškin. Rievocando in seguito il buon esito dell'impresa, Prascovie menziona soltanto le due imperatrici, non lo zar¹⁹. In effetti, tutte le figure soccorritrici incontrate nel suo viaggio sono donne, mentre ad assistere Élisabeth sono soprattutto figure maschili («partout une protection paternelle a veillé sur moi»)²⁰. L'insistenza di Cottin sulla protezione patriarcale è indicativa della sua posizione precaria di *femme auteur* dalla reputazione controversa.

Lo zar non compare dunque come figura fisica nei ricordi di Prascovie, e il trono che vede e ammira sbigottita nel palazzo imperiale è clamorosamente vuoto, tanto da suggerire un'allusione del monarchico Xavier de Maistre all'assetto postrivoluziona-

(17) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 181. Ci si chiede se la metatesi nella trascrizione del cognome di Prascovie (da Loupoloff o Loupaloff a Lopouloff) è dovuta a una semplice svista o alla volontà dell'autore di evitare una paronimia indesiderata ("loup").

(18) «Mme de Duras [...] trouvait [...] que Prascovie arrivée à Pétersbourg perdait du temps, qu'elle n'entendait rien aux affaires», Ch.-A. Sainte-Beuve, *Le comte Xavier de Maistre* cit., p. 55, n. 1. Opinione smentita da Louis de Vignet (si veda, per i dettagli, F. Vasarri, *Rencontres manquées et médiations. Chateaubriand et Xavier de Maistre*, "La Revue des lettres modernes" 7, 2023, p. 91).

(19) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., pp. 216-217 e 220. Puškin si sarebbe ispirato alla *Jeune Sibérienne* per il suo celebre romanzo (1836); cfr. L.E. Jaccoud, *Xavier de Maistre e Aleksandr S. Puškin: un'insolita "parentela" letteraria*, "Studi francesi" 201, LXVII, 2023, pp. 552-569.

(20) S. Cottin, *Élisabeth* cit., p. 161.

rio²¹. O dobbiamo interdervi un rimando alla transizione tra Paolo I, assassinato nel 1801, e il suo successore Alessandro I? Ad ogni modo, la reazione di Prascovie di fronte al simbolo del potere temporale è eloquente: «Ô mon père, s'écriait-elle, voyez où la puissance de Dieu m'a conduite! Ô mon Dieu! bénissez ce trône, bénissez celui qui l'occupe, et faites que ses jours soient remplis de tout le bonheur dont il m'a comblée!»²². Si delinea una gradazione ascendente, dall'umano (il padre) al semidivino (lo zar) e al divino, che suggerisce la visione ingenuamente teocratica della giovane esiliata, e il senso politico del testo. Più secolare, la presentazione lusinghiera di Alessandro I in *Élisabeth*, ben prima della campagna di Russia, può valere come un'allusione discreta al regime napoleonico che assicura il superamento definitivo del Terrore, il ritorno all'ordine sociale e il rimpatrio degli emigrati.

Il trattamento del paesaggio, ovviamente legato al tema odeporario, evidenzia un'ulteriore e palese differenza tra le due versioni. La Siberia è all'epoca una terra esotica e favolosa, pressoché inesplorata dai viaggiatori occidentali e oggetto di viva curiosità. Bernardin de Saint-Pierre progetta un'opera sull'argomento e Julie de Krüdener vi ambienta un racconto²³. Cottin sfrutta abbondantemente questo orizzonte di attesa, inserendo nel suo romanzo ampie descrizioni paesaggistiche e note geografiche, sulla scia dei testi americani di Chateaubriand. *La jeune Sibérienne* si segnala invece per una totale assenza del paesaggio, coerente con la focalizzazione interna pressoché costante su Prascovie²⁴. Unicamente concentrata sul suo obiettivo, l'eroina di Xavier de Maistre è infatti incurante del colore locale e dello spazio che attraversa. Questa particolarità del testo denota anche un rifiuto del pittoresco, come reazione all'esuberanza di Cottin, se non un rafforzamento della tematica religiosa, nel senso di una svalutazione del mondo sensibile. Si tratta comunque di un dato eloquente, se si considera che il talento descrittivo di Xavier era stato sfruttato da Joseph de Maistre per la sequenza iniziale delle *Soirées de Saint-Pétersbourg*, basata su un fascinoso tramonto sulla Neva²⁵. Nell'episodio pietroburchese della *Jeune Sibérienne*, durante i ripetuti tentativi di ottenere udienza per la grazia del padre, il tasso descrittivo è leggermente incrementato ma manca una vera presentazione degli splendori della città imperiale. Anzi, l'assenza della natura si accompagna a quella dell'arte. All'Ermitage, Prascovie vede un quadro di Luca Giordano raffigurante satiri e baccanti e commenta: «Quelles folies de peindre des choses qui n'ont jamais existé, comme s'il en manquait de véritables!»²⁶. L'ingenua sorpresa di Prascovie evidenzia ulteriormente la poetica austera, antiletteraria del testo, basata sull'esaltazione del vero. Ma il soggetto mitologico-pagano del quadro non è ininfluenza per la reazione della ragazza, che non esita a credere ai segni premonitori (la madre che apre a caso la Bibbia alla pagina di Agar), agli angeli custodi e alla Provvidenza. La liquidazione dell'arte rientra comunque nella focalizzazione interna su un cuore semplice e profondamente devoto, se non nella visione disincantata dell'autore, a sua volta pittore di paesaggi oltre che scrittore saltuario e ostile alle convenzioni della finzione letteraria.

(21) Si veda l'accurata analisi di X. Bourdenet, *L'imaginaire de la Russie chez Xavier de Maistre: "La jeune Sibérienne", "Les Prisonniers du Caucase"*, in *L'Image du Nord chez Stendhal et les romantiques*, dir. K. Andersson, Örebro, Örebro University, 2006, t. III, pp. 104-127 (pp. 121-122).

(22) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 219.

(23) *Alexis ou l'Histoire d'un soldat russe*, pubblicato nel 1834 ma scritto sul finire del Settecento; si veda F. Ley, *Madame de Krüdener*, Paris, Champion, 1994, p. 111, e, per il quadro generale, il volume collettivo *L'Invention de la Sibérie* cit.

(24) Cfr. X. Bourdenet, *L'imaginaire de la Russie* cit., p. 107.

(25) La versione originale del testo, dovuta a Xavier, è riprodotta in J. de Maistre, *Œuvres*, éd. P. Glaudes, Paris, Laffont, 2007, pp. 440-442.

(26) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 220.

Un altro aspetto di Prascovie può essere proiettato sull'autore con più certezza, e addirittura assunto come formulazione della sua poetica. Dopo qualche difficoltà iniziale, Prascovie riesce a districarsi e a farsi apprezzare nella buona società di San Pietroburgo, in virtù della sua schiettezza e del suo buon senso. Quindi, il narratore osserva:

L'étude approfondie du monde ramène toujours ceux qui l'ont faite avec fruit à paraître simples et sans prétentions: en sorte que l'on travaille quelquefois longtemps pour arriver au point par où l'on devrait commencer. Prascovie, simple en effet et sans prétentions, n'avait besoin d'aucun effort pour le paraître, et ne se trouvait jamais déplacée dans la bonne société²⁷.

Non solo abbiamo qui la giustificazione teorica di un racconto semplice e senza pretese. Possiamo anche vedervi un probabile bilancio dell'opera letteraria dell'autore, dagli esperimenti sterniani del *Voyage autour de ma chambre* all'approdo alla nudità del racconto esemplare. Ma si tratta pur sempre di «paraître simples et sans prétentions»: formula ambigua, che allude a uno sforzo e a un effetto stilistico di semplicità e naturalezza.

Se Elisabeth è presentata invariabilmente come una fanciulla pura e devota, Prascovie appare più ambigua e segnata dalla reversibilità: è ingenua ma è capace di un'astuzia che le permette di sbarazzarsi di pericolosi giovanotti ubriachi; il suo folle progetto suscita l'ilarità generale, compresa quella dei genitori, ma Prascovie non è priva di spirito e ribatte all'ironia illuministica del libero pensatore Neiler riuscendo a metterlo in ridicolo²⁸; durante il viaggio, l'aspetto misero e malandato le conferisce un'apparenza equivoca, facendola scambiare per una prostituta («une aventurière de mauvaises mœurs») ²⁹. Ma il principio della reversibilità cristiana agisce anche in senso contrario, come nell'episodio della sinistra coppia che ospita Prascovie e che sembra incline ad aggredirla e a derubarla dei suoi pochi averi, per poi rivelarsi benevola alla luce del giorno³⁰.

Veniamo agli esiti divergenti della vicenda della siberiana, il matrimonio e il convento. Si è accennato che la critica ottocentesca ha fondato proprio sullo *happy ending* la svalutazione di *Élisabeth* rispetto alla *Jeune Sibérienne*, e lo stesso Xavier de Maistre depreca in apertura del suo testo che si siano attribuite «des aventures d'amour et des idées romanesques à une jeune et noble vierge qui n'eut jamais d'autre passion que l'amour filial le plus pur»³¹. Di conseguenza, la sua versione, al pari dell'altra novella russa «sans amour», *Les Prisonniers du Caucase*, esclude la dimensione sentimentale³². Eppure, è la stessa passione filiale a prevalere in *Élisabeth*, «roman presque sans amour»³³. Di fronte alla dichiarazione amorosa di Smoloff, Elisabeth reagisce così:

l'idée d'un autre amour que l'amour filial lui paraît si nouvelle, qu'à peine elle la conçoit: peut-être lui eût-elle paru moins étrange, si son cœur avait eu de la place pour la recevoir; [...] tant

(27) *Ibidem*, p. 218.

(28) *Ibidem*, pp. 186 e 193. La vera Praskov'ja avrebbe mostrato altrettanto spirito nell'apprendere il destino coniugale del suo doppio romanzesco Elisabeth, dichiarando nel 1807 che personalmente non si sarebbe mai arrischiata a sposarsi, data la rarità dei buoni mariti; per i dettagli cfr. S. Lorusso, *Le Charme sans la beauté* cit., pp. 221-222.

(29) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 195.

(30) *Ibidem*, pp. 197-199.

(31) *Ibidem*, p. 181.

(32) Lettera alla sorella Marthe, 11 gennaio 1819, in X. de Maistre, *Lettres à sa famille* cit., t. I, p. 200.

(33) La definizione è di S. Lorusso, *Le Charme sans la beauté* cit., p. 218.

qu'ils [ses parents] seront dans l'infortune, elle demeurera fidèle à sa pieuse passion: pour en contenir deux, le cœur humain, tout vaste qu'il est, ne l'est point encore assez³⁴.

L'isolamento e l'inesperienza di Élisabeth possono spiegare questa concentrazione esclusiva delle sue risorse affettive, che tuttavia contrasta vistosamente con i «trois amours» della madre Phédora, «également dévouée à son époux, à sa fille, et à son Dieu»³⁵.

Ottenuta la riabilitazione del padre, Élisabeth si rimette ai genitori per sdebitarsi con Smoloff, e sono loro a spingerla ad accettare la sua offerta di matrimonio. Si tratta di una soluzione vantaggiosa e soddisfacente per tutti i protagonisti. Ma un saggio di Catherine Cusset invita a prendere sul serio questo esito iper-idealistico, insistendo sulla prevalenza dell'amore filiale. *Élisabeth* costituirebbe il coronamento dell'opera dell'autrice, la realizzazione dell'ideale al quale tendevano in varia misura i romanzi precedenti, giudicati scandalosi: «un amour "pur" qui la rend digne du père dont elle n'a jamais pu s'émanciper»³⁶. Tale figura paterna è da intendersi anche e forse soprattutto in senso letterario (Rousseau, Bernardin), tanto più che la prefazione di *Élisabeth* riserva un omaggio esclusivo alla madre³⁷. Certo, è inevitabile chiedersi, come fa la studiosa, il costo di questa sublimazione in termini di repressione della sessualità. Sta di fatto che la devozione di Élisabeth si situa agli antipodi della profanazione simbolica del padre che segna notoriamente l'esito della passione amorosa nel primo romanzo di Cottin, *Claire d'Albe* (1799). Il lieto fine matrimoniale di *Élisabeth* non deve quindi ingannare sul vero senso del testo nell'intenzione dell'autrice. La ragazza accetta di sposarsi a condizione di non separarsi dai genitori e il nuovo legame coniugale si baserà sul loro modello. Smoloff entra a far parte di una cellula familiare, più che fondarne una nuova.

In Xavier de Maistre, è la passione religiosa a superare lo stesso amore filiale. Devota fin dall'inizio della storia, Prascovie elabora durante il viaggio il proposito di farsi suora una volta ottenuto il suo scopo: «Un jour, se disait-elle, si Dieu favorise mes vœux, je serai [...] cachée sous le voile, n'ayant plus d'autre occupation que celle de remercier la Providence de ses faveurs»³⁸. Ringraziare la Provvidenza: la promessa di Prascovie è una forma di gratitudine per l'aiuto ricevuto, come lo è il consenso di Élisabeth all'offerta di Smoloff. Si tratta in entrambi i casi di sdebitarsi con un adiuvante, umano o divino, e la differenza si riduce se consideriamo che, per Élisabeth, Smoloff è un angelo inviato dal Signore per aiutarla³⁹. Ma la fede di Prascovie è più forte dell'amore filiale, e la sua decisione finale non concilia affatto i desideri di tutti. Appena alleviate le condizioni di vita dei genitori, restituiti alla loro dignità sociale, Prascovie se ne separa con un'intransigenza biblica, implacabile, sorda ai richiami dell'affetto familiare.

La ragazza si ammala per i patimenti subiti nell'insidioso e interminabile viaggio, ed aggrava ulteriormente il suo stato di salute rifiutando di spogliarsi, come la Virginie di Bernardin, durante una traversata del Volga⁴⁰. La sua permanenza in convento

(34) S. Cottin, *Élisabeth* cit., p. 87.

(35) *Ibidem*, p. 32.

(36) C. Cusset, *Sophie Cottin ou l'écriture du déni*, "Romantisme" 77, 1992, pp. 25-31 (p. 30 per la citazione). Anche M.J. Call (*Infertility and the Novels of Sophie Cottin*, Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 2002, pp. 135-152) insiste sulla devozione filiale di Élisabeth.

(37) S. Cottin, *Élisabeth* cit., p. 6.

(38) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 205.

(39) «Elle crut voir l'ange que Dieu venait de lui promettre, l'ange qui devait l'aider à délivrer son père», S. Cottin, *Élisabeth* cit., p. 77.

(40) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 205.

è serena ma breve, e la morte prematura non le permette di attuare il progetto di rivedere i genitori. In altre parole, Prascovie paga con la morte fisica il raggiungimento del suo obiettivo. È a suo modo una figura del sacrificio degli innocenti, tema trattato da Joseph de Maistre. La vocazione religiosa di Prascovie pare coincidere con la morte, come attesta tra l'altro il desiderio di vedere le catacombe di Kiev, patria ideale in virtù dell'origine ucraina del padre, con le loro macabre reliquie dei santi ortodossi⁴¹. Ma ciò che la distingue dal lebbroso di Aosta o dalla giovane cancerosa delle *Soirées de Saint-Petersbourg*, vittime innocenti di sventure imperscrutabili e figure espiatorie, è la risposta provvidenziale alla sua fede tenace, che le permette di compiere la sua missione⁴². L'explicit della *Jeune Sibérienne* illustra di nuovo la fede cristiana, non solo perché l'ultimo gesto di Prascovie morente è il segno della croce tracciato con la mano, ma per l'efficace effetto di contrasto tra le tenebre che invadono il suo alloggio durante l'agonia («la nuit devint sombre») e che confermano quanto detto sopra sulla sua essenza mortuaria, e la luce portata dalle compagne accorse a vegliarla («les religieuses revinrent avec de la lumière»)⁴³.

Nel contesto storico del Concordato, anche Cottin esalta la religione cristiana. All'inizio del suo romanzo, incontriamo la descrizione di un cimitero pagano saccheggiato da ignoti per rubare i gioielli nascosti nelle tombe. All'orrore gotico delle ossa sparse si oppone l'inviolabilità dei sepolcri cristiani attinenti a una vicina cappella, dove Élisabeth trova un rifugio sicuro durante una violenta bufera⁴⁴. Al riguardo, Élisabeth conferma il suo statuto riparatorio rispetto ai primi romanzi passionali dell'autrice, se consideriamo in particolare la scena già accennata di *Claire d'Albe*, nella quale l'adulterio della protagonista è consumato sulla tomba del padre. Élisabeth è comunque legata, non diversamente da Prascovie, al culto dei morti, come dimostra nell'episodio piuttosto ampio dell'agonia e delle esequie del missionario Paul⁴⁵. La differenza, qualitativa, sta nell'intensità della fede. Prascovie spinge la devozione fino al culto delle salme imbalsamate nelle catacombe di Kiev, tombe "aperte" che mostrano in una forma sensibile l'immortalità dei santi e che dunque vanno ben oltre l'esempio della cappella di Élisabeth. Inoltre, nel romanzo di Cottin la fede è soprattutto una questione culturale e sociale, che caratterizza la comunità a partire dal nucleo familiare. Nella *Jeune sibérienne*, solo Prascovie è toccata dalla fede autentica, mentre il padre non è praticante e la madre è tendenzialmente superstiziosa⁴⁶.

L'eccezionalità di questa fede individuale permette anche, per estensione, di chiarire la strategia narrativa di Xavier de Maistre. La fiducia di Prascovie nella Provvidenza è una costante del testo, che però non è assunta dal narratore ma assegnata al personaggio. Dotata di un'«ardente imagination» che rappresenta la versione cristiana della facoltà estrosa esaltata nel *Voyage* e nell'*Expédition nocturne autour de ma chambre* (aspetto che, sia detto per inciso, mostra una continuità nell'opera

(41) *Ibidem*, p. 207 e n. 16 (nota dell'autore sulle salme dei santi).

(42) Si veda la conclusione del terzo *entretien* delle *Soirées de Saint-Petersbourg*, in J. de Maistre, *Ceuvres* cit., p. 548, e cfr. A. Michel, *Sacré et sacrifice dans la pensée de Joseph de Maistre*, "Bulletin de l'Association Guillaume Budé" 2, giugno 1989, pp. 189-203. Sulla fede di Prascovie come impegno attivo, cfr. V. Fortunati, *Xavier de Maistre* cit., pp. 89-90.

(43) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., pp. 228-229.

(44) S. Cottin, *Élisabeth* cit., pp. 27 e 66-68. Sulla tematica religiosa in Cottin si vedano i contributi di F. Bercegol, *Religion et violence des passions dans "Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des Croisades" de Sophie Cottin*, in *Violences des sentiments et violence de l'histoire. Le roman français à l'orée du XIX^e siècle*, dir. S. Lorusso, Pisa, ETS, 2019, pp. 59-73 e di S. Lorusso, *Sophie Cottin et la religion*, "Orages" 20, 2020, pp. 171-181 e *Comment s'affranchir de la passion. Le pouvoir de la religion dans les derniers romans de Sophie Cottin*, "Cahiers de littérature française" 21, 2022, pp. 29-40.

(45) *Ibidem*, pp. 142-157.

(46) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 185; cfr. L.C. Sykes, *Madame Cottin* cit., p. 219.

dell'autore al di là degli appariscenti elementi di rottura), Prascovie interpreta ogni singolo evento come un segnale della protezione divina: «Dans tout ce qui lui arrivait, Prascovie voyait toujours le doigt de Dieu». E crede nei miracoli: tali sono per lei la trasformazione benefica della coppia di ospiti («Dieu avait changé tout à coup le cœur de ces malhonnêtes gens») e il successo stesso della richiesta all'imperatore («C'est Dieu! Dieu seul qui a tout fait!»)⁴⁷.

Se il racconto può apparire privo di eventi miracolosi, ciò è dovuto unicamente a una scelta ragionata dell'autore. Xavier de Maistre adotta una narrazione fattuale e realistica per presentare un intervento divino e affermare una verità metafisica. Già attaccato non solo per l'inquietudine romantica del suo lebbroso, ma, prima ancora, per le sue posizioni anti-illuministiche, sa bene di non poter imporre un racconto edificante in un contesto culturale postrivoluzionario e già laicista⁴⁸. Non è un caso che l'incipit stesso del testo si limiti a sottolineare il coraggio e l'amore filiale di Prascovie, senza accennare alla vocazione religiosa che pure è il *telos* della sua storia. Xavier de Maistre è insomma perfettamente consapevole delle difficoltà alle quali si espone:

Ces détails pourront paraître à quelques personnes puérils et minutieux, mais lorsqu'on verra les projets de cette jeune fille réussir au-delà de ses espérances et de toute probabilité [...] on se convaincra qu'aucun motif humain n'aurait suffi pour la conduire au but qu'elle se proposait, et qu'il fallait pour une telle œuvre cette *foi qui transporte les montagnes*⁴⁹.

I dettagli puerili e minuziosi ai quali si allude qui non sono solo effetti di realtà prodotti da oggetti umili e situazioni quotidiane, ma, soprattutto, interpretazioni provvidenzialistiche di eventi minimi. In altri termini, l'autore si protegge da una lettura laica e insieme classicista, improntata a una concezione aulica della letteratura. L'intento persuasivo («on se convaincra») con finalità edificante è qui formulato forse per l'unica volta nel testo, nella sezione del racconto che precede il viaggio. Altrimenti, il narratore si astiene dal commentare i fatti in senso religioso, limitandosi al piano morale. La discrezione della voce narrante, l'aderenza alla nuda successione dei fatti si spiegano con l'intento di far passare il messaggio edificante attraverso il racconto di una vita esemplare. Dopo le incomprensioni del *Lépreux*, sembra molto probabile che Xavier de Maistre si sia proposto di ritentare la narrazione esemplare, optando nettamente per un realismo cristiano e per uno stile disadorno che fossero in grado di imporre senza ambiguità la fede, oltre che di rendere plausibile l'inverosimiglianza della vicenda⁵⁰. Siamo comunque lontani dalla parabola evangelica e dall'*exemplum* medievale, inclini alla finzione, all'allegoria e alla metafora⁵¹.

(47) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., pp. 188, 199 e 224.

(48) Xavier de Maistre fu stroncato sul "Journal de Paris" nel 1810 per la poesia antivoltairiana *L'auteur et le voleur*; cfr. A. Berthier, *Xavier de Maistre, étude biographique et littéraire* [1920], Genève-Paris, Slatkine, 1984, pp. 98 e 133-134.

(49) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 188. Per l'allusione evangelica cfr. Marco 11, 23 e Matteo 17, 20. Un'analisi della dimensione metanarrativa del testo è offerta da M. Stemmerger, *Sibirische Wahrheiten: Xavier de Maistres "La Jeune Sibérienne" als narrative (Selbst)Reflexion*, "Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft" 1, XXXVII, 2006, pp. 127-154.

(50) Il modello di riferimento può essere individuato in quella mescolanza di stile umile e sublime che Auerbach evidenzia in Agostino; cfr. E. Auerbach, *Mimesis* [1946], Torino, Einaudi, 1983, vol. I, pp. 81-82. Nella lettera già citata del 1819, Maistre deplora che la finzione di *Elisabeth* «dénature le caractère sublime de l'héroïne» (X. de Maistre, *Lettres à sa famille* cit., t. I, p. 200).

(51) Cfr. S.R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive* [1983], Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 35-38. Sull'evoluzione moderna dell'esemplarità letteraria si vedano inoltre le miscellanee *Littérature et exemplarité*, dir. E. Bouju et al., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX^e siècle*, dir. M. Bertrand et P. Tortonese, Paris, Presses Sorbonne

Rispetto a questi modelli, la scrittura di Xavier de Maistre appare infatti nettamente letterale e referenziale. Il partito preso della semplicità e dell'oggettività, il rifiuto della letterarietà, la narrazione pressoché impersonale conferiscono alla *Jeune sibérienne* una paradossale modernità, se non uno statuto sperimentale. Eloquenti al riguardo è anche il trattamento delle influenze letterarie più forti. I modelli illuministici che si possono indubbiamente rilevare (Rousseau per la critica delle città corrotte, Voltaire per il motivo dello sguardo ingenuo dello straniero sulla civiltà raffinata) sono sovrastati e neutralizzati dalla prospettiva cristiana. Dal canto suo, Chateaubriand offre una suggestione certamente più affine e congeniale. L'erranza di Agar nel deserto è ricordata in *Atala*, e una breve scena della *Jeune sibérienne* può vagamente evocare la monacazione di Amélie in *René*⁵². Tuttavia, anche questa impronta è quasi cancellata: non c'è estetismo né sforzo stilistico in questa rappresentazione della fede, solo "l'ornamento della verità".

Cottin aveva compiuto una scelta ben diversa, insistendo sul registro patetico e obbedendo ai richiami del romanzesco. Eppure, la ricezione ottocentesca di *Élisabeth* mostra a sua volta uno statuto edificante, per quanto concerne l'esaltazione dell'amore filiale. Inoltre, a ben vedere, i due autori convergono nel sottolineare l'autenticità fondamentale della storia narrata, nella fattispecie del progetto di riabilitazione del padre, perché risultante da uno slancio affettivo superiore a qualsiasi sforzo dell'immaginazione. Come leggiamo all'inizio della *Préface* di *Élisabeth*, «l'imagination n'invente point des actions si touchantes, ni des sentiments si généreux; le cœur seul peut les inspirer». Quanto a Xavier de Maistre, abbiamo rilevato il rifiuto esplicito della finzione che informa la sua versione; ma c'è forse una reminiscenza della formula di Cottin in queste parole dell'incipit: «sans appui, sans conseil, [Prascovie] trouve dans son cœur la pensée de l'action la plus généreuse et la force de l'exécuter».

Giunta a Mosca, *Élisabeth* si scontra con l'incredulità e la derisione dei cittadini corrotti, secondo il motivo rousseauiano rintracciabile anche in Maistre. Solo un modesto albergatore crede alla sua storia: «Les gens du peuple ne se trompent guère à cet égard; les brillantes fictions ne sont point à leur portée, et la vérité a seule le droit de les toucher»⁵³. Il riconoscimento della verità sarebbe appannaggio degli umili, mentre il lusso delle "brillanti finzioni" sarebbe riservato al pubblico colto delle classi superiori. Qui l'autrice sembra quasi prendere le distanze dal patto romanzesco adottato. In Xavier de Maistre, un concetto analogo è declinato in una prospettiva cristiana e interclassista:

Telle est la constitution de la société dans les grandes villes: la misère et l'opulence, le bonheur et l'infortune se croisent sans cesse, et se rencontrent sans se voir; ce sont deux mondes séparés qui n'ont aucune analogie, mais entre lesquels un petit nombre d'âmes compatissantes, marquées par la Providence, établissent des points rares de communication⁵⁴.

Nouvelle, 2017 e *La Morale en action. Apologues, paraboles, proverbes et récits exemplaires au XIX^e siècle*, dir. V. Heyraud et É. Reverzy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020.

(52) Si veda l'ultimo incontro in convento di Prascovie e dei genitori, X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 225, e cfr. F.-R. de Chateaubriand, *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, éd. J.-C. Berchet, Paris, GF Flammarion, 1996, pp. 113 e 188-191. Ricordiamo che Gilbert Durand interpreta l'evocazione di Agar nella *Jeune Sibérienne* (cit., p. 189 e 194) in chiave psicocritica, come sintomo di un complesso del "cadetto" Xavier de Maistre; il critico accorda inoltre un'attenzione particolare al romanzo in quanto articolazione delle due tematiche fondamentali dell'opera dell'autore, il viaggio e la reclusione; cfr. G. Durand, *Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre*, "Romantisme" 4, 1972, pp. 76-89.

(53) S. Cottin, *Élisabeth* cit., p. 183.

(54) X. de Maistre, *La jeune Sibérienne* cit., p. 211.

La messa in rilievo di queste corrispondenze non mira, ovviamente, a ridurre le divergenze di due pratiche di scrittura assai diverse. Resta il fatto che Xavier de Maistre tiene a differenziarsi il più possibile dal precedente di Cottin, se non a confutarlo, senza considerare che *Élisabeth* rappresenta, nella produzione della romanziera, qualcosa di molto simile a ciò che la storia veridica di Prascovie rappresenta nella propria: un atto riparatorio o espiatorio e un esempio insieme morale e religioso, con un'insistenza particolare sull'una o l'altra dimensione. In *Élisabeth, l'amour-passion* è completamente sublimato nell'affetto filiale; nella *Jeune Sibérienne*, l'amore divino prevale su quello filiale fino a soppiantarlo. Anche sul piano formale, le due versioni così distinte contengono accenni paralleli a un'evoluzione della narrativa: un superamento della tematica sentimentale, ma anche una marcata autorialità femminile (la voce narrante) nel primo caso⁵⁵; nel secondo, il paradosso di un messaggio religioso e politico antimoderno veicolato da una scrittura neutra o bianca, decisamente in anticipo sui tempi. Di certo, il divario di genere, il lungo predominio del realismo letterario, lo squilibrio delle poetiche e delle soluzioni stilistiche rispettive hanno impedito per molto tempo alla critica di cogliere queste connessioni.

FABIO VASARRI
Università degli Studi di Cagliari

(55) Cfr. B. Louichon, *Sophie Cottin ou le paradoxe du succès*, in *La Tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, dir. C. Mariette-Clot et D. Zanone, Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 221-239 (pp. 237-238).

Le charme de Potemkine: deux regards français sur la Russie de Poutine, entre fiction et non-fiction

Abstract

In the continuity of a long-standing interest for Russia by French writers, the beginning of the 21st century has seen several authors take a personal view of contemporary Russia. The question has nevertheless assumed a different turn in recent years, as Vladimir Putin's regime has hardened and shown itself to be aggressive towards Ukraine as well as the Western world. It's interesting to observe how France's literary view of Russia has undergone major changes, involving both contortions and sudden awakenings, as well as analyses that draw on a French literary tradition that has been grounded in deciphering the corridors of power since the Grand Siècle. At a time when the literature of the extreme contemporary is complicating the distinction between the genres of fiction and non-fiction, or between the novel and the essay, it's no wonder that a subject as political as fascinating offers the ultimate opportunity to participate in their blurring and hybridation. Two French-speaking writers offer an interesting point of observation: Emmanuel Carrère, author of *Un roman russe* and *Limonov*, and Giuliano da Empoli, author of *Le mage du Kremlin*, written in French and awarded the Grand Prix de l'Académie française. If such a comparison allows us to confront the strategies of fiction and non-fiction when confronted with a political object, it also puts into perspective the generic purity of the two categories.

Dans le prolongement d'une passion russophile jamais éteinte chez les écrivains français, le début du XXI^e siècle voit de nombreux auteurs livrer un regard personnel sur la Russie contemporaine¹. La question prend néanmoins un tour différent depuis quelques années, où le régime de Vladimir Poutine se durcit et se révèle agressif envers ses voisins immédiats tout autant qu'envers l'Occident. Il est alors intéressant d'observer combien le regard littéraire porté depuis la France sur la Russie connaît des évolutions majeures, faites de contorsions et réveils intempestifs, mais aussi d'analyses qui se nourrissent d'une tradition littéraire française rodée depuis le Grand Siècle au décryptage des coulisses du pouvoir. Alors que la littérature de l'extrême contemporain complexifie singulièrement la ligne de partage entre les genres de la fiction et de la non-fiction, ou entre le roman et l'essai, il n'est pas étonnant qu'une matière aussi politique que fascinante constitue une ultime occasion de participer au brouillage de leurs territoires respectifs. Deux écrivains de langue française constituent à ce titre un point d'observation intéressant: Emmanuel Carrère, auteur notamment d'*Un roman russe* et *Limonov*, récompensé par le prix Renaudot en 2011, et Giuliano da Empoli, auteur du roman *Le mage du Kremlin*, écrit en français et couronné du Grand prix de l'Académie

(1) On peut ainsi dresser un corpus non-exhaustif de textes de l'extrême-contemporain qui s'y intéressent: Sylvain Tesson avec *L'axe du loup* (Laffont, 2004) puis *Dans les forêts de Sibérie* (Gallimard, 2011); Olivier Rolin avec *En Russie* (Quai Voltaire, 1987), *Sibérie* (Inculte, 2011) *Le météorologue* (Seuil, 2014), *Baïkal-Amour* (Paulsen, 2017); Iegor Gran dans *Z comme zombie* (P.O.L, 2022); André Markowicz, avec *L'Appartement* (Inculte, 2018), *Et si l'Ukraine libérait la Russie?* (Seuil, 2022).

mie française². Certes, mettre en regard deux auteurs si différents suppose d'examiner comment des divergences sur les plans générique et narratologique, malgré une unité thématique, rebattent les cartes du traitement du politique par le littéraire³. En tirant parti de ces différences, le parallèle permet de confronter les stratégies de la fiction et de la non-fiction face à un même objet, et il y a aussi fort à parier que cette comparaison relativise la pureté générique des deux domaines.

1. *La Russie des écrivains du XXI^e siècle: une fascinante fabrique de la fiction*

On notera en premier lieu que les deux auteurs confirment que le tropisme russe se nourrit souvent d'une curiosité particulière envers le mensonge politique: la Russie fascine pour le talent de ses régimes successifs à créer et faire vivre des fictions, capacité avec laquelle l'écrivain semble entretenir un rapport de concurrence. Ainsi Giuliano da Empoli déclarait-il, à la suite de la tentative de putsch de Evgueni Prigoujine en 2023, qu'«on prouve encore une fois que le métier de la réalité est de mettre la fiction au chômage»⁴. De même, dès ses premiers écrits, Emmanuel Carrère se montre séduit par la Russie, et en général l'ex-Union soviétique, surtout dans les moments où elle actualise dans la réalité le pouvoir du mensonge. Si l'une des facettes de son usage politique consiste à altérer le passé en réécrivant l'histoire, l'écrivain voit dans cette entreprise une réalisation de l'illusion uchronique, laquelle l'intéresse particulièrement – on rappellera ainsi sa biographie consacrée à Philippe K. Dick, *Je suis vivant et vous êtes morts*. En témoigne la récurrence chez Carrère d'une anecdote sur l'URSS :

[...] après la disgrâce et l'exécution de Beria, chef du NKVD sous Staline, les souscripteurs de la Grande Encyclopédie soviétique ont reçu l'instruction de découper dans leur exemplaire l'article louangeur consacré à cet ardent ami du prolétariat pour le remplacer par un article de calibre identique sur le détroit de Behring. Beria, Bering: l'ordre alphabétique était sauf, mais Beria n'existait plus. Il n'avait jamais existé. De même, après la chute de Khroutchchev, on a dans les bibliothèques dû jouer des ciseaux pour supprimer *Une journée d'Ivan Denissovitch*⁵.

Ainsi, si la Russie est pour l'auteur un objet hybride, à la fois lieu de reportages journalistiques autant qu'espace romanesque, le partage est loin d'être net. En effet, le

(2) On notera que les deux auteurs se connaissent et entretiennent des liens que l'on peut supposer d'estime réciproque, voire d'amitié. Sur le plateau de l'émission *La Grande Librairie* du 13 décembre 2023, Da Empoli confesse avoir été influencé par *Limonov* et Carrère annonce en 2023 qu'il portera à l'écran *Le mage du Kremlin*. On notera aussi que tous deux partagent une déception de ne pas avoir obtenu le prix Goncourt dans les dernières années et que le Grand prix de l'Académie française obtenu par Da Empoli émane d'une institution dont était membre la mère d'Emmanuel Carrère.

(3) Voir G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991. En effet, Da Empoli opte pour le roman, un genre aisément identifié comme littéraire car il appartient au domaine de la fiction, tandis que Carrère privilégie une approche non-fictionnelle qui, bien qu'elle reste narrative, relève de la diction. On soulignera aussi que nous prenons en considération plusieurs textes de reportage d'Emmanuel Carrère, lesquels ne possèdent pas, au sein de l'œuvre, un statut aussi différent qu'on pourrait le penser, comme en témoignent à la fois l'insertion de tels textes dans l'édition de ses œuvres complètes chez Quarto Gallimard, et le récent ouvrage *V13*, construit sur l'assemblage de l'ensemble de ses chroniques publiées dans "Le Nouvel Obs" en 2021-2022.

(4) Voir l'interview de Alessia Barbezat publiée le 20 juillet 2023 dans "L'illustré", *Giuliano da Empoli, le prophète d'Interlaken*, <https://www.illustre.ch/magazine/giuliano-da-empoli-le-prophete-dinterlaken-617243>.

(5) E. Carrère, *Limonov*, P.O.L., 2011, cité dans l'édition Folio, p. 244. Elle est déjà développée dans *Le détroit de Behring*, l'un de ses premiers textes, un court essai datant de 1986. L'articulation entre le charme de toute tentative «d'abroger le réel» et les écrivains russophiles, de Philip Dick à Martin Amis est d'ailleurs soulignée par Carrère lui-même: *Limonov* cit., pp. 244-245.

pays qui l'intéresse relève moins d'une analyse socio-économique que d'une exploration littéraire de ses imaginaires. Tenir ensemble ces deux ambitions ne peut alors se faire qu'au moyen d'un thème ou sujet capable de condenser vision politique et vision romantique, ce que permet idéalement le personnage d'Édouard Limonov, écrivain sulfureux et dissident inclassable, dont il retracera la trajectoire sous forme de récit métabiographique, choisissant donc une forme doublement non-fictionnelle qui mêle habilement reportage et autobiographie.

Bien que Giuliano Da Empoli se montre tout autant fasciné par la manière dont le régime de Poutine prolonge les pratiques fictionnelles en vigueur du temps de l'URSS, ce dernier le formule plutôt en analyste, caché derrière le masque d'un personnage de fiction. Ainsi le personnage principal de son roman *Le mage du Kremlin*, Baranov, déclare-t-il avec la précision d'un professeur que «la limite n'est pas constituée par le respect de la vérité, mais par le respect de la fiction»⁶. D'ailleurs, Da Empoli approfondit précisément cette dialectique, car selon lui le régime autoritaire ne repose plus sur le travestissement de la vérité: à l'inverse, pour régner, le faux doit se montrer comme faux. Dans le régime de Poutine, le mensonge qui s'assume comme comédie renforce son pouvoir. De même, Da Empoli voit Poutine comme un véritable maître de l'art du spectacle, appartenant «à ce que Stanislavski appelait la race des grands acteurs», à savoir «l'acteur qui se met lui-même en scène, qui n'a pas besoin de jouer parce qu'il est à tel point pénétré par le rôle que l'intrigue de la pièce est devenue son histoire, elle coule dans ses veines»⁷, avant de finalement considérer que c'est «seulement un grand espion. Métier schizophrénique qui requiert, c'est certain, des qualités d'acteurs»⁸. C'est donc de cette commune fascination pour la fiction qu'il faut repartir pour voir comment ces deux écrivains se saisissent d'un objet complexe, la Russie contemporaine, qui utilise elle-même les instruments du mensonge, du récit et de l'imaginaire. Or si les formes littéraires élues par Carrère et Da Empoli diffèrent en apparence, puisque l'un construit un récit de soi mêlé de reportage et de biographie tandis que le second choisit la forme plus classique du roman, on peut montrer que leur préoccupation commune est l'insertion du discours – entendu comme le mode de la théorisation et du commentaire sur un thème précis, c'est-à-dire au sens de la *dianoia* théorisée par de Northrop Frye⁹ – au sein de leur dispositif narratif.

2. «Le mage du Kremlin»: le regard du moraliste et de l'analyste sur le pouvoir

Ainsi, si *Le mage du Kremlin* se présente comme un roman qui tente de décrypter l'ascension inexplicable d'un homme étranger à la classe politique russe, son architecture romanesque laisse transparaître une démarche essayiste sur laquelle elle repose. Da Empoli livre une forme de «métabiofiction», c'est-à-dire de récit biographique mené au sein d'une fiction, par le truchement d'un narrateur appartenant à la diégèse. Pour faire le portrait de Vladimir Poutine, Da Empoli imagine la confession de son ancien conseiller et complice dès ses premiers pas en politique, un personnage nommé Baranov, sous lequel on reconnaît aisément Vladislav Sourkov, personnalité réelle qui fut son *spin-doctor*. L'auteur redouble d'ailleurs cet encadrement, car la conversation est enchâssée dans un dialogue fictif entre Baranov et un journaliste français en repor-

(6) G. Da Empoli, *Le mage du Kremlin*, Paris, Gallimard, 2022, cité dans l'édition Folio, p. 176.

(7) *Ibidem*, p. 133.

(8) *Ibidem*, p. 262.

(9) N. Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 70-71.

tage. Donner la parole à celui qui fut très tôt aux côtés de Poutine permet de brosser un portrait à la fois intime et politique du «Tsar». Le dispositif facilite l'expression de jugements et observations personnelles tout en maintenant l'espace de liberté de la fiction. En d'autres termes, cette configuration habile permet à l'auteur de placer ses propres analyses dans la bouche de son personnage. Or Giuliano da Empoli, par ailleurs politologue, rédige ce texte simultanément à un essai politique, *Les ingénieurs du chaos*, où il se penche sur les conseillers de l'ombre des grands puissants du XXI^e siècle, en particulier ceux qui se sont hissés au pouvoir grâce aux instruments des médias et d'Internet. Les deux livres, étroitement liés, sont tous les deux rédigés en français, qui n'est pas la langue maternelle de l'auteur italo-suisse. Cet élément témoigne de leur parenté profonde: inspiration romanesque et écriture essayiste se répondent, et puisent chacune dans les recherches universitaires en politique internationale de leur auteur, par ailleurs chargé d'enseignement à Sciences-Po Paris.

Le décryptage du régime de Poutine par Da Empoli se nourrit ainsi de ses connaissances universitaires sur la Russie contemporaine. À travers Baranov, le récit retrace avec précision les étapes de l'ascension politique de Vladimir Poutine et en propose une clé d'interprétation. Selon Empoli-Baranov «la voix du commandement et du contrôle»¹⁰ aurait été le principal atout d'un régime qui s'est imposé par la «non-campagne», c'est-à-dire une série de réponses circonstanciées à la panique et à la profonde demande de rétablissement de l'ordre comme de la dignité nationale:

Quand, à l'automne 1999, la bataille du Caucase se déplace à Moscou, et que les immeubles de neuf étages commencent à s'effriter comme des châteaux de sable, le bon citoyen moscovite, déjà désorienté de son côté, voit pour la première fois face à lui le spectre de la guerre civile. L'anarchie, la dissolution, la mort. La terreur primordiale, que le démantèlement même de l'Union soviétique n'avait pas réussi à éveiller, commence à pénétrer les consciences. Qu'est-ce qui va m'arriver? La verticale du pouvoir est la seule réponse satisfaisante, l'unique capable de calmer l'angoisse de l'homme exposé à la férocité du monde. Voilà pourquoi, après les bombes, son rétablissement est devenu plus que jamais la priorité du Tsar¹¹.

De même, à propos de la popularité de Poutine, Da Empoli reprend dans son roman les mêmes analyses que dans son essai, puisqu'il fait déclarer à Baranov que «le moteur primordial dont il faut tenir compte reste la colère»¹², soit plus ou moins ce qu'il disait aussi dans *Les ingénieurs du chaos*:

Les ingénieurs du chaos ont donc compris avant les autres que la rage était une source d'énergie colossale, et qu'il était possible de l'exploiter pour réaliser n'importe quel objectif, du moment qu'on en comprenait les codes et qu'on en maîtrisait la technologie¹³.

Il est clair que *Le mage du Kremlin* nourrit l'ambition d'expliquer certains traits de la Russie contemporaine aux Occidentaux et relève souvent de la mise en fiction de théories et d'analyses. À titre d'exemple, l'auteur place dans la bouche de Baranov l'image du fil de fer qui se rompt en le tordant dans un sens puis dans un autre¹⁴: c'est selon lui la stratégie de Poutine, laquelle consiste à attiser la colère, quel que soit son camp, et à mener cette offensive sur les réseaux sociaux. Or cette idée recoupe très

(10) G. Da Empoli, *Le mage du Kremlin* cit., p. 125.

(11) *Ibidem*, p. 127.

(12) *Ibidem*, p. 176.

(13) G. Da Empoli, *Les ingénieurs du chaos*, Paris, JC Lattès, 2019, p. 93.

(14) Id., *Le mage du Kremlin* cit., p. 249.

exactement la thèse de l'essai¹⁵. Et quand Baranov rapporte la parole du président russe, toutes ces analyses sont mises en dialogue – de manière un peu artificielle – dans une tirade pédagogique à destination de Prigojine, bien que ce soit sans doute au lecteur qu'elle s'adresse :

Cela dit, tant mieux: c'est le contraire de ce qu'ils voudraient, mais les conspirationnistes nous renforcent. Si au lieu de voir le pouvoir pour ce qu'il est, avec ses faiblesses humaines, on lui confère l'aura d'une entité omnisciente, capable d'ourdir je ne sais quelle trame, on lui fait le plus grand compliment possible, tu ne trouves pas? On le fait croire encore plus grand qu'il n'est. – *Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur*¹⁶.

Ici aussi se retrouve la volonté d'éclaircir les échanges de position entre le vrai et le faux, la faiblesse et la force: Poutine est présenté par Da Empoli comme un judoka qui utilise la force de l'adversaire pour le renverser, puisque le mensonge est loin d'affaiblir le pouvoir, y compris quand il est démasqué: «tout ce qui fait croire à la force l'augmente véritablement»¹⁷.

Si on a pu juger que «Da Empoli connaît mal la Russie»¹⁸, il montre une fine compréhension des puissants, et le roman repose moins sur l'exposition de connaissances expertes sur ce pays que d'une réflexion sur le pouvoir et ses ressorts, lesquels traversent les époques. À en juger par les indices disséminés dans le texte, on peut avancer que Da Empoli s'appuie principalement sur sa lecture des mémorialistes et moralistes français du XVII^e siècle. Ainsi, le personnage de Baranov affûte dès l'enfance son esprit d'observation de la politique en lisant les *Mémoires* du Cardinal de Retz, qu'il qualifie de «roman de cape et d'épée»¹⁹. Il juge supérieure à toute enquête contemporaine la connaissance profonde et intemporelle des mécanismes du pouvoir, si bien qu'il déclare que «La Bruyère a décrit le Kremlin d'aujourd'hui plus précisément que le meilleur de nos ou de vos journalistes»²⁰.

Proche des moralistes – de La Fontaine à La Rochefoucauld – dans son portrait du puissant et de sa cour, Da Empoli dépeint, grâce à la fiction de son conseiller aux maximes percutantes, Vladimir Poutine en un homme irrationnel aux pouvoirs infinis. D'ailleurs, plutôt que de le singulariser, l'auteur a plutôt tendance à replacer le président russe dans la galerie des tyrans gouvernés par un égo destructeur. Il est ainsi régulièrement rapproché de figures appartenant à l'histoire romaine, en particulier Caligula. Par exemple, le labrador Yoni qui avait effrayé Angela Merkel est comparé au cheval du terrifiant empereur romain²¹. Plus loin, c'est plutôt le modèle de Richard III qui est convoqué pour mettre l'accent sur la force d'une organisation courtisane autour du chef²², chargée de renforcer l'«idée, de plus en plus hypertrophique, que le

(15) Voir le chapitre «Waldo à la conquête de la planète» in G. Da Empoli, *Les ingénieurs du chaos* cit., pp. 71-99.

(16) *Ibidem*, p. 261.

(17) *Ibidem*, p. 251.

(18) C. Vaissié, «*Le mage du Kremlin*»: les ambiguïtés gênantes d'une «véritable histoire russe», *Desk-Russia*, 1^{er} décembre 2022.

(19) G. Da Empoli, *Le mage du Kremlin* cit., p. 50.

(20) *Ibidem*, p. 299.

(21) *Ibidem*, p. 234.

(22) *Ibidem*, p. 238. «Si Poutine en était le protagoniste indéniable, le cercle de ses amis de Pétersbourg constituait une distribution de seconds rôles digne de Richard III. En quelques années ils étaient passés du stade de magouilleurs de province, obligés de louvoyer entre les traites venues à expiration et les coups de téléphone des directeurs de banque, à celui de noblesse d'Empire, accumulant des richesses dignes des émirs du Golfe».

Tsar cultivait de lui-même»²³. *Le mage du Kremlin* dessine une figure solitaire, qui voit un idéal dans «un cimetière dans lequel il se découpe seul, vertical, unique survivant de tous ses ennemis et même de ses amis, de ses parents et de ses enfants», c'est-à-dire un «pouvoir à l'état pur» destiné à édifier sa propre mémoire dans l'histoire, puisque selon lui, «le seul trône qui lui apportera la paix est la mort»²⁴.

3. Emmanuel Carrère: de "Limonov" à "Kometa", de la dépolitisation à la guerre culturelle

La Russie d'Emmanuel Carrère, à l'inverse, naît d'une connaissance aussi intime que partielle, si bien que le récit autobiographique réduit l'espace potentiel du reportage. D'origine russe et géorgienne par sa mère, l'académicienne Hélène Carrère d'Encausse, décédée en 2023, née Zourabichvili, spécialiste universitaire de l'URSS, Carrère considère «le russe et la Russie» comme «le territoire de [s]a mère»²⁵. C'est avant tout à travers sa langue – la langue maternelle au sens littéral, mais non réel – que la Russie contemporaine imprègne l'œuvre, bien qu'il faille parler à son sujet d'un bilinguisme souffrant²⁶ détaillé notamment dans *Un roman russe*. Toutefois, ce que l'on peut aussi lire comme une autobiographie langagière exprime sans cesse un désir de distinction qui passe par une attention à une certaine Russie, celle de la haute société, qui s'exprime dans son désir de parler «un russe d'ancien régime»²⁷ comme de fréquenter les cercles moscovites les plus élevés et les plus intellectuels. À la lumière de ce récit, on peut affirmer que le savoir de Carrère sur la Russie est socialement situé, ce qui oriente sa vision politique et plus généralement explique une certaine incapacité à embrasser la société dans son ensemble, y compris dans des textes journalistiques. La Russie, pour Carrère, recouvre deux réalités distinctes: l'ex-URSS où il mène divers reportages au cours de sa vie, et Moscou, lieu de l'élite cultivée et internationale qu'il côtoie. Le fait qu'il n'ait qu'une vision très partielle, urbaine, presque «bobo» de la Russie²⁸ participe à l'absence de politisation de son œuvre jusqu'en 2022.

En effet, dans *Limonov*, publié en 2011, Carrère semblait plutôt indulgent avec le régime de Poutine, dont il relativisait à plusieurs reprises la dureté, l'arbitraire et le cynisme, suivant les opinions de ses amis globalisés moscovites²⁹. Son manque de luci-

(23) *Ibidem*, p. 239. «Notre Tsar, au contraire, vit dans la solitude et s'en nourrit. C'est dans le recueillement qu'il accumule la force qui surprend tant de vos observateurs».

(24) *Ibidem*, p. 302.

(25) E. Carrère, *Un roman russe* cit., p. 64.

(26) Voir M. Aubry-Morici, *Ambivalence du récit de soi, tentation romanesque: la langue oubliée d'Emmanuel Carrère*, in *La figure de l'enfant plurilingue en littérature*, dir. L. Sampagnay et M. Gourgues, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2024.

(27) E. Carrère, *Un roman russe* cit., p. 64.

(28) E. Carrère, *Voyage au pays de Poutine*, "Le Nouvel Obs", 19 janvier 2021, <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20210119.OBS39057/voyage-au-pays-de-poutine-par-emmanuel-carrere.html>. «Cette «vraie Russie», dont nul ne doute qu'elle remportera effectivement les élections, et qu'elle les remporterait même sans fraude, je dois avouer que je ne l'ai pas vue au cours de ce voyage».

(29) E. Carrère, *Limonov* cit., pp. 14-15. «Outre quelques amis russes, je connais à Moscou un autre petit cercle, composé d'expatriés français, journalistes ou hommes d'affaires, et quand je leur racontais, le soir, mes visites de la journée, ils souriaient avec un peu de commisération: ces vertueux démocrates dont je leur parlais, ces militants des droits de l'homme, c'étaient bien sûr des gens respectables, mais la vérité, c'est que tout le monde s'en foutait. Ils menaient un combat perdu d'avance dans un pays où l'on se soucie peu des libertés formelles pourvu que chacun ait le droit de s'enrichir. Par ailleurs, rien ne divertissait ou, selon leur caractère, n'agaçait autant mes amis expatriés que la thèse répandue dans l'opinion française selon laquelle le meurtre de Politkovskaïa avait été commandité par le FSB – la police politique qu'on appelait, au temps de l'Union soviétique, le KGB – et plus ou moins par Poutine lui-même».

dité versait même dans une fascination pour une figure respectée, virile et autoritaire. A propos de Vladimir Poutine, il déclare :

On dit qu'il parle en langue de bois: ce n'est pas vrai. Il fait ce qu'il dit, il dit ce qu'il fait, quand il ment c'est avec une telle effronterie que personne ne peut être dupe³⁰.

D'ailleurs, on soulignera que, sous sa plume, la figure de Poutine se confond partiellement avec celle de Limonov, envers laquelle Carrère éprouve un sentiment de rebut mêlé d'admiration³¹. L'autre raison qui explique qu'il ne semble guère se soucier de porter un jugement politique sur la Russie actuelle, c'est qu'il se concentre moins sur le régime de Poutine que sur l'esprit de ceux qui le soutiennent. En effet, la crédulité est un autre fil rouge de l'œuvre de Carrère – particulièrement explicite dans *L'Adversaire* et *Le Royaume* – la priorité est donc donnée à l'exploration de l'attachement des êtres humains, ici les Russes, à des fictions qui leur sont nécessaires. Ainsi peut-on comprendre ce passage où se mêlent énonciation de l'auteur et voix du Russe moyen envahi par la nostalgie de l'URSS :

Je pense que Poutine est un homme d'État de grande envergure et que sa popularité ne tient pas seulement à ce que les gens sont décervelés par des médias aux ordres. Il y a autre chose. Poutine répète sur tous les tons quelque chose que les Russes ont absolument besoin d'entendre et qui peut se résumer ainsi: «On n'a pas le droit de dire à 150 millions de personnes que soixante-dix ans de leur vie, de la vie de leurs parents et de leurs grands-parents, que ce à quoi ils ont cru, ce pour quoi ils se sont battus et sacrifiés, l'air même qu'ils respiraient, tout cela était de la merde. Le communisme a fait des choses affreuses, d'accord, mais ce n'était pas la même chose que le nazisme. Cette équivalence que les intellectuels occidentaux présentent désormais comme allant de soi est une ignominie. Le communisme était quelque chose de grand, d'héroïque, de beau, quelque chose qui avait confiance et qui donnait confiance en l'homme. Il y avait en lui de l'innocence et, dans le monde sans merci qui lui a succédé, chacun confusément l'associe à son enfance et à ce qui fait pleurer quand vous revenez les bouffées d'enfance». La phrase que j'ai mise en exergue de ce livre, je suis certain que Poutine en la prononçant était parfaitement sincère. Je suis certain qu'elle venait, car tout le monde en a un, du fond de son cœur. Elle parle au cœur de tout le monde en Russie, à commencer par Limonov qui, s'il était à sa place, dirait et ferait certainement tout ce que dit et fait Poutine³².

Carrère semble ainsi toujours se ranger du côté de l'explication affective et nationaliste de l'autoritarisme russe, lequel plongerait ses racines dans une Russie humiliée par la chute de l'URSS, jusqu'à dangereusement placer une citation de Poutine en exergue de son livre («Celui qui veut restaurer le communisme n'a pas de tête. Celui qui ne le regrette pas n'a pas de cœur»³³). Dans *Limonov*, englué dans une vision de la Russie qui recouvre partiellement celle de la propagande du régime, Carrère évite de se positionner, et déplace la focale sur la dimension romantique de son biographié. Personnage romanesque et fascinant, ce dernier n'en reste pas moins problématique, or une position de neutralité à son égard est clairement revendiquée par Carrère: «Lui-même se voit comme un héros, on peut le considérer comme un salaud: je suspends pour ma part mon jugement»³⁴. Il n'y a d'ailleurs pas plus de condamnation de Poutine que de prise de position quant à une alternative au régime. Alors qu'en 2011, le parti

(30) *Ibidem*, p. 477.

(31) *Ibidem*, «Si on examine sa vie, on a la troublante impression d'être devant un double d'Édouard».

(32) *Ibidem*, p. 479.

(33) *Ibidem*, p. 10.

(34) *Ibidem*, p. 37.

de Limonov fondé avec Kasparov, L'Autre Russie, constitue malgré tout un espoir d'opposition démocratique, Carrère ne dessine aucun horizon politique à cette dissonance russe. Une scène métanarrative du livre est particulièrement frappante à cet égard: alors qu'il discute avec son fils de la fin possible de son livre, lequel ne peut se clore sur la mort de Limonov, encore vivant, Carrère ne le voit pas prendre le pouvoir:

«Bien. Prenons le problème autrement. Ce serait quoi, pour toi, la fin idéale? Je veux dire: si c'était toi qui décidais? Qu'il prenne le pouvoir? Je secoue la tête: trop invraisemblable»³⁵.

Alors qu'il avait commencé son livre en évoquant l'assassinat de la journaliste russe Anna Politkovskaïa, Carrère conclut en se tenant en retrait, confirmant qu'il s'intéresse moins à l'avenir de la Russie qu'au pouvoir de fascination de personnages douteux, comme si Limonov ou Poutine pouvait avoir le même traitement littéraire que Jean-Claude Romand, le romanesque assassin de *L'adversaire*³⁶.

À défaut de pouvoir parler d'une conception politique de la Russie qui émergerait de l'œuvre de Carrère, il est toutefois possible parler de visions qui évoluent, voire qui s'entrechoquent au fil de sa production. D'une posture fascinée, versant parfois dans la complaisance ou un simple aveuglement envers Poutine, s'opère une bascule, le 24 février 2022, au moment de l'invasion de l'Ukraine. Tandis que le journaliste reprend du service dans "L'Obs" et dans la revue "Kometa" pour écrire des reportages et pour préparer son travail de l'écrivain – puisqu'il a déclaré à plusieurs reprises qu'un livre sur la Russie est en préparation³⁷ – ses textes de journalisme littéraire montrent une progressive politisation. Tout d'abord, coup du destin, Carrère est en Russie, plus précisément dans le taxi qui l'emmène à l'aéroport, lors de l'annonce de «l'opération spéciale», le 24 février 2022. Cette coïncidence, qui confère un tour romanesque inespéré à son voyage, sera immédiatement valorisée par Carrère, qui insistera sur tous les détails pour monumentaliser l'instant comme un nouveau 11 septembre 2001³⁸. Le 24 février signe un tournant, car une prise de position politique est dès lors inévitable et la neutralité n'est plus possible. Le tropisme russe de Carrère, parce qu'il est imbriqué dans le récit de soi, devient inconfortable et l'oblige à clarifier la question politique qu'il avait soigneusement laissée floue jusqu'alors. Il partage avec son lecteur une interrogation intime sur l'héritage d'une culture au double visage: derrière la culture raffinée apparaît le spectre de l'impérialisme autoritaire. Dès lors il opère un déplacement stratégique du portrait de soi tout comme une transformation du régime discursif. Premièrement, il remet en avant ses origines mi-géorgiennes et relativise son appartenance à la Russie, deuxièmement, il redonne la parole surtout à la population civile en jouant de l'enchevêtrement de l'énonciation. Il signe ainsi pour la revue "Kometa" un texte qui s'intitule *Un roman géorgien* – titre choisi en miroir à celui de son célèbre roman, *Un roman russe* – dans lequel il «part à la rencontre de sa cousine Salomé Zourabichvili, présidente de la Géorgie», pour raconter l'histoire de ce pays qui tente de s'émanciper de la tutelle russe. Il s'agit, pour celui qui avoue que chez lui on ne parlait «pas un mot de géorgien» car sa mère privilégiait le côté russe, plus noble à ses yeux, de faire un pas de côté pour se défaire – ou diluer – une identité russe devenue embarrassante:

Ce désarroi de mon oncle Nicolas, je l'éprouve aussi et je me suis soudain demandé si mon engouement tout neuf pour la Géorgie ne tient pas aussi à ça: un transfert d'une partie de mes

(35) *Ibidem*, p. 486.

(36) Voir sur ce point les analyses de G. Tinelli, *L'io di carta*, Milano, Il verri, 2022.

(37) Ainsi déclare-t-il sur France Inter en tant qu'invité de Léa Salamé, le 26 septembre 2023.

(38) E. Carrère, *À Moscou, les Russes face au vertige de la guerre*, "Le Nouvel Obs", 9 mars 2022.

racines vers l'autre, parce qu'un vide s'est creusé, parce que j'aimais la Russie et que, si choquant qu'il soit de dire ça s'agissant d'un peuple tout entier, on peut encore aimer quelques Russes, mais on ne peut plus aimer la Russie³⁹.

Le tournant se renforce avec un second texte publié dans le numéro suivant de "Kometa", intitulé *Parler avec l'ennemi*, reportage qui se déroule en Ukraine. Il est présenté comme une réponse à une crise intime, à savoir «la vertigineuse décote des valeurs russes depuis un an et demi», vécue comme un véritable «éboulement psychique»⁴⁰. Or il semblerait que la première étape à travers laquelle Carrère s'extrait de la fascination qui a orienté sa passion russe, jusqu'ici sans conséquence apparente, concerne précisément le rapport à la fiction. Comme d'autres membres fondateurs de la revue "Kometa", il renonce avec amertume à ce qu'elle prenne le titre de "Potemkine", du nom des villages fictifs à destination du regard de Catherine II, après que les collaborateurs ukrainiens du journal lui ont rappelé que ce personnage historique «avait annexé la Crimée»⁴¹.

La dépolitisation de Carrère se retourne alors en sympathie, voire adhésion totale pour la guerre culturelle qui agite l'Ukraine contre la Russie, laquelle s'ajoute à une forme de *mea culpa* – que l'on a pu observer chez d'autres écrivains russophiles⁴². Il glose alors sa soudaine prise de conscience personnelle des implications politiques de certains gestes littéraires. Carrère semble passer au crible toutes les stratégies et postures qui lui avaient jusque-là permis de rester dans une confortable neutralité grâce à une vision floue de ce qu'il nommait avec commodité «l'immense bordel de l'après-communisme en Russie»⁴³. Or cette révolution personnelle sur des thèses politiques engage aussi la place de la littérature dans ce nouvel ordre géopolitique. Par exemple, Carrère pointe les limites du «dialogisme» bakhtinien, notamment chez Dostoïevski, en avançant que ce que l'on associait à la complexité peut être aussi lu comme une relativisation lâche et coupable de toutes les positions⁴⁴. Néanmoins, cette prise de position courageuse ne se fait pas en son nom, mais par le truchement du témoignage, en donnant la parole à Tetyana, laquelle dénonce:

[...] l'apologie perpétuelle de la complexité considérée comme l'alpha et l'oméga de la littérature. Elle en a un peu marre des mantras comme: chacun a ses raisons. Il faut entrer dans le point de vue de l'adversaire. La vérité a toujours un pied dans le camp opposé. Les choses ne sont jamais aussi simples. Dans une guerre, les torts sont toujours partagés. Ce n'est ni noir ni blanc. «Il n'y a pas d'homme vraiment coupable» (Tolstoï). Et bien si, justement⁴⁵.

Certes, les récents textes de Carrère se caractérisent par des positions plus marquées, voire avant-gardistes, mais ses idées sont toujours avancées de manière ambiguë au moyen d'un enchevêtrement énonciatif, où le témoignage n'est pas repris de manière nette par le discours de l'auteur. Quoi qu'il en soit, en valorisant une articulation entre culture et politique, entre la littérature russe et le destin politique de son peuple, c'est par le biais des guerres culturelles que Carrère se politise. Il semble ainsi soutenir une position anti-impérialiste de plus en plus en vigueur en Ukraine, celle qui

(39) E. Carrère, *Un roman géorgien*, "Revue Kometa" 1, octobre 2023, p. 59.

(40) Id., *Parler avec l'ennemi*, "Revue Kometa" 2, janvier 2024, p. 69.

(41) *Ibidem*, p. 68.

(42) Elle est ainsi présente aussi chez Sylvain Tesson, voir *Le slavophile que je suis est malheureux*, in "Le Point", 28 avril 2022.

(43) E. Carrère, *Limonov* cit., p. 37.

(44) E. Carrère, *Parler avec l'ennemi* cit., p. 68.

(45) *Ibidem*, p. 73.

refuse le slogan «Pouchkine n'est pas Poutine». Il partage ainsi les propos de Tetyana qui fustige la littérature russe, qui selon elle «ne cesse de décrire, avec une infinie complaisance, un minable petit bonhomme esclave du pouvoir, de l'époque, de l'histoire, infoutu de se révolter et tirant gloire de son impuissance»⁴⁶ et lui-même déclare désormais «se méfier [...] du simple bon sens et des apolitiques amis des lettres»⁴⁷. En donnant une place à cette parole et en reprenant certains de ces points de vue sur l'inséparabilité entre littérature et politique («on peut encore aimer quelques Russes, mais on ne peut plus aimer la Russie»⁴⁸), Carrère semble donc avoir évolué et surtout entrer dans le vif du sujet – mais on rappellera qu'il reconnaissait dans *Le Royaume* comme dans *Yoga* être «facilement de l'avis du dernier qui a parlé»⁴⁹ – tout en ménageant une part de flou grâce à un déplacement discursif et énonciatif.

4. Stratégies narrativo-essayistes sur la Russie de Poutine

Toutefois, si la littérature française qui nourrit l'ambition de saisir la Russie contemporaine cherche à éclairer le basculement géopolitique mondial et le durcissement du régime de Poutine par une vision de l'intérieur – que ce soit par le procédé du témoignage dans la non-fiction ou du monologue inventé dans la fiction – elle court par définition le risque d'essentialiser les Russes et de les représenter de manière partielle. Ainsi pour Carrère, la pensée et la littérature russes deviennent alors coupables de «l'ADN russe» et il reprend à son compte la formule de Tetyana: «châtiment sans crime, crime sans châtiment»⁵⁰. C'est aussi le point que soulèvent certaines critiques sur *Le mage du Kremlin*⁵¹. Bien que Giuliano de Empoli ait pris soin de faire prononcer les propos les plus généralistes par un personnage fictif, certains spécialistes de la Russie ont cru y déceler une pensée qu'ils attribuent à l'auteur. En réalité, ces idées sont exprimées par Berezovsky, dont les paroles sont rapportées par Baranov, ces dernières étant elles-mêmes relayées par le narrateur: c'est donc par un triple enchaînement que sont formulés des propos comme ceux sur le sentiment de supériorité russe⁵².

Par ailleurs, il faut souligner que ces deux livres sont plutôt destinés aux lecteurs français ou européens qui connaissent peu la Russie. Dès lors, on relève un certain didactisme des deux côtés, qui se présente de manière différente entre fiction et non-fiction. Chez Carrère, on soulignera que la dimension informative et pédagogique – grâce à laquelle le lecteur peut toujours s'attendre à enrichir sa culture générale – est constitutive de l'œuvre et de la manière dont l'auteur imagine sa lecture. *Limonov* «est aussi

(46) *Ibidem*,

(47) *Ibidem*, p. 71. C'est le même bon sens que l'on pouvait en effet observer dans les premières pages de *Limonov* où beaucoup semblaient douter de la dureté du régime et de son implication dans l'assassinat de Anna Politkovskaïa. E. Carrère, *Limonov* cit., pp. 14-15.

(48) E. Carrère, *Un roman géorgien* cit., p. 59.

(49) Id., *Yoga*, Paris, P.O.L., 2020, p. 119.

(50) Id., *Un roman géorgien* cit., p. 76.

(51) Voir A. Nicolle, *Dans "Le mage du Kremlin", le risque est fort de confondre magie et réalité*, "Le Monde", 15 janvier 2023.

(52) G. Da Empoli, *Le mage du Kremlin* cit., pp. 196-200. «À un certain moment, Berezovsky dirigea la conversation vers le sujet préféré de tout Russe: la Russie, les Russes, nos idiosyncrasies et nos paradoxes. Il s'adressa à ses hôtes avec le ton qu'il réservait jadis à ceux qui fréquentaient la maison Logovaz. «Vous et nous n'appartenons pas à la même race, vous savez. Nous avons la peau blanche, bien sûr, et il y a d'autres choses que nous avons en commun, mais entre un Russe et un Occidental il y a la même différence de mentalité qu'entre un habitant de la Terre et un Martien. Permettez-moi, baronne, de vous raconter l'histoire d'un personnage du début du siècle passé, probablement un aïeul de notre Vadia». Là, les regards de l'assemblée se tournèrent brièvement vers moi avant de se focaliser à nouveau sur notre amphitryon».

un véritable cours sur la Russie»⁵³ comme Sylvaine Lecomte Dauthuille le note très justement, et certains passages utilisent voire abusent des codes de la vulgarisation, que ce soit sur le mode de la prétention («Je ne vais pas faire un cours sur la *perestroïka*, mais il faut que j'insiste sur ceci»⁵⁴) comme de la transposition la plus simpliste:

Ces petits malins, qui se sont en quelques mois retrouvés les rois du pétrole, s'appelaient Boris Berezovski, Vladimir Goussinski, Mikhaïl Khodorkovski. Il y en avait d'autres, mais, pour ménager mon lecteur, je ne lui demande de retenir que ces trois noms: Berezovski, Goussinski, Khodorkovski. Nif-nif, Naf-naf, Nouf-nouf, qui, comme dans les troupes théâtrales fauchées où il y a plus de rôles à jouer que d'acteurs pour les tenir, incarneront dans la suite de ce livre tous ceux qu'on a appelés les oligarques⁵⁵.

Afin d'assurer une certaine mise en œuvre du discours, Carrère donc utilise alternativement le dispositif choral de l'assemblage de témoignages comme le discours direct et subjectif, alors que Da Empoli utilise une forme d'essai romanesque et fictionnel. Or, si la fiction entrave, en tant qu'énonciation qui relève du *récit*, et non du *discours* – pour reprendre la distinction benveniste – la possibilité de proposer directement une analyse de la Russie, elle ouvre aussi la possibilité, sous couvert d'un personnage fictif, d'une parole libre, à laquelle on serait bien en mal de demander des comptes. La forme romanesque offre ainsi à Da Empoli la plasticité nécessaire pour passer de l'énonciation de théories sur le régime actuel en Russie au récit d'événements révélateurs de la psychologie de celui qu'il nomme «le Tsar». Tantôt le personnage de Baranov s'engage dans de longs monologues que la fiction protège de toute attaque sur leur partialité – bien que leur formulation au présent de vérité générale fait qu'ils pourraient se trouver tout aussi bien dans un essai de géopolitique – tantôt il brosse un portrait intime de l'homme Poutine, complétant ses analyses par des considérations psychologiques sur la figure de celui qui est présenté comme un tyran dépassé par son *hybris*. On pourrait ainsi dire que la dimension un peu artificielle du dispositif romanesque de Da Empoli est aussi ce qui lui permet de déployer sa finesse d'analyse, tandis que pour Carrère vaudrait le jugement inverse. La non-fiction l'enferme paradoxalement dans sa partialité et la prise de parole directe lui permet moins de jouer avec les points de vue – à l'exception des moments où les témoignages s'y insèrent, mais ils émanent de son étroit séraïl.

Malgré cela, les deux auteurs partagent l'ambition de livrer une vérité sur la Russie contemporaine. Le roman de Da Empoli est une tentative de se «rapprocher de la réalité»⁵⁶ et prétend même, grâce à la fiction, écrire une «véritable histoire russe»⁵⁷. Carrère élit également Limonov au rang de métaphore de la Russie, point lumineux capable d'éclairer bien plus que sa propre trajectoire: «C'est aussi, je crois, une vie qui raconte quelque chose. Pas seulement sur lui, Limonov, pas seulement sur la Russie, mais sur notre histoire à tous depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale»⁵⁸. Or

(53) S. Lecomte Dauthuille, thèse de doctorat soutenue le 26 mars 2018 à l'Université Sorbonne Nouvelle, *Le motif improbable: le récit d'enquête français contemporain*, Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin, p. 383.

(54) E. Carrère, *Limonov* cit., p. 243.

(55) *Ibidem*, p. 336.

(56) Voir l'émission de La Grande librairie du 24 novembre 2022 où Da Empoli juge le faire plus efficacement «que dans un essai». <https://www.youtube.com/watch?v=y48N4Kr2wQs>.

(57) G. Da Empoli, *Le mage du Kremlin*, avertissement liminaire («Ce roman est inspiré de faits et de personnages réels, à qui l'auteur a prêté une vie privée et des propos imaginaires. Il s'agit néanmoins d'une véritable histoire russe»).

(58) *Ibidem*, p. 37.

Carrère confie à la biographie et au recueil de témoignages le pouvoir d'expliquer la Russie contemporaine, précisément parce qu'ils s'intéressent aux Russes, quand Da Empoli s'intéresse surtout aux coulisses du Kremlin. C'est la raison pour laquelle ce dernier fait fi de l'anachronisme, en considérant que les meilleurs guides de la Russie sont paradoxalement des Français appartenant à d'autres époques, en particulier le marquis de Custine qui mit à jour l'importance des luttes au sommet du pouvoir dans *La Russie de 1839*. Baranov l'affirme:

Ce maudit Français est le meilleur interprète de la Russie, disait-il, parce qu'ici la Cour a toujours été la seule façon d'arriver au pouvoir et aux richesses. S'appuyer sur les passions populaires en Russie ne sert à rien: à la fin celui qui gagne fonde toujours son pouvoir sur la Cour. C'est pourquoi le meilleur moyen est l'adulation, pas le talent, le silence, pas l'éloquence⁵⁹.

Ainsi, chez Da Empoli, le roman – ou son apparence – prolonge l'essai, précisément parce que la possibilité de la parole fictive autorise à aller plus loin dans l'expression de ses intuitions, à savoir que l'irrationalité est au cœur de la conquête et de l'exercice du pouvoir au point de se transformer en fuite en avant. C'est paradoxalement ce qui lui permet de formuler la préfiguration la plus exacte, dès 2021, au moment de la rédaction du livre, à savoir la direction belliqueuse dans laquelle s'engagera Poutine dès l'année suivante: «L'empire du Tsar naissait de la guerre et il était logique qu'à la fin il retournât à la guerre»⁶⁰.

On sait bien que l'hybridité, du point de vue narratologique, a été largement soulignée comme une caractéristique de la non-fiction, si bien que sa stricte séparation d'avec la fiction n'a pas de sens⁶¹. Mais on peut relativiser cette polarisation aussi sur le plan herméneutique – ici les leçons politiques que l'on peut tirer des faits – comme sur le plan stylistique, voire poétique – Limonov est traité comme un personnage romanesque et héros picaresque aux multiples visages dès les premières lignes du récit de Carrère⁶². En définitive, la comparaison de ces deux livres montre bien que, dans la littérature de l'extrême contemporain, l'hybridité générique se renforce à tous les niveaux, au point de rebattre définitivement les cartes du partage de l'objectivité comme de l'engagement politique.

MARINE AUBRY-MORICI
Università degli Studi Roma Tre

(59) *Ibidem*, p. 52.

(60) *Ibidem*, p. 284.

(61) Voir *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, dir. A. Gefen, Leyden-Boston, Brill-Rodopi, 2021.

(62) E. Carrère, *Limonov* cit., p. 37.

Medioevo a cura di Maria Colombo Timelli

JEAN-CLAUDE SCHMITT, *Les images médiévales. La figure et le corps*, Paris, Gallimard, 2023, «Bibliothèque illustrée des histoires», 364 pp.

Ce beau livre fait le point sur une série de questions fondamentales portant sur le sens de l'image dans la culture médiévale; œuvre d'un historien, il permet à tout médiéviste confronté à l'iconographie des manuscrits d'appréhender celle-ci dans un cadre plus vaste, esthétique certes, mais aussi culturel et anthropologique. De fait, si le corpus retenu est fondamentalement celui des textes religieux, chrétiens notamment, les cas d'espèce retenus sont toujours analysés sur le fond bien plus vaste de la pensée et de ses représentations dans un Moyen Âge qui perdure jusqu'au XV^e siècle.

Loin de se limiter à des analyses ponctuelles, J.-C. Schmitt aborde dans chaque chapitre une question théorique qu'il examine ensuite dans des cas particuliers: c'est d'abord la définition même d'«image», médiatrice entre l'homme et Dieu (chapitre 1), puis celle d'«imitation» (conception idéaliste jusqu'au XIII^e siècle, puis objectiviste: chapitre 2); on en vient ensuite à la question capitale de la pensée «typologique», abordée à travers l'étude d'une miniature unique du tabernacle de Moïse (ms Paris, BnF, fr. 9, *Bible historique* de Guiart des Moulins: chapitre 3) et du calendrier dans les manuscrits du *Bréviaire de Belleville* (chapitre 4). On passe encore au portrait individuel, également rattaché à la conception chrétienne de la mort, et à son évolution à partir du XIII^e siècle, jusqu'à son affirmation au XV^e (chapitre 5). Autre question centrale, celle du rapport entre la matérialité des images, reflet concret de la foi et de la pitié (chapitre 6). Geste à la fois symbolique et effectif, le signe de croix se retrouve dans les textes et dans les images, qui figent nécessairement son mouvement (chapitre 7). L'iconographie mariale, centrée en particulier sur la Dormition, puis sur l'Assomption, est le reflet d'une évolution riche en innovations et en développements diversement rattachés au culte de la Vierge (chapitre 8).

Au risque d'apparaître vétéreuse, je ne peux pas manquer de signaler que le *Roman d'Enéas* n'est pas l'œuvre de Chrétien de Troyes, comme il est affirmé p. 154, puis dans la bibliographie p. 335.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Les Enfances Guillaume. Rédactions A et B. Édition critique et mise en français moderne par Annette BRASSEUR, Genève, Droz, 2023, «Texte courant» 17, 734 pp.

Les *Enfances Guillaume* (EG) sont une chanson de geste du XIII^e siècle en décasyllabes qui se rattache au cycle de Guillaume d'Orange. En comparaison avec d'autres *enfances* de héros épiques, les EG sont assez brèves (3331 v. rédaction A; 3716 v. rédaction B) et constituent un prélude au *Couronnement de Louis* et à la *Prise d'Orange*. Le texte a été transmis par sept manuscrits, mais au moins deux autres sont perdus. Une édition synoptique des deux versions A et B (4 mss. au total) a été proposée dans le but d'«offrir le meilleur représentant de chacune d'elles» (p. x). Les variantes des autres versions connues – c'est-à-dire C et D qui, selon A.B., ont jadis fait l'objet de publications de qualité inégale ou médiocre, ou d'accès difficile – ont été enregistrées: ainsi, grâce à cette édition on a enfin à disposition un aperçu de l'ensemble de la tradition. Il s'agit de toute évidence d'une édition «bédieriste» fondée sur le texte fourni respectivement par les mss. Paris, BnF, fr. 1449 (A²) et Londres, BL, Royal 20 D XI (B¹): cette orientation est explicitée à la fois par une déclaration sur l'impossibilité de rechercher la «chanson primitive» (p. xxiii) et, cela va de soi, par l'espace fort réduit consacré à l'analyse des rapports entre les différents témoins, analyse incluse dans le paragraphe intitulé «Choix des manuscrits de base et établissement des textes». Dans l'Avant-propos, A.B. insiste sur le défi posé par la traduction des EG et, plus en général, par la langue médiévale, ainsi que sur le but didactique d'une édition avec «mise en français moderne» qui se veut sensible à la divulgation et non seulement aux exigences des spécialistes en études médiévales et épiques. Un tel effort est confirmé par le fait que la traduction, placée sur la colonne à droite de l'édition critique, a été réalisée avec soin pour chacune des deux rédactions à l'honneur. L'édition est agrémentée d'une étude littéraire et linguistique – cette dernière concernant uniquement les mss. de base de chaque version –, ainsi que de nombreuses notes explicatives qui, au vu du format propre à la collection, ont été placées en appendice et complétées par un «Index thématique». Dans l'étude de la langue on aurait souhaité une analyse plus poussée du lexique, surtout afin d'éviter un émiettement de ce sujet entre notes et glossaire. L'apparat critique positif sur deux ou, plus rarement, trois étages, est situé en bas de page. Un Index des noms propres

est également inclus, tout comme une Bibliographie. Comme attendu, une analyse de la versification est fournie et complétée par une table des laisses en annexe. Le Glossaire mérite d'être mentionné puisqu'il ne s'agit pas d'un simple complément à la traduction, mais d'un véritable répertoire lexicographique où ont été indexées, entre autres, des formes qui pourraient poser un problème au lecteur moderne mais pas au lecteur plus averti (voir à ce propos l'entrée *voloir*). Le souci pédagogique est souligné une fois de plus par la présence d'un paragraphe consacré aux «Significations des abréviations utilisées» (p. 602), abréviations qui peuvent en effet s'avérer complexes aux yeux des non spécialistes et dont l'uniformité entre les différentes éditions/collections n'est pas toujours assurée. Quant à l'édition et à sa complexe mise en page, accompagnée elle aussi d'une explication détaillée, la synopse comporte parfois l'emploi d'alinea ou de feuilles blanches afin de pallier le décalage de 385 v. entre A, plus court, et B, sans que cela devienne véritablement gênant au niveau visuel. Malgré l'absence d'une étude ecdotique exhaustive, cette édition des versions A et B des *EG* constitue un travail soigné, généreux et qui fait preuve d'un effort admirable et réel vers l'élargissement du public auquel elle s'adresse.

[MARCO MAULU]

Les Enfants-Cygnés suivi de La Chanson du Chevalier au cygne (d'après le ms. Paris, BnF fr. 12558). Édition bilingue. Texte établi, traduction, présentation et notes par Claude LACHET, Paris, Champion, «Classiques Champion Moyen Âge», 2023, 795 pp.

Deux chansons de geste sont réunies dans ce volume, publiées selon l'ordre du récit et non pas selon l'ordre chronologique de la composition: de fait, au sein du vaste Cycle de la Croisade, le *Chevalier au cygne* remonte à la fin du XII^e siècle, alors que les *Enfants-Cygnés* (version *Elioxe* en l'occurrence) lui est postérieure (fin XII^e-début XIII^e s.). L'édition des *Enfants-Cygnés*, transmis par onze manuscrits, est ici basée sur la seule copie complète (A: BnF, fr. 12558, vers 1250); même choix pour le *Chevalier au cygne*, dont A, un des manuscrits les plus anciens, «offre un texte complet et cohérent» (p. 17).

Cela permet à Claude Lachet de fournir une étude linguistique unique pour les deux textes, en signalant en particulier les traits du dialecte picard, à attribuer pour la plupart au copiste; l'analyse a ainsi le mérite d'aller à l'essentiel, sans pour autant négliger le vocabulaire, dont l'éditeur souligne la richesse notamment dans certains champs sémantiques typiques de l'épopée (montures, combats, bruits...), mais aussi dans le domaine de la psychologie (tromperie, chagrin, folie...). Le paragraphe consacré à la versification – alexandrins 6+6 rimés – s'arrête sur la métrique et sur les laisses, en soulignant les rares irrégularités.

Clairément présentés, les «principes d'édition et de traduction» justifient certains choix, surtout pour ce qui tient à l'indication des variantes et pour la version en français moderne proposée en regard: en ayant préféré «l'exactitude à l'élégance» (p. 36), C.L. peut ainsi conserver répétitions et redondances, ainsi que des mots techniques ou de civilisation dont le sens est, si nécessaire, éclairci dans les notes en bas de page.

Cela dit, les deux éditions sont autonomes. L'*Introduction aux Enfants-Cygnés* (3499 vers organisés en 106 laisses) met l'accent sur les aspects merveilleux et courtois du récit, d'où les motifs épiques sont qua-

siment absents. Pour les premiers, le rapport strict avec *Dolopathos* est justement souligné, ainsi que les éléments moins attendus dans une histoire de naissances merveilleuses: l'auteur christianise indiscutablement l'histoire, et accentue la présence des *realia*. Quant à la courtoisie, elle marque autant la vie de cour que l'amour de Lothaire pour Elioxe, *amie* et épouse bien plus que *fee*. Le texte est agréable, souvent vif, agrémenté de dialogues; la traduction en prose qui l'accompagne reste proche de l'ancien français tout en évitant les lourdeurs stylistiques du mot à mot; les notes s'adressent tant aux lecteurs les plus avertis – lorsqu'elles portent entre autres sur des leçons ambiguës ou sur des interprétations discutées – qu'à un public plus large, avec des informations encyclopédiques sur les armures médiévales par exemple. Quelques annexes suivent: les proverbes (présentés dans l'ordre de parution; on ajoutera le v. 681: «Mais de ço que il pensent est il assez remés», traduit «Mais il [le roi Lothaire] est très éloigné de ce qu'ils pensent»; une note aurait pu signaler le rapport avec Morawski 948: *Il remaint moult de ce que fous pense*), l'analyse de *Dolopathos* et de la version *Béatrix*, la «généalogie fictive» du Chevalier au cygne, l'Index des noms propres, un Glossaire sélectif (cinq premières occurrences).

Récit à l'allure plus résolument épique, le *Chevalier au cygne* a pour but de fournir le «panégyrique de l'ancêtre de Godefroy de Bouillon» (p. 382); le poème compte 4571 vers répartis en 144 laisses. Comme l'indique C.L. la légende était déjà bien connue vers la fin du XII^e siècle, tant en latin qu'en français: l'auteur de la *chanson* l'enrichit considérablement, «en multipliant les hauts faits» du protagoniste et «en y rattachant le thème mélusinien de l'interdit» (p. 385). Les aspects féeriques ne l'emportent néanmoins pas, et le surnaturel divin est toujours bien présent, entre autres dans les prières du plus grand péril; de même, les motifs guerriers (on verra la liste dressée pp. 399-401) coexistent avec des aspects romanesques importants: on retiendra en particulier le rôle actif attribué aux femmes, Béatrice certes, épouse coupable de briser l'interdit, mais aussi Ide, destinée à devenir la mère de Godefroy de Bouillon. Tout comme les *Enfants-Cygnés*, le texte du *Chevalier* est accompagné d'un appareil de notes philologiques et critiques, d'une traduction très soignée en français moderne, et des mêmes compléments: proverbes et formules sentencieuses, généalogies, Index des noms propres, Glossaire.

On a déjà rappelé les mérites de la traduction. Pour ne donner qu'une idée des difficultés auxquelles se heurte le traducteur moderne, je ne citerai que quelques vers d'*Elioxe*; après la mort de son épouse, le roi Lothaire, devenu «bons almosniers» (v. 1662), «Done livres, calises, vestimens, pailles ciers | *Textes* et candeliers et crois et encensiers...» (vv. 1665-1666), ce qui devient en français actuel: «Il donne des *bibles*, des calices, des vêtements, des soieries de prix, des *livres saints*, des chandeliers, des crois, des encensoirs...». Personnellement, j'aurais gardé «livres» pour le premier substantif (au sens de «manuscrits»), sans doute de «livres précieux»), en insistant sur le caractère religieux du contenu dans le second cas, «textes» pouvant renvoyer – grâce au contexte aussi – aux «textes sacrés» justement. Aucune critique, cependant: en fermant le volume, ce n'est que la reconnaissance qui reste envers Claude Lachet, dont cette double édition aura le grand mérite de renouveler l'attention, non seulement des spécialistes, à l'égard de deux textes précieux à redécouvrir (la dernière édition d'*Elioxe*, par A.J. Mickel, remontait à 1977, alors qu'aucune tra-

duction n'était disponible; celle du *Chevalier au cygne*, par J.A. Nelson, datait de 1985, aucune traduction en français non plus).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Le Couronnement de Louis, édité par Yvan G. LE PAGE, présenté par Alain CORBELLARI, traduit et annoté par Silvere MENEGALDO, Genève, Droz, 2023, «Texte courant» 16, 576 pp.

Droz publie une traduction, réalisée par Silvere Menegaldo à partir de l'édition des *Rédactions en vers du Couronnement de Louis* publiée en 1978 par Yvan Lepage, des trois rédactions aujourd'hui conservées de cette chanson du «petit cycle» de Guillaume d'Orange. Le format horizontal du livre permet une vision synoptique des trois versions – la rédaction AB en belle-page et la rédaction C sur le verso – sur la colonne de gauche, et des traductions respectives sur la colonne de droite. Une quatrième rédaction du texte (D), fortement abrégée et conservée en un seul manuscrit, est donnée en annexe, toujours avec traduction en regard. Menegaldo, qui suit le texte édité par Lepage sauf pour quelques interventions qu'il discute dans sa *Note sur l'édition et la traduction* (pp. XXV-LIII) et dans l'apparat, signale à juste titre que le plus grand intérêt d'une opération de ce genre est «d'offrir conjointement une traduction intégrale en français moderne des trois principales rédactions» du texte tel qu'il a «effectivement circulé au Moyen Âge» (p. XLIX). Dans cette perspective, la décision de réintégrer quelques vers de la rédaction AB (une vingtaine en tout) que Lepage avait omis, paraît tout à fait logique, de même que la décision de restituer intégralement le texte de la rédaction C, dont Lepage avait modifié «en quelques endroits l'ordre des vers» et rejeté «en appendice deux passages [...] sans équivalents dans la rédaction AB» (p. XLI).

La *Note* du traducteur est précédée d'une *Introduction* (pp. V-XXXIV) d'Alain Corbellari, qui s'arrête sur la position et sur le «rôle de pivot» (p. VIII) du *Couronnement de Louis* dans le cycle de Guillaume, puis sur la structure du texte – dont il souligne l'unité essentielle –, sur la tradition manuscrite, sur les hypothèses génétiques concernant le récit – dans la double perspective de la formation d'un noyau originaire et de la mise en recueil –, et encore sur les éléments narratifs et sur la versification. La *Note* et l'*Introduction* sont suivies d'*Indications bibliographiques* (pp. LV-LXV) concernant principalement les études citées.

Le texte et la traduction du *Couronnement* occupent bien entendu la partie centrale de ce volume (pp. 1-440). Pour ce qui concerne la logique de la traduction, les choix de Menegaldo s'avèrent sur certains points d'un intérêt majeur. Le recours au vers blanc, non rimé mais respectant, autant que faire se peut, la mesure du décasyllabe ou de l'alexandrin «avec différents types de césure», garantit la souplesse indispensable pour sauvegarder le rythme de l'original et pour donner une traduction juxtalinéaire «qui puisse se lire pour elle-même et ne se contente pas d'être une sorte d'aide à la compréhension du texte original en ancien français» (pp. L-LI). La recherche d'une correspondance rythmique avec l'original peut aussi entraîner l'emploi d'un lexique archaïsant renvoyant «aux réalités du temps» et aux emplois du texte en ancien français, mais figurant, en même temps, dans le *Trésor de la Langue Française*. Il en est ainsi pour les armements médiévaux, le lexique équestre et quelques mots désignant les rapports sociaux de l'époque – que Mene-

galdo signale dans sa *Note* –, mais aussi, par exemple, pour le numéral «nonante» («Quand Dieu fonda les nonante-neuf royaumes», p. 5), véritable transcription, dans ce cas, de l'ancien français («Quant Dex eslut nonante et .ix reumes»). De même, le respect du vers comme unité autonome et la décision d'éviter «autant que possible d'ajouter des liens syntaxiques» lorsque le texte original n'en a pas, permettent au traducteur de restituer le «caractère souvent abrupt, parfois obscur, du texte épique» (p. LI). Cette obscurité est par ailleurs conservée même lorsque l'une des rédactions du *Couronnement* pourrait clarifier des passages difficiles. Le cas des vers 196-199 de la version AB («Quant se François le tenoit soz piez, | Qui de la guerre se puissent aidier, | Sempres diront li felon losangier | Sans oublier ces vauriens de Normands») en est un excellent exemple: absents de la rédaction C, ces vers sont présents dans D dans «une forme différente et plus courte» qui s'avère aussi «plus directement intelligible» (p. 37, n. 24); cependant, le traducteur s'efforce de «donner un sens au passage tel qu'il se présente» dans la rédaction de référence, ce qui nous semble parfaitement cohérent avec le choix de donner un texte ayant effectivement circulé.

Le volume se clôt par un *Glossaire* (pp. 441-488) et un *Index des noms* (pp. 489-502).

[GIULIANO ROSSI]

MARION UHLIG, *Aimer et écrire. Métalepse et mondes possibles dans quelques romans courtois des XI^e et XIII^e siècles*, «Encomia» 44, 2022, pp. 209-230 (en ligne).

Inscrit dans un vaste projet de recherche intitulé *Métalepses Médiévales*, cet article aborde la question du rapport entre amour et écriture dans trois romans dont l'intertextualité est reconnue: *Partonopeu de Blois*, *Le Bel Inconnu*, *Jouffroi de Poitiers*. Il s'agit d'abord de la relation entre le poète-narrateur et le héros, puis de celle entre l'amour et l'écriture. La lecture attentive que propose M.U. lui permet de conclure sur la distance qui sépare la métalepse dans le roman moderne – notamment à partir du XVIII^e siècle – et celle qui caractérise le roman médiéval: dans celui-ci, qui trouve ses racines dans la lyrique courtoise, c'est la fiction littéraire qui produit le texte, au point que le succès ou non en amour détermine l'écriture ou, au contraire, le silence du poète.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Héroïnes païennes de l'Antiquité dans les littératures romanes des XII^e-XVI^e siècles: représentations textuelles et visuelles, Études réunies par Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, «Bien dire et bien apprendre» 38, 2023.

Réalisé au sein du programme ERC dirigé par Catherine Gaullier-Bougassas, ce fascicule de «Bien dire et bien apprendre» couvre cinq siècles, ce qui nous oblige – non sans regrets – à répartir notre compte rendu sous les trois rubriques «Medioevo», «Quattrocento», «Cinquecento». De fait, si la continuité demeure une dimension indiscutable dans la réception française des mythes antiques, une évolution dans cette réception au cours des siècles en question ne saurait être contestée.

Après quelques pages d'introduction où C.G.-B. pose les jalons de cette réception et justifie l'organisation interne du volume (*Le succès des héroïnes antiques païennes dans les littératures romanes du XI^e au XVI^e*

siècle, pp. 3-13), Sara CUSSET inaugure le recueil en s'interrogeant sur l'originalité de la figure de Didon dans l'*Ovide moralisé*, personnage qui associe des qualités quasi viriles à la folie de l'amour pour Énée, sentiment dont est soulignée la *desmesure* (Didon, héroïne médiévale de l'*Ovide moralisé*?, pp. 17-30).

Bien qu'emprunté à *Prose 3*, le portrait d'Hélène proposé dans *Prose 5* présente des traits d'originalité que souligne bien Charlotte GUIONNEAU. C'est en particulier la description de sa parure – un cercle d'or et les gemmes qu'elle porte sur les cheveux – qui permet de mettre en avant à la fois sa beauté exceptionnelle et des qualités potentiellement héroïques (*Une gemme parmi les gemmes: sur un portrait d'Hélène dans la cinquième mise en prose du "Roman de Troie"*, pp. 31-45).

Dans un parcours allant de Tite-Live à la version la plus récente de la *Fille du comte de Pontieu* (xv^e siècle), via Jean de Meun et Christine de Pizan, Rose DELESTRE et Benedetta VISCIDI suivent l'évolution du personnage de la femme chaste violée: Lucrèce et son silence jusqu'au suicide évolue vers un personnage littéraire prenant la parole et se libérant du poids d'une faute dont la femme n'est pas responsable (*Lucrèce(s) médiévales: viols, victimes et responsabilités dans la fiction littéraire*, pp. 47-67).

Autre itinéraire de lecture sur la longue durée, celui proposé par Valeria RUSSO au sujet de Jocaste, mère doublement coupable – d'abandon et d'inceste –, dont les différentes interprétations sont rappelées et commentées dans le *Roman de Thèbes*, dans les réécritures françaises de Boccace et dans la *Fleur des histoires* (Mère coupable, mère pardonnée. La faute maternelle de Jocaste, du "Roman de Thèbes" à Jean Mansel, pp. 157-170).

Dans l'étude d'Illaria MOLTENI l'accent porte sur le traitement réservé à l'enlèvement, en l'occurrence ceux d'Europe et d'Hélène, tant dans des textes (*Roman de Troie, Ovide moralisé, Des cleres et nobles femmes*) que dans des représentations figuratives (miniatures et objets précieux): on perçoit une fois de plus la plasticité du motif et la différenciation de ses lectures entre xiv^e et début du xv^e siècle (*Enlèvements d'héroïnes et métaphores de la transformation: Europe et Hélène dans les cultures littéraires et figuratives du Moyen Âge*, pp. 171-189).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

LAURA ENDRESS, BARBARA GWENAËL MÜLLER, *Sur les traces textuelles et iconographiques du sagittaire dans les Histoires de Troie au Moyen Âge*, "Encomia" 44, 2022, pp. 83-125 (en ligne).

Le dossier du sagittaire dans les différentes versions médiévales de l'histoire de Troie est repris ici après les études de François Dubost et de Stefania Cerrito; un double corpus est analysé et comparé: le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-More et ses cinq mises en prose d'une part, l'*Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne et ses cinq adaptations françaises de l'autre. L.E. et B.G.M. peuvent ainsi constater une certaine stabilité dans chacun des deux groupes, les œuvres dérivées de Benoît accentuant les éléments diaboliques de l'hybride, alors que chez Guido et ses imitateurs la nature du personnage paraît animalière plus que monstrueuse. Les choses s'avèrent plus compliquées dans l'iconographie: même si tous les témoins illustrés n'ont pas pu être pris en compte, les enluminures ne semblent pas respecter strictement les deux groupements.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JACQUES CHARLES LEMAIRE, *Le Vocabulaire de l'acte amoureux dans les romans de Chrétien de Troyes*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 2023, 87 pp.

Ce petit ouvrage se donne pour but de réunir et d'analyser le lexique mis en œuvre par Chrétien de Troyes pour décrire l'«acte amoureux» dans des situations qui peuvent déterminer certains choix; celles-ci donnent le titre à quatre chapitres: «amour conjugal partagé», «amour adultère partagé», «amour conjugal non partagé», «amour forcé hors mariage», auxquels s'ajoutent quelques pages consacrées aux «armes de la séduction». Les médiévistes reconnaîtront facilement, sous ces intitulés, des scènes célèbres des romans de Chrétien, que ce soit la nuit de noces dans *Erec et Enide* ou celle d'Alis et Fénice dans *Cligés*, la nuit d'amour de Lancelot et Guenièvre de Lancelot dans le *Chevalier de la Charrette*, Perceval embrassant la demoiselle de la tente dans le *Conte du graal*. Les éditions de référence sont celles des «CCMA», basées sur le manuscrit de Guiot, sans prise en compte d'éventuelles variantes; les traductions citées, plus nombreuses, permettent de prendre la mesure des interprétations diverses auxquelles le vocabulaire en question s'est prêté. La *Conclusion* ne surprendra pas: si Chrétien a recours à un vocabulaire limité, il l'utilise en fonction des situations qu'il décrit; d'une part, la vie sexuelle des époux n'exige pas d'allusion précise, de l'autre l'amour forcé réclame des expressions fortes et explicites; de même, l'amour adultère fait place à l'expression du plaisir. Au total, le Champenois s'installe ainsi à plein titre dans l'esprit courtois de son époque et de son milieu.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MADELEINE JEAY, *Les Héritiers du tournoi de Noauz. Les tournois des dames, Hem, Chauvency*, Paris, Classiques Garnier, 2023, «Recherches Littéraires Médiévales» 39, 854 pp.

Ce gros volume est un florilège de dix textes accompagnés de traduction en français moderne, introduits par le passage réputé fondateur: le tournoi de Noauz extrait du *Lancelot* de Chrétien de Troyes. La sélection du corpus a été établie sur la base d'un critère essentiel, à savoir l'énumération des participants, quelle que soit l'autonomie du «tournoi» considéré; on trouve d'abord des pièces indépendantes, en langue d'oïl et en langue d'oc, composées entre la fin du xii^e siècle et 1260 ca, dont le trait commun est le sexe des combattant(e)s: Huon d'Oisy, *Li tornois des dames*; Richard de Sémilly, *Li tornois des dames*; Raïmbaut de Vaqueiras, *Garlabay* et *Le Carros*; Guilhem de La Tor, *La Treva*; l'anonyme *Tornoiement aus dames*; Pierre Gencien, *Le Tornoiement as dames de Paris*, de loin la pièce la plus longue avec ses 1794 vers. S'y ajoutent: *Le Roman du Hem* de Sarrasin, *Le Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel, et la relation versifiée du *Siège de Caerlaverock* par Édouard I^{er} (juillet 1300). Tous ces textes entretiennent des liens étroits avec la réalité historique, dans la mesure où les protagonistes sont des personnages soit connus soit reconnaissables, mais aussi avec les textes littéraires, avec une intertextualité souvent évidente et un jeu net de connivence entre auteur / narrateur et destinataires.

L'*Introduction* de M. Jeay (pp. 7-20) justifie les choix opérés en mettant en relief les traits communs entre les pièces retenues et en soulignant justement le

rapport entre fiction littéraire et réalité historique; elle rappelle aussi d'autres romans de la même époque où des tournois sont enchâssés: *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, *Le Châtelain de Coucy* de Jakemés, *Guil-laume de Dole* de Jean Renart, le *Roman de la violette* et la *Continuation Perceval* de Gerbert de Montreuil.

Très honnêtement, Jeay déclare que le but de son recueil «n'est pas de proposer une édition critique [de ces récits de tournois]; on signalera quand même que les textes sont à manier avec quelque précaution. Les vers de Chrétien de Troyes, édités d'après le manuscrit de Guiot (BnF, fr. 794, f. 49r; ici aux pp. 24-27) ne sont pas numérotés, ce qui empêche de les retrouver dans n'importe quelle édition basée sur la même copie. Dans d'autres cas, la transcription doit être corrigée, et par conséquent la traduction donnée en regard; deux exemples, tous tirés de la chanson de Huon d'Oisy: aux vv. 62-65 on lit «La roïne sour Ferrant l' Vint par devant, l' Ferue la l' D'une manche en l'auberc blanc» (trad.: «La reine sur Ferrant vient à sa rencontre, elle la frappe avec une masse sur le haubert blanc»); j'aurais plutôt transcrit «Ferue l'as»; vv. 123-126: «Nule del mont l' Ni demora, l' Quant 'Bouloigne!' rescia l' Yde au cors honoré» (trad.: «aucune d'elles ne s'est attardée quant Ide au corps remarquable s'est écriée 'Boulogne!' »); là encore, une apostrophe ne serait pas de trop: «N'i demora ».

Chaque texte est introduit par des informations sur sa composition, son auteur, les personnages mis en scène, la tradition manuscrite et des indications bibliographiques précieuses: éditions et études critiques essentielles.

La *Conclusion* se concentre sur deux aspects: d'une part, l'empreinte laissée par Chrétien de Troyes, véritable créateur de la description littéraire des tournois; d'autre part, l'évolution dans le temps – un siècle sépare Huon d'Oisy du *Siège de Caerlaverock* – de ces sortes de morceaux de bravoure qui jouent à la fois de la répétition de moments attendus et de la variation imposée par chaque auteur, dont l'attention peut porter davantage sur les destriers, l'équipement, les armoiries, les cris, les coups portés et leurs conséquences. C'est d'ailleurs à partir de 1250 environ que se multiplient les armoriaux et se développe un véritable système héraldique arthurien qui culminera dans la production bien connue de la fin du xv^e et du début du xvii^e siècle.

Malgré la traduction, deux *Glossaires* sont aussi prévus: un pour les textes en ancien français, l'autre pour ceux en occitan; en l'absence de précisions, on comprend que l'*Index des noms* inclut les personnages historiques et les personnages (et non pas les auteurs médiévaux), et que l'*Index des lieux* énumère les toponymes cités dans les poèmes.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Séurant le chevalier au dragon, édition d'Emanuele ARIOLI, Paris, Les Belles Lettres, 2023, 264 pp.

Après en avoir fourni une présentation conséquente (*Histoire Littéraire de la France*, 45, 2016: "SF" 181, p. 128), l'édition («CFMA» 188-189, 2016: "SF" 191, pp. 376-377) et une étude approfondie (Champion, 2019: "SF" 192, pp. 635-636), E. Arioli en est à la divulgation du roman qu'il a «redécouvert» auprès d'un public large, grâce à une traduction partielle et dans un livre joliment illustré (attention: malgré le titre, il ne s'agit pas d'une «édition», seul le texte en français moderne est publié ici). Les épisodes retenus appartiennent aux trois versions qui lui ont permis de

reconstruire un roman qui n'existe plus, si tant est qu'il a existé au Moyen Âge: version «cardinale» (entre 1240 et 1273, transmise au sein des *Prophéties de Merlin*, ms Paris, BnF, Arsenal, 5229), versions «complémentaires» (xiii^e siècle), versions «alternatives» (xiii^e-xv^e siècle). Accompagné de quelques *Notes* et d'un *Glossaire* destiné à définir le sens de certains termes médiévaux qui pourraient poser problème aux lecteurs moins informés (de *don* [contraignant] à *quintaine*, de *ventaille* à *acolade*, de *complies* à *dais*), le texte est surtout introduit par une *Préface* qui fournit tous les éléments essentiels sur le protagoniste, les thèmes et les valeurs transmises par ce roman arthurien; quelques affirmations paraissent un peu trop nettes, bien qu'elles soient dues à l'esprit même de ce livre et de la collection: que ce «roman retrouvé», qui a «sommell[é] depuis plus de sept siècles», ait joui d'«un succès considérable» en «circul[ant] abondamment en France et en Italie» ainsi qu'en Espagne et en Grande Bretagne (p. 7) paraît quelque peu simplificateur, dans la mesure où de telles phrases transmettent d'entrée de jeu au lecteur non spécialiste l'image d'un «roman» justement, à savoir d'une narration suivie, élaborée au Moyen Âge en tant que telle. Il faudra néanmoins reconnaître à E.A. une très grande habileté à faire connaître et à promouvoir «son» texte, que ce soit sur Radio France ou sur Arte, ou encore dans un album BD (Dargaud, 2023).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MARCO VENEZIALE, *Un nouveau fragment des "Voeux du paon" dans le Fonds Paul Meyer, "Encomia" 44, 2022, pp. 221-248 (en ligne).*

La Bibliothèque Universitaire de Nancy conserve de précieux matériaux ayant appartenu à Paul Meyer, parmi lesquels des fragments de manuscrits médiévaux et des chartes, en latin et en français (langue d'oïl et langue d'oc), datant du xii^e au xvi^e siècle. C'est au fonds «Meyer 6» que s'intéresse M.V., en présentant et en éditant le contenu d'un feuillet isolé, de parchemin, sans doute du xiv^e siècle, et qui correspond aux vv. 618-775 des *Voeux du paon* selon l'édition Ritchie. Malgré l'absence d'une édition critique et d'une étude complète de la tradition du texte, Veneziaiale peut rapprocher ce fragment de la famille du manuscrit W de Ritchie (Paris, BnF, fr. 12565); la langue dénonce quelques traits du Nord / Nord-Est de la France. L'édition, qui comprend aussi les variantes du ms W, occupe les pp. 244-248.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JOHANNES JUNGE RUHLAND, *Bernier de Chartres' "Vraie medecine d'amours" and his Lady's Response (Vienna, ÖNB, Cod. 2609), "Romania" 141, 2023, pp. 257-293.*

La *Vraie medecine d'amours* et la *Response* dont J.J.R. offre ici l'édition est un court texte, peu connu, qui précède, dans le manuscrit 2609 de la ÖNB de Vienne, le *Bestiaire d'amours* de Richard de Fournival et sa *Response*. Il s'agit donc d'un double «débat» sur des questions amoureuses où la voix de deux clercs alterne avec celle de leurs dames. Après avoir fourni une description du manuscrit et avoir rappelé les rapports qu'il entretient avec deux autres codex (ÖNB 2621 et Dresden, SLUB, Oc. 64), Runhalds propose une datation autour de 1300 et situe la composition du texte

dans le nord-est de la France, où ce genre littéraire était particulièrement apprécié. L'édition est accompagnée d'un glossaire très synthétique et d'un index des noms propres. La mise en ligne du manuscrit, abondamment illustré, permettra aux lecteurs d'en apprécier la facture et de mesurer combien texte et images s'illustrent mutuellement.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Eustache Deschamps. Une poésie pour le temps présent, sous la direction de Sébastien DOUCHET et Valérie NAUDET, Aix Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, 2023, «Senefiance» 69, 139 pp.

Au programme de l'Agrégation de Lettres modernes 2023, Eustache Deschamps est au cœur de ce précieux recueil d'articles, qui fait le point sur son «univers» (*L'univers de Deschamps. Un poète dans son siècle*, première partie), sur sa «poétique» (*La poétique de Deschamps. Ruptures et continuités*, deuxième partie), sur sa «parole» enfin (*La parole de Deschamps. Jeux et enjeux*, troisième partie). Le volume ne pouvait s'ouvrir que par une contribution de Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, qui a lancé la nouvelle édition des œuvres poétiques de Deschamps; elle retrace ici les relations tissées par le Champenois avec son modèle Machaut, mais aussi avec ses proches et amis, Grandson, Chaucer, Tignonville, sans négliger les poètes ayant pris part aux débats du temps: Philippe de Vitry, Nicolas de Clamagne, Christine de Pizan (*Le monde littéraire d'E.D.*, pp. 15-22). À sa suite, Clotilde DAUPHANT montre bien la position ambiguë d'E.D. à l'égard de Paris, objet de ses éloges en tant que capitale économique, culturelle, intellectuelle et spirituelle du royaume, et en même temps objet d'une critique morale, à la fois anti-curiale et anti-urbaine (*Paris et le séjour à la cour dans l'œuvre d'E.D.*, pp. 23-38). À partir d'une réflexion plus générale sur le rapport entre rhétorique et musique au Moyen Âge, Michèle GALLY montre comment la poésie d'E.D. incarne la transition entre Machaut, représentant de la lyrique ancienne, et la poésie personnelle qui sera celle de François Villon et Charles d'Orléans au *xv^e* siècle (*Une poésie rhétorique? Les voies d'une autre lyrique selon Deschamps*, pp. 41-51). Le panoramique large de la poésie amoureuse d'E.D. en révèle, dans la lecture de Mathias STEFFERT-MITRANI, toute l'ambiguïté: héritier à la fois de Machaut et de Jean de Meung, Deschamps est aussi bien poète lyrique que poète moraliste, capable de concevoir et d'exprimer les bons et les mauvais usages de l'amour (*L'amour selon Deschamps*, pp. 53-70). La question de l'efficacité de la parole poétique est au cœur de la lecture proposée par Hélène BASSO: au-delà du plaisir que peut procurer sa poésie, Deschamps lui-même aurait fourni à ses lecteurs les clés pour interpréter les images et les figures qui peuvent voiler la réalité politico-sociale de son temps (*L'efficace de la parole. Entre suspicion envers la langue et désir de transparence*, pp. 73-91). Le *Dit des bourdeurs* (octobre 1400), analysé par Laëtitia TABARD, permet de s'interroger sur la lecture à réserver aux poèmes «comiques» de Deschamps, discours à prendre au premier degré ou plutôt plaisanteries dont on a tout intérêt à interpréter les références et l'argumentation (*E.D. et l'art de la bourde*, pp. 93-110). Derrière l'éclatement et la diversité de la production poétique de Deschamps, Camille BROUZES reconnaît enfin une volonté constante d'interaction avec ses destinataires, l'unicité de chaque pièce ne l'empêchant pas de s'intégrer à l'œuvre unique du

poète («Comédie du moi» et communication dans la poésie d'E.D., 111-124).

La variété des sujets abordés dans ces contributions, preuve ultérieure de la richesse d'une production à la charnière de deux mondes poétiques, confirme à la fois l'appartenance d'E.D. à un moment de l'histoire de la poésie qui n'est plus le nôtre et sa capacité à parler à l'homme de tous les temps.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

GAVINO SCALA, *La funzione sociale dell'abbigliamento. Regole e convenzioni nel "Gouvernement des roys et des princes", tra letteratura e politica*, "Encomia" 44, 2022, pp. 157-171 (en ligne).

Œuvres de commande du roi Philippe III, le *De regimine principum* d'Egidio Romano (1277-1280) et sa traduction en langue vulgaire par Henri de Gauchy (1282) contiennent des remarques sur la mode vestimentaire que G.S. réunit et analyse ici: adressées en particulier aux dames, aux jeunes et aux fonctionnaires de la cour, ces observations ne concernent que très marginalement la forme des vêtements, se concentrant plutôt sur leur fonction sociale et sur des normes de comportement à rapporter au statut de chacun(e). La même attention se reflète par ailleurs dans l'ordonnance somptuaire que le même roi émana en 1279 dans le but de réglementer la quantité et la qualité des vêtements en fonction des classes sociales visées. L'intérêt du sujet est quelque peu gâché par quelques maladresses linguistiques, qu'une relecture aurait permis d'éviter («non sorprende la prima posizione riservata ai capi in lana, [...] nonostante il confezionamento e l'aspetto dovevano presentare sostanziali differenze» p. 160, «le tale vicinanza la si rileva» p. 163, «ci si auspica» p. 163, «coloro di un grado sociale maggiore» p. 166, et ainsi de suite).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

GEUFROI DE PARIS, *Bible des .VII. estaz du monde. Tome I: Table, Ancien Testament et Nouveau Testament jusqu'au baptême du Christ*. Édition et commentaire par Julia C. SZIRMAI, Paris, Honoré Champion, 2023, «Classiques Français du Moyen Âge» 201, 465 pp.

Depuis 1962, l'Équipe de Leyde fondée par J.-R. Smeets se consacre à l'édition du corpus des traductions-adaptations en vers de la Bible en ancien français; après avoir publié *La Bible anonyme du Ms. Paris B.N. f.fr. 763* (Amsterdam, Rodopi, 1985) et *Un fragment de la Genèse en vers du ms London, BL, Harley 3775* (Genève, Droz, 2005), Julia C. Szirmai présente dans ce volume la première partie de la seule adaptation 'intégrale' qui restait encore à éditer: la *Bible des .VII. estaz du monde* de Geufroi de Paris. Cette version, longue de plus de 21 000 octosyllabes à rimes plates, n'est conservée en entier que dans le ms Paris, BnF, fr. 1526 (XIII^e s.); deux autres manuscrits, Arsenal, 5204 (XIV^e s.) [A], et BnF, fr. 9588 (XV^e s.) [B], ne contiennent que le récit de la séduction d'Adam et Ève et une *Histoire de Marie et de Jésus* correspondant à celle du ms fr. 1526.

Dans l'*Introduction* (p. 17-126), après quelques informations essentielles sur les manuscrits, les traits les plus significatifs de la langue de l'auteur, le dialecte de l'Île-de-France, sont analysés rapidement (phonétique et graphie, morphologie, syntaxe; le lexique et la versification ne sont pas pris en

compte). Nous ne savons rien de Geufroi de Paris, mis à part le nom qui figure trois fois dans le texte et en acrostiche (formé par les lettres initiales des *VII. Estaz*); son œuvre, destinée à un public de laïques, se présente comme une vaste compilation de sources vernaculaires, sans caractères d'originalité. Une étude approfondie de celles-ci occupe les deux tiers de l'*Introduction: Bible* d'Herman de Valenciennes, *Image du Monde* de Gossuin de Metz, *Queste du saint Graal* (ces deux dernières sources n'avaient jamais été relevées), *Apocryphes* de l'Ancien et du Nouveau Testament, *Conception Notre Dame* de Wace, *Histoire de Marie et de Jésus* etc. En particulier, les correspondances textuelles de la *Bible* de Geufroi avec quelques passages de l'*Image du Monde* (première rédaction en vers: ca 1246; mise en prose: post 1246) viennent confirmer la nouvelle lecture de la date contenue dans l'épilogue proposée par J.C. Szirmai: *Mil et. cc. [...] .xl.vj au lieu de .xl.ijj.* Les *VII. estaz* correspondent aux parties suivantes: Ancien Testament (réduit à une sélection d'histoires bibliques propres à susciter l'intérêt du public) et première partie du Nouveau, Nouveau Testament à partir de la vie publique du Christ, Descente de saint Paul en enfer, Purgatoire, Condition humaine, Temps de l'Antéchrist, Jugement dernier. Seul le *premier estat*, précédé du Prologue et de la Table de matières, est édité dans ce volume (vv. 1-5652, pp. 127-289), ainsi que les passages correspondants dans les deux autres manuscrits cités ci-dessus, publiés en annexe (A, pp. 383-407; B, pp. 409-433). Les critères d'édition sont clairement énoncés (pp. 124-126); J.C. Szirmai adopte une approche extrêmement conservatrice, en limitant au maximum les interventions sur le texte du ms BnF, fr. 1526 qui est, d'ailleurs, généralement correct. Malheureusement, on ne peut pas être sûrs que la transcription ait toujours été faite avec soin; la collation d'un bref passage choisi au hasard (vv. 3645-3772) a permis en effet de relever un certain nombre d'imprécisions: v. 3663 *ploras*, ms *plorras*; au v. 3666 la correction de la leçon du ms *des linnage en du l.* n'est pas signalée; v. 3670: supprimer un *s* dans *deusses*; v. 3676 *pourroies*, ms *porroies*; au v. 3678 la correction de *doiz me tu dire en d. tu me dire* n'est pas signalée; v. 3682 *corrociee*, ms *corociee*; v. 3697 *Dieu*, ms *Diex*; v. 3716 *avras*, ms *aras*; v. 3727 la correction de *Qui en Que* n'est pas signalée; v. 3757 *Sauverres*, ms *Sauvierres*. Les notes sur le texte (pp. 291-316) réunissent observations codicologiques, philologiques, linguistiques, justifient les corrections des erreurs évidentes et renvoient ponctuellement aux sources utilisées. Le *Glossaire*, bien que sélectif, est assez étendu (pp. 317-371); il est suivi de l'*Index des noms propres* (pp. 373-381) et d'un utile *Index général* (pp. 455-461) comprenant: œuvres, auteurs anciens et modernes, personnages bibliques, sujets. Une riche *Bibliographie* complète le volume (pp. 437-453); on pourrait ajouter les *Écrits apocryphes chrétiens*, éd. F. Bovon, P. Geoltrain, Paris, Gallimard, 1997. Une révision finale aurait permis d'éliminer les incohérences dans les critères de citation et de corriger quelques coquilles (pp. 437 et 438: James *Montegue* R. à corriger en *Montague*; p. 449: Centili, Sara, et non *Sentili*, à corriger aussi, deux fois, dans la note 88 p. 40; p. 452: Langlois, Ernest et non *Ernst*; Cappelli, Adriano et non *Capelli*).

[BARBARA FERRARI]

Transitions et Variations mariales, sous la direction d'Elisabetta BARALE, Attilio CICCHELLA, Michela DEL SAVIO et Calogero Giorgio PRIOLO, Paris, Classiques Garnier, 2023, «Rencontres» 602, 531 pp.

Ce gros volume réunit les actes d'un colloque qui s'est tenu à Turin en mai 2022; l'ampleur des sujets abordés, dans l'espace et dans le temps, nous impose de signaler uniquement les contributions portant sur le Moyen Âge français.

Le manteau de la Vierge et ses vertus protectrices s'inscrivent aussi bien dans l'iconographie médiévale que dans quelques textes rattachés à la *Voie d'Enfer et de Paradis* de Pierre de l'Hôpital (entre 1315 et 1336). Andrea MACCIO – éditeur de la *Voie*, Heidelberg, Winter, 2023 – soumet le texte à une lecture attentive, en tenant compte de la *varia lectio*, pour passer ensuite à l'adaptation de la *Voie* sous la forme d'une moralité certainement destinée à la représentation, où le manteau, de simple accessoire vestimentaire, devient un véritable protagoniste de la scène (*Variationi e usi artistico-letterari dello 'Schutzmantelmadonna' in alcuni inediti del trecento francese*, pp. 67-82).

Le discours sur la Vierge peut se nourrir aussi du répertoire profane: c'est ce que montre Anne IBOS-AUGÉ en étudiant la musique associée aux chansons mariales du XIII^e siècle. Deux répertoires se distinguent: le corpus monodique, qui associe textes religieux et musiques profanes, et le corpus des motets polyphoniques, qui jouent sur l'association entre la figure de la dame courtoise et celle de Marie (*De Marie à Mar(g)ot. Le discours marial dans la musique profane du XIII^e siècle*, pp. 153-178).

PIERRE KUNSTMANN revient sur la traduction des *Miracles de Notre-Dame par personnages* (trois volumes parus entre 2017 et 2021: voir "SF" 189, p. 550; 192, pp. 638-639; 197, p. 390), en remontant à l'origine du projet et surtout en illustrant les choix opérés et les résultats poursuivis selon trois lignes-guide: le souci philologique, à savoir l'examen critique du texte à traduire, l'exactitude lexicale, tant pour les mots lexicaux que pour les mots grammaticaux, la qualité littéraire du texte traduit. Les nombreux exemples produits permettent au lecteur de mesurer les difficultés que représente la traduction d'un texte théâtral du XIV^e siècle, mais aussi d'apprécier les résultats obtenus (*D'un projet à l'autre, la traduction des 40 "Miracles de Notre-Dame par personnages"*, pp. 345-362).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

KASSER HELOU, *D'un acrostiche trouvé dans l'"Estoire d'Outremer"*, "Romania" 141, 2023, pp. 294-346.

Les premières lettres des vingt-cinq chapitres qui composent l'*Estoire d'Outremer* (vingt-deux pour la partie qui traduit l'*Historia* de Guillaume de Tyr, et trois pour ses continuations) forment la phrase «*Ludovicus rex Francorum B[eatus] Deis*»; tout en se retrouvant dans l'ensemble de la tradition (cinquante-deux manuscrits conservés), l'acrostiche est passé inaperçu jusqu'ici tant à cause de l'ampleur du texte que pour l'instabilité de sa fragmentation dans les témoins plus récents. K. Helou offre une collation des copies conservées, en analyse la variance, et montre comment cette dédicace au Roi saint peut offrir des éléments quant à la datation (entre 1245 et 1260) et au lieu de composition du texte (soit Paris, soit Saint-Jean d'Acre). En Annexe, le relevé de l'acrostiche dans tous les manuscrits de l'*Estoire*.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Quattrocento

a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

Héroïnes païennes de l'Antiquité dans les littératures romanes des XII^e-XVI^e siècles: représentations textuelles et visuelles, Études réunies par Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, "Bien dire et bien apprendre" 38, 2023.

Un groupe conséquent d'articles dans ce fascicule, présenté dans la section "Medioevo", porte sur le XV^e siècle. Christine de Pizan ne pouvait évidemment pas manquer à l'appel, avec sa *Cité des dames*; Claire LE NINAN et Anne PAUPERT isolent trois femmes fortes, devenues, à travers la réécriture chrétienne de ses modèles (*l'Histoire ancienne jusqu'à César*, les *Cleres et nobles femmes* de Boccace surtout), l'exemple de qualités morales et surtout guerrières et politiques: Penthésilée, reine des Amazones, Zénobie, reine de Palmyre, et la fille du roi des Sabins (*Les héroïnes antiques dans le "Livre de la Cité des dames" de Christine de Pizan: réécriture et redéfinition de l'héroïsme au féminin*, pp. 69-85).

Les *Héroïdes* traduites par Octovien de Saint-Gelais en 1497 font l'objet de deux articles. Dans le premier, consacré à Didon, Lucien DUGAZ compare les versions transmises par le manuscrit Paris, BnF, fr. 875, proche de la composition du texte, et BnF, fr. 874, qui transmet une version profondément remaniée quelques années plus tard seulement. Si Octovien offre déjà un portrait noirci d'Énée et accentue le désespoir de la reine de Carthage, le remanieur anonyme resserre encore le récit sur Didon et christianise le texte («*Dido bonne martyre*»). Lecture de la septième *Héroïde* dans les manuscrits du "Livre des Epîtres d'Ovide" d'Octovien de Saint-Gelais, pp. 103-119). C'est ensuite Médée qui intéresse Nicolas MAZEL: l'adaptation de Saint-Gelais amplifie le texte ovidien, en intensifiant l'expression du sentiment amoureux par le recours au lexique du *pathos*. Le personnage ovidien assume ici pleinement les traits de la femme abandonnée qui exprime toute sa douleur pour la perte de l'amant (*Médée et l'héroïde en langue française dans les "XXI Epîtres d'Ovide" d'Octovien de Saint-Gelais*, pp. 121-133).

Dans un parcours allant de l'*Ovide moralisé* à la *Cité des dames* et à l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan, puis au *Recueil des histoires de Troie* de Raoul Le Fèvre, Elena KOROLEVA peut montrer l'évolution et les interprétations diverses, voire opposées, auxquelles le mythe de Méduse s'est prêté entre XIV^e et XV^e siècle (*Méduse, reine des métamorphoses: les avatars médiévaux d'une légende antique*, pp. 209-226).

Personnage résolument arthurien dans *Artus de Bretagne* (XIV^e siècle), la fée Proserpine évolue dans les «Continuations» composées au siècle suivant. Lucie BLOUIN souligne en particulier le retour de certains traits propres à la déesse de l'Antiquité – déesse des Enfers –, ainsi que le pouvoir qui lui est accordé par les auteurs tardifs, qui va de pair avec un merveilleux renouvelé (*De la déesse antique à la fée médiévale: évolution et mutations de la fée Proserpine...*, pp. 245-259).

Beaucoup moins célèbre que son homologue masculin, le *Calendrier des bergères* connut deux éditions imprimées: la première chez Guy Marchant en 1499, la seconde chez Gaspard Philippe vers 1506. Charlotte GUIOT et Maxime KAMIN nous présentent un avatar de l'ancienne sibylle, devenue ici une pastourelle accompagnée de sa sœur Bietris, et donnant preuve de ses

dons rhétoriques et de ses connaissances astrologiques dans le débat qui l'oppose au clerc lettré rencontré le long du chemin vers Paris (*Quand l'antique sibylle devient simple pastoure: le personnage de Sebillle dans le "Calendrier des bergères"*, pp. 261-276).

Deux des 72 *Mystères de la processions de Lille* ont attiré l'attention de Marielle DEVLAEINCK: le *Viol d'Orgia*, récit exemplaire centré sur la chasteté et la vertu de la protagoniste – prisonnière des Romains et violée par Centurion – et *Octavien et la Sibylle*, où la Sibylle Tiburtine annonce à l'empereur Auguste la venue du Christ; si la première pièce joue sur la distance culturelle et chronologique, la deuxième soumet le personnage féminin à une forte christianisation, en le rendant proche du public médiéval (*La Gauloise et la Sibylle: héroïnes païennes sur les scènes lilloises*, pp. 277-293).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La littérature bourguignonne, éd. Marie-Madeleine CASTELLANI et Mathieu MARCHAL, "nord", revue de critique et de création littéraires des Hauts-de-France" 82, 2023, 173 pp.

Comme le rappelle l'*Avant-Propos* signé par Marie-Madeleine CASTELLANI (pp. 5-8), la revue semestrielle *nord* propose ici, presque trente ans après le dernier numéro consacré au Moyen Âge, un dossier ayant pour objet la foisonnante production littéraire bourguignonne. Ce recueil d'articles a le grand mérite de fournir, même au lecteur non spécialiste, un tableau riche et attirant de la littérature qui fleurit sur le vaste ensemble territorial réuni sous la maison des ducs Valois entre XIV^e et XV^e siècle.

Le volume s'ouvre par un panoramique de l'ample phénomène des lettres françaises à la cour de Bourgogne, qui se distinguent par l'épanouissement sans précédent des mises en prose: Jean DEVAUX souligne ainsi la fonction de propagande jouée par cette littérature qui célèbre les vertus chevaleresques de héros-guerriers enracinés dans les régions relevant du duché (*La littérature du siècle de Bourgogne*, pp. 9-29).

Outre Philippe le Bon, d'autres grands seigneurs de son entourage se distinguent par leur soutien à la production littéraire et pour leur goût des beaux livres. Entre autres, Jean de Wavrin, qui est à l'origine, en tant que commanditaire, d'un fonds de dix manuscrits de facture semblable conservant des romans de chevalerie. Matthieu MARCHAL s'intéresse en particulier à la narration des enfances des protagonistes, dont l'instruction militaire, courtoise et intellectuelle constitue un modèle idéal pour la formation de la noblesse bourguignonne (*Les 'enfances' des héros dans la collection de romans de chevalerie en prose réunie par Jean de Wavrin (XV^e siècle)*, pp. 31-43).

Artiste anonyme lillois nommé d'après son protecteur principal, le «Maître de Wavrin» est actif dans la seconde moitié du XV^e siècle; ses manuscrits en papier se démarquent de la riche production flamande contemporaine par des enluminures «à l'encre relevées d'un lavis d'aquarelle avec une avatar, restreinte, de couleurs assez sobres» (pp. 47-48). Rosalind BROWN-GRANT en souligne l'originalité qui

s'exprime dans l'humour, l'érotisme et la coloration juridique de ces dessins qui délivrent toujours un enseignement moral (*L'œuvre enluminée du Maître de Wavrin: un corpus de romans bourguignons très original*, pp. 45-63).

Se penchant sur un dérimage, Marie-Madeleine CASTELLANI compare la *Manequine* de Jean Wauquelin à sa source, le roman en vers de Philippe de Remi. En plus d'intervenir sur la structure du texte en répartissant le roman en chapitres, l'auteur bourguignon ajoute de nombreuses références aux textes scripturaires et, surtout, il historicise le récit par l'identification des protagonistes avec des figures originaires des territoires sous l'influence des ducs Valois (*La Manequine de Jean Wauquelin, une mise en prose bourguignonne*, pp. 65-76).

Dans la même perspective, *Perceforest*, roman fleuve se présentant comme une chronique, ancre une histoire (néo-)arthurienne dans l'espace bourguignon, ce qui explique son succès à la cour du Grand-Duc d'Occident. Aux yeux de Christine FERLAMPIN-ACHER, c'est en particulier le personnage du lutin Zéphir qui permet d'associer le monde insulaire breton au comté de Hainaut (*Perceforest, le roi Arthur à la mode bourguignonne?*, pp. 77-87).

La réflexion sur la mort et sur les angoisses qu'elle suscite chez les hommes est très répandue parmi les écrivains gravitant autour de la cour bourguignonne. Danielle QUÉRUÉL passe en revue les écrits sur le trépas d'auteurs tels que George Chastelain et Jean Molinet en identifiant deux allégories récurrentes, celles de la Rencontre des trois morts et des trois vifs et la Danse macabre (*Écrire la mort dans les États de Bourgogne à la fin du Moyen Âge*, pp. 89-98).

Les motifs de la mort et du jugement dernier sont également le fil conducteur des cinq poèmes conservés par le manuscrit 342 de la Bibliothèque Municipale de Lille, très peu étudié. Après avoir fourni une description générale du codex, Catherine DHÉRENT en étudie les textes et leurs miniatures, attribuables à un artiste de l'atelier de Jean de Wavrin (*Les mystères du manuscrit 342 de la Bibliothèque Municipale de Lille*, pp. 99-114).

Les terres du Nord et de Flandre s'illustrent aussi par l'activité éditoriale de leurs imprimeurs, parmi lesquels Colard Mansion à Bruges et Gerart Leeu à Gouda, puis à Anvers. En analysant en parallèle le manuscrit unique de la version «courte» et les trois premiers incunables de *Paris et Vienne*, Maria COLOMBO TIMELLI reconstruit les étapes de la transmission du roman de Pierre de la Cépède de son origine marseillaise, en passant par Lyon, jusqu'à sa diffusion dans les Pays-Bas bourguignons grâce à l'édition anversoise de Leeu (1487), qui combine beauté matérielle et soin du texte (*Paris et Vienne: un manuscrit, trois incunables*, pp. 115-132).

La production littéraire bourguignonne se caractérise également par le rôle accru joué par la personnalité de l'écrivain dans des genres tels que le mémoire, le journal, mais aussi le récit de voyage. Le récit du pèlerinage à Jérusalem de Jacques Le Saige, marchand de Douai, retient l'attention de Pascale GIRBOUX qui, en mettant en évidence l'originalité de l'autoportrait, enquête sur les raisons qui pourraient pousser un homme peu familier des lettres à prendre la plume (*Jacques Le Saige: les raisons d'être du récit de pèlerinage d'un marchand douaisien en 1519*, pp. 133-149).

[MARTINA CROSIO]

FLORENCE BUTTAY, *Les Trois morts et les trois vifs: représenter la rencontre*, "Atlantide" 14, 2023, pp. 37-57 (en ligne).

Cet article portant sur les représentations figuratives du thème de la rencontre entre trois morts et trois vifs intéressera les médiévistes et les spécialistes du xv^e siècle en particulier, tant pour l'approche interdisciplinaire adoptée, que pour les rapports que F.B. évoque avec d'autres motifs et textes à succès, la Danse macabre notamment. Sont traités successivement: la diffusion européenne de la «rencontre», le rapport entre représentations visuelles et textes littéraires, les différences entre tradition française et tradition italienne, la dimension plus ou moins narrative des images, la persistance enfin du thème, ne fût-ce que dans l'imaginaire des spectateurs, après le xv^e siècle.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

COLINE BLAIZEAU, *Présence et absence du merveilleux dans "Perceforest". La rationalisation du texte par les images*, "Encomia" 44, 2022, pp. 29-65 (en ligne).

Deux séries de manuscrits de *Perceforest* sont examinés dans cet article: A (Paris, BnF, fr. 345-348, collection de Louis de Bruges) et D (London, BL, Royal 15-E-V, 19-E-III-II, exécuté pour Édouard IV d'Angleterre). C.B. s'interroge sur les causes de la disparition du merveilleux – pourtant présent dans des centaines d'épisodes du roman – dans les deux programmes iconographiques. À ses yeux, la maîtrise et l'habileté des enlumineurs n'étant pas en jeu, il doit s'agir d'un choix délibéré à mettre en rapport avec la culture du milieu bourguignon de la seconde moitié du xv^e siècle, qui aurait privilégié la célébration des valeurs historiques ou pseudo-historiques au détriment de la représentation d'une merveille nécessairement ambiguë et porteuse de doute.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JULIEN STOUT, *Réévaluer la notion d'œuvre de jeunesse dans la production, la transmission et la réception de la littérature médiévale. L'exemple de Chrétien de Troyes et de Charles d'Orléans*, "Encomia" 44, 2022, pp. 173-207 (en ligne).

Dans un article très informé, J.S. aborde une question complexe sur plusieurs plans: conceptuel (qu'est-ce qu'une «œuvre de jeunesse?»), historique (qu'est-ce que la «jeunesse» au Moyen Âge?) et littéraire (comment les auteurs eux-mêmes ont-ils traité leurs «œuvres de jeunesse?»); ce qui valide son discours, c'est l'approche décidément documentaire, car les deux œuvres emblématiques qu'il convoque – les poésies de Chrétien de Troyes et le *Livre contre tout péché* de Charles d'Orléans – sont abordées à travers leur transmission manuscrite, et rapportées à un corpus beaucoup plus vaste (pour les siècles xii^e et xiii^e: Wace, Marie de France, Rutebeuf, Denis Piramus, Guillaume le Clerc de Normandie, Adam de la Halle, Jean de Meung; pour les deux siècles suivants: Guillaume de Machaut et Christine de Pizan). En évitant le piège d'une approche purement esthétique, J.S. souligne que l'évolution sensible entre le Moyen Âge central et la production des xiv^e-xv^e siècles ne se laisse pas «résumer à une lente et progressive marche vers une prétendue conception

moderne de l'œuvre de jeunesse» (p. 207). De fait, la prise en compte de la transmission / réception évoquées dans le titre s'avère productive dans la mesure où elle se base sur des critères moins subjectifs et anachroniques que nos propres jugements sur la valeur des œuvres du long Moyen Âge. On retiendra, pour aller à l'essentiel, que tant les poèmes lyriques de Chrétien que le *Livre de Charles d'Orléans* sont transmis en dehors de leur production 'majeure': les cinq romans du premier, le manuscrit autographe du second.

Si nous nous permettons de souligner un nombre non négligeable de coquilles, c'est dans l'espoir qu'on pourra facilement les corriger dans une publication en ligne: «contrairement à [Tristan], il n'a pas bu le filtre d'amour» p. 187»; «Charles est lui aussi de poésie autobiographique» sic, p. 197; «tout à tour» p. 199; «les jugements esthétiques des critiques, qui ont se sont jadis désolés...» p. 200; «cette faute esthétique et morale dont que l'on reléguait à un ailleurs textuel...» p. 205).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ANDREA VALENTINI, *La divergence entre texte et images dans la rédaction V1' de la "Cité des Dames" de Christine de Pizan: une histoire de peintres?*, "Le Moyen Âge" CXXIX, 2023/3, pp. 793-820.

Grâce aux études d'A.V. sur la tradition textuelle du *Livre de la Cité des Dames* (cf. "SF" 203, pp. 293-294), on sait désormais que la genèse de l'œuvre a comporté quatre étapes, correspondant à deux versions auctoriales (V1, V2) et deux plus tardives, dues à des copistes entrepreneurs (V1', Vx). L'article se focalise sur l'iconographie des témoins de la V1', à savoir Mu (München, Bayerische Staatsbibliothek ms. gall. 8), Wi (Wien, ÖNB ms. 2605) et Pa1 (Paris, Arsenal 3182). L'A. montre que la présence de trois miniatures dans Mu est une preuve que son réalisateur a eu accès aux manuscrits originaux de la V2, ce qui est intéressant pour la chronologie de la version V1': celle-ci aurait été exécutée tardivement, bien qu'elle se fonde sur le texte de la V1.

La proximité du style des trois miniatures de Mu avec les traits qui distinguent le Maître de Talbot, réalisateur du célèbre Shrewsbury Book offert à Marguerite d'Anjou lors de son mariage avec le roi d'Angleterre, et actif à Rouen, est tout aussi importante pour situer la réalisation des témoins de la V1': en effet, l'hypothèse est émise que Mu a pu être réalisé en Normandie, comme les deux autres témoins de la V1', par un suiveur du Maître de Talbot et grâce aux contacts entre les peintres parisiens et les artistes normands de la génération précédente; le fait que Wi contient lui aussi trois miniatures et une intervention qui affecte les illustrations 1 et 3 de Mu prouve enfin le lien qui unit ces deux témoins, qui dériveraient l'un de l'autre ou d'un ancêtre commun.

[PAOLA CIFARELLI]

FRANCESCO MONTORSI, *Les origines de l'armorial de la Table Ronde*, "Romania" 141, 2023, pp. 347-389.

L'histoire du système héraldique des chevaliers arthuriens, et notamment celle de ses origines, méritait bien l'investigation dont F.M. présente ici les premiers résultats. Ayant constaté que les textes et manuscrits arthuriens des XIII^e et XIV^e siècles n'en contiennent aucune trace, c'est aux manuscrits plus récents qu'il a di-

rigé son attention: le corpus comprend alors six copies, dont deux (*Lancelot-Graal*: Paris, Arsenal 3479-3480, et BnF fr. 117-120; manuscrits «jumeaux») remontent au début du XV^e siècle et ont appartenu, respectivement, à Jean Sans Peur et à Jean de Berry; et les quatre autres (*Tristan*: Chantilly 645-647, et BnF fr. 99; *Compilation*: BnF fr. 112; *Lancelot-Graal*: BnF fr. 113-116), plus tardifs, ont fait partie de la collection de Jacques d'Armagnac. Ayant hérité du ms fr. 117-120, Jacques y a fait ajouter des repeints, au-dessous desquels l'iconographie originale demeure au moins partiellement visible: c'est ce qui permet de reconnaître dans cette copie une «version liminaire» (p. 378) de l'armorial de la Table Ronde dont on attribue couramment l'invention au duc de Nemours.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Guerre et paix en Champagne à la fin du Moyen Âge. Autour du traité de Troyes, dir. Arnaud BAUDIN, Valérie TOUREILLE et Jean-Marie YANTE, Gand, Snoeck, 2023, 483 pp.

Ce très beau volume, splendidement illustré, réunit les actes de quelques rencontres organisées en 2020-2021 pour commémorer le sixième centenaire du traité de Troyes, moment clé de la guerre de Cent-Ans (1420); si la pandémie a parfois empêché les rencontres physiques, ce riche recueil constitue un apport majeur sur la période en question, en organisant les contributions dans cinq sections: *Jean sans Peur*, assassiné comme on le sait le 10 septembre 1419; *Le traité de Troyes. Quand la France est devenue anglaise; Les malheurs de la guerre; Jeanne d'Arc; Commercer au temps de la guerre de Cent Ans*. Les contributions portent autant sur les personnalités les plus en vue de l'époque que sur les conséquences des événements majeurs sur les communautés paysannes ou marchandes. Deux articles méritent d'être signalés en détail.

Celui de Jean DEVAUX invite à relire les témoignages, en vers et en prose, composés sur le meurtre de Montreuil, dans les deux camps, français et bourguignon. Au-delà des différences déterminées par la propagande royale et ducale, l'historien relève le véritable noyau de ces textes, à savoir le «désir de mieux cerner les circonstances précises», d'identifier les responsables et les complices, finalement d'expliquer un acte si lourd de conséquences (p. 80). En même temps, c'est le portrait des deux princes qui se dégage de ces lignes, le Dauphin d'une part, le Duc de Bourgogne de l'autre (*L'héritage littéraire de Montreuil*, pp. 71-83).

Trop souvent jugé de manière hâtive, l'idéal chevaleresque au XV^e siècle mérite bien d'être analysé de près. C'est ce que propose Loïs FORSTER, en se basant sur les témoignages de plusieurs chroniqueurs: Jean Lefèvre de Saint-Rémy, Jean de Wavrin, Jean de Bueil, Georges Chastelain, Philippe de Commines. Les textes montrent qu'à côté de la volonté de s'illustrer, les défis individuels ne sont pas séparés de la pratique du secours mutuel au sein de l'armée; de même, le combat à pied peut aussi répondre à une nécessité tactique. Si le rapport parfois ludique à la guerre existe, il ne saurait absolument pas constituer la seule interprétation possible, des faits d'armes des chevaliers de la fin du Moyen Âge («C'est joyeuse chose que la guerre!» *L'idéal chevaleresque et la réalité de la guerre*, pp. 294-393).

Soulignons aussi l'importante *Bibliographie* (pp. 446-475) et les *Index* (noms de personnes et noms de lieux, pp. 476-483).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

GENEVIEVE BERENDT, *Fashioning Knighthood. The Competition of Consumption in "Le Petit Jehan de Saintré"*, "Encomia" 44, 2022, pp. 15-28 (en ligne).

Il s'agit d'une relecture des débuts chevaleresques de Jean de Saintré à la lumière des théories modernes portant sur la mode et la consommation. Les achats que le jeune page d'Antoine de La Sale assume grâce aux dons et aux conseils de la Dame de Belles Cousines – délivrés dans quatre listes très détaillées – constitueraient ainsi les étapes nécessaires et préliminaires pour sa reconnaissance à la cour, puis pour sa carrière future.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Transitions et Variations mariales, dir. Elisabetta BARALE, Attilio CICHELLA, Michela DEL SAVIO et Calogero Giorgio PRIOLO, Paris, Classiques Garnier, 2023, «Rencontres» 602, 531 pp.

Deux articles de ce gros recueil portent sur le XV^e siècle français.

Les *Matines de la Vierge* de Martial d'Auvergne, composées vers la fin du XV^e siècle, sont en «psaumes» (quatrains d'octosyllabes) et en «leçons» (formes métriques variées); Denis HÜE analyse en particulier les psaumes centrés sur le lignage de la Vierge, puis le «repons» sous forme de rondeau inspiré au *Sicut cervus*, mis en rapport avec le *Requiem* d'Ockeghem (1461, en mémoire de Charles VII). Sa contribution est riche de nombreuses réflexions sur le rapport entre texte et iconographie au sein des livres d'Heures, sur l'aller-retour qui s'y installe entre texte latin et texte français, et sur la lecture simultanée que pouvaient en faire les lecteurs du Moyen Âge, sans oublier le sort qui fut celui de l'œuvre de Martial, devenue à son tour la glose du texte des Heures, et copiée dans les marges (*L'office de la poésie. Martial d'Auvergne et les "Matines de la Vierge"*, pp. 237-258).

L'Histoire des Trois Maries, long poème en octosyllabes composé en 1357 par Jean de Venette (entre 35 et 40 000 vers), fut mis en prose quelque cent-cinquante ans plus tard par Jean Drouyn (*editio princeps*: Lyon, Claude Nourry, 1511). Barbara FERRARI propose une lecture en parallèle des deux textes, en se concentrant sur la section consacrée à la vie de la Vierge. Elle souligne d'abord le lien entre le poème du XIV^e siècle et sa source principale, la *Légende dorée*, pour analyser ensuite les modifications introduites dans l'adaptation en prose. En effet, si la structure demeure fondamentalement la même, le style du texte est allégé et quelques épisodes écourtés voire supprimés, sans pour autant que Drouyn se prive d'en ajouter d'autres, apocryphes, sur la vie de Marie. On retiendra les observations qui portent sur la tradition imprimée ultérieure, car pour cette œuvre aussi les éditions lyonnaises d'une part et les éditions parisiennes et rouennaises de l'autre s'avèreront indépendantes les unes des autres (*Variations mariales entre manuscrits et imprimés. De l'"Histoire des Trois Maries" de Jean de Venette à la prose de Jean Drouyn*, pp. 259-272).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JEAN-CLAUDE MÜHLETHALER, *Écrire à l'ombre du Décret de Gratien: pour une relecture des "Quinze Joies de mariage"*, "Le Moyen Âge" CXXIX, 2023/3, pp. 681-699.

L'importance que l'aspect juridique revêt pour la littérature médiévale justifie la lecture des *Quinze Joies*

de *Mariage* à la lumière du *Décret* de Gratien, dans le but de saisir la manière dont celui-ci influence implicitement la réaction à la satire des maris dépourvus d'autorité; en effet, selon J.-C.I.M. cette œuvre narrative pourrait être envisagée comme une sorte de répertoire de cas où les causes sur le mariage contenues dans le *Décret* sont l'objet d'une transgression, et dont le résultat est le discrédit de l'homme faible.

Toile de fond visible à travers des indices formels, lexicaux et thématiques, le cadre juridique permet l'ironie envers ceux qui perturbent l'ordre moral; ce rire ironique est analysé à travers une étude des Journées X et V, où le lien avec la loi est plus explicite, puis dans les nouvelles I, VI pour montrer que le rire ne peut se produire qu'en restant imperméable au malaise que la transgression suscite inévitablement. Un parallèle avec le *Songe du Vieil Pelerin* de Philippe de Mézières et la *Farce de maistre Trubert et d'Antronquart* d'Eustache Deschamps permet de faire ressortir la spécificité des *Quinze Joies*, qui ne partagent ni le «message salutaire» transmis par Philippe de Mézières, ni la critique des juristes de Deschamps.

[PAOLA CIFARELLI]

Façonner le texte et l'œuvre: imprimeurs et hommes de l'ombre au XVI^e siècle. Études réunies par Laura-Maï DOURDY, Milano, Ledizioni, 2024, «Biblioteca di Carte Romanze» 18, 221 pp. (en ligne).

L'importance de la prise en compte des données fournies par la bibliographie matérielle et son intérêt pour l'analyse philologique, linguistique et littéraire ne sont plus à démontrer; comme le rappelle la directrice de ce volume collectif dans la *Présentation*; l'adoption d'une méthode interdisciplinaire qui reconnaît le rôle des premiers imprimeurs dans la «diffusion et [la] réception des œuvres, mais également comme prenant part à la création et à la re-création» (p. 6), est désormais généralisée parmi les chercheurs qui s'intéressent à la production littéraire du tournant des XV^e et XVI^e siècles. L'attention est focalisée ici sur les questions liées à l'appartenance générique et au poids des modifications opérées sur le paratexte, le programme iconographique, la mise en page et la mise en texte dans le passage du manuscrit à l'imprimé ou au fil des éditions. La grande variété des genres abordés par les neuf contributeurs concourt à rendre ce volume particulièrement intéressant pour la convergence des résultats obtenus à travers des études de cas.

La chanson mise en musique est le premier type textuel abordé ici, à travers l'analyse des éditions que Pierre Attaignant procura des poèmes composés par le roi François I^{er} à partir de 1528 (Marco VENEZIALE, *Pierre Attaignant et les chansons du "Portefeuille de François I^{er}"*, pp. 15-31); avant d'aborder la question principale, une analyse de la structure des onze manuscrits connus transmettant ce corpus permet de confirmer et d'approfondir les résultats des études pionnières de M. Smith, qui a proposé de rationaliser la tradition textuelle manuscrite en se fondant sur des éléments paléographiques. L'étude des éditions est utile tant pour proposer une datation relative de textes souvent modifiés par des corrections de type auctorial, que pour mesurer la diffusion des chansons du Roi dans un milieu plus vaste que celui de la cour.

Deux articles concernent le roman médiéval. Le premier est consacré au *Giglan* de Claude Platin; parmi les six éditions lyonnaises et parisiennes qui nous

ont transmis le texte, Francesco MONTORSI (*'Editio princeps' chez Le Prince. Le cas du "Giglan"*, pp. 35-54) soumet les deux éditions sans date procurées par Claude Nourry et par l'atelier à l'Écu de France à une analyse minutieuse du matériel typographique et des bois, puis à une collation partielle afin d'identifier l'*editio princeps*; cette analyse rigoureuse, complétée par celle du contexte historique, prouve de manière convaincante la primauté de l'édition Nourry, datée d'entre 1512 et 1516.

Toujours dans le domaine du roman, et avec une méthode conjuguant bibliographie matérielle, philologie et linguistique diachronique, Laura-Mai DOURDY (*Réception des romans de chevalerie au XVI^e siècle: matérialité et langue d'un genre littéraire*, pp. 131-162) examine une soixantaine d'éditions de romans médiévaux passés à l'imprimé en formulant l'hypothèse que les spécificités matérielles et textuelles ont la fonction de permettre aux lecteurs d'avoir un horizon d'attente sur le type de lecture qu'un ouvrage propose. L'étude de ces volumes en parallèle avec un corpus de comparaison issu des mêmes ateliers, ainsi que l'analyse des variantes caractérisant le texte des éditions de la *Belle Hélène de Constantinople*, prouvent que pour les romans médiévaux, par-delà les différences dans la page de titre et les spécificités des politiques éditoriales, la matérialité des éditions varie en fonction des lecteurs et des types de lecture envisagés, et qu'elle permet de connoter un genre.

Un corpus de six textes de théâtre courts en vers publiés par l'imprimeur parisien Jean Denis en collaboration avec Julien Hubert entre 1522 et 1531 font l'objet des analyses de Gabriella PARUSSA (*Le rôle des libraires et imprimeurs dans la diffusion et dans la réception des mystères médiévaux au XVI^e siècle: l'exemple de Jean Saint-Denis et de Julien Hubert*, pp. 55-80). Dans le but de comprendre quel rôle ont joué les imprimeurs dans la diffusion et la réception du théâtre médiéval, G.P. adopte une perspective ample qui permet de montrer que ce rôle a été important et qu'il a influencé tant le choix des sujets et la technique d'adaptation des textes, destinés désormais à la lecture et assimilés à la pratique dévotionnelle, que leur mise en page, remarquablement homogène.

Maria COLOMBO TIMELLI (*Titre et genre: quel sort pour le "Dialogus creaturarum" / "Dialogue des créatures"? (La destruction des vices...Paris, Michel le Noir, 1505)*, pp. 80-98) s'intéresse au *Dialogus creaturarum*, ouvrage éditant à succès composé en latin par Mayno de Mayneri et apparenté à d'autres genres brefs comme la fable ésopique; lors du passage à l'imprimé de l'une des deux traductions en français, dans l'atelier de l'imprimeur parisien Michel Le Noir on introduit des changements dans le titre et dans la présentation matérielle (tables, mise en page, gravures) destinés à insister sur la vocation didactique et moralisante de cette œuvre. Plusieurs hypothèses stimulantes sont formulées en conclusion à propos de l'insuccès de l'œuvre lorsqu'elle est transmise sous le titre *Destruction des vices*.

Le genre de l'encyclopédie est abordé à travers l'étude de l'évolution subie par le texte du *Livre des propriétés des choses*, traduction par Jean Corbechon du *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais lors de son passage à l'imprimé (Fanny MAILLET, *Du "Livre des Propriétés des choses" de Jean Corbechon au "Propriétaire" imprimé: pistes pour une étude de la dynamique de formation du recueil (avec une note sur le rôle du livre XIX)*, pp. 99-130). Entre rupture et tradition, F.M. étudie l'iconographie, les changements de

titre, l'abrègement et la mise en recueil en fonction de nouveaux publics.

Susan BADDELEY (*The first printed works for teaching French in England*, pp. 163-180) s'intéresse aux conditions de production des quatre premiers manuels destinés à l'enseignement du français à la cour d'Angleterre composés et édités à Londres entre 1521 et 1531, dont le célèbre *Esclaircissement de la langue francoyse* de John Palsgrave; les enjeux politiques qui sous-tendent la sponsoring de ces entreprises didactiques et les difficultés techniques rencontrées par les imprimeurs sont des traits communs à ces réalisations hautement novatrices.

Les études d'Anja VOESTE (*Linguistic features as an element of typographic design*, pp. 181-198) et de Marko NEUMANN (*The end of the line: linguistic line adjustment interventions in Early German printing*, pp. 199-223) permettent enfin d'ouvrir la perspective à d'autres espaces géolinguistiques.

[PAOLA CIFARELLI]

SYLVIE LEFÈVRE, *Des livres emblématiques du goût au tournant des années 1500, textes et images (Moulins, Paris et Lyon)*, in "Romania" 141, 2023, pp. 446-467.

Publié dans la section «Discussion» de la "R.", cet article de Sylvie Lefèvre revient sur un dossier qu'elle a traité ailleurs et qu'elle connaît particulièrement bien, au centre duquel se trouve le célèbre *Recueil Robertet*. L'occasion lui en est offerte par l'ouvrage récent de Frank-Thomas Ziegler sur ce texte (*Recueil Robertet, Handzeichnung in Frankreich um 1500, 2020*) et sa découverte d'un troisième manuscrit, aujourd'hui conservé en Roumanie, en plus des deux manuscrits parisiens connus (Paris, BnF, fr. 24461, et Arsenal 5066). S.L. parcourt les différentes questions que posent ces trois copies: leur parenté d'abord (fr. 24461 ayant servi de modèle pour Arsenal 5066, sur lequel fut à son tour établi le manuscrit de Sibiu), puis le rôle joué par les Robertet (c'est dans leur cercle que le *Recueil* fut réuni), et encore la nécessité de lire et de traiter le *Recueil* comme un ensemble, tant sur le plan textuel que sur le plan artistique. S.L. apporte aussi sa pierre à l'édifice, en revenant sur les tapisseries et sur quelques fresques et peintures murales qui évoquent soit une image du *Recueil* (*La Pirouète*, aujourd'hui au Musée de Cluny), soit quelques vers de la traduction des *Triumphes* de Jean Robertet, soit encore des dits du *Recueil*; tout comme le manuscrit de la British Library, Stowe 955, de Pierre Sala, cela prouve l'existence d'une «culture commune... sans cesse retravaillée» (p. 463), à cheval entre extrême fin du XV^e et premières décennies du XVI^e siècle.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ANA PAIRET, *'A good besynes'. Caxton's Translingual Production in the Low Countries*, "Encomia" 44, 2022, pp. 143-156 (en ligne).

Si la figure de William Caxton est bien connue, l'étude d'Ana Pairet met l'accent sur l'originalité de son activité dans les Pays-Bas autour de 1470, lorsque ce marchand devenu imprimeur traduit en anglais le *Recueil des histoires de Troie* de Raoul Le Fèvre, qu'il publie en 1473-1474. C'est ainsi son rôle de «passeur de textes» qui est mis en relief, dans la mesure où Caxton assume à la fois la fonction de traducteur

et celle d'éditeur dans une région plurilingue où la culture bourguignonne – et le mythe troyen – sont à l'honneur.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Metz 1500. Pouvoir et culture urbaine au temps de Philippe de Vigneulles, dir. Léonard DAUPHANT, Ville-neuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2023, 375 pp.

Ce volume, consacré à la manière dont la culture urbaine de la ville de Metz se réverbère dans l'œuvre de Philippe de Vigneulles, a une visée éminemment historique; cependant, il présente un intérêt réel pour les littéraires, en premier lieu parce qu'il permet une contextualisation très précise de l'activité d'un homme de lettres *sui generis* et, ensuite, parce que la perspective résolument multidisciplinaire fait une place de choix aux contributions centrées sur des questions de langue et de littérature.

L'œuvre, résultat d'un programme de recherche de l'Université de Lorraine qui a impliqué une vingtaine de spécialistes, se structure en cinq parties très cohérentes encadrées par l'introduction et la conclusion du directeur du projet, Léonard Dauphant. Au seuil du volume, une mise au point fournit aux lecteurs les coordonnées indispensables pour se repérer dans l'organisation politique de la ville, indépendante mais faisant partie de l'Empire et en même temps liée à la culture francophone; le *Glossaire messin*, constitué de onze lemmes, et un tableau précédé d'une courte esquisse historique de la situation au tournant des XV^e et XVI^e siècles, livrent au lecteur des notions-clé et une bibliographie essentielle très utiles, ainsi qu'un survol de la riche tradition littéraire et historique dont Philippe de Vigneulles est l'héritier: des chartes régionales très précocement en langue vulgaire, des vies de saints, une encyclopédie, plusieurs chansonniers et compositions poétiques, des traductions de textes sacrés, une riche littérature satirique et polémique et un traité d'art rhétorique (ms Paris, BnF, n.a.fr. 4273), des Mystères et surtout une production historiographique qui, au XV^e siècle, «atteint un niveau exceptionnel» (Mireille CHAZAN, *Une culture urbaine. L'héritage littéraire de Philippe de Vigneulles*, pp. 25-39).

La Partie 1 («La société messine au temps de Philippe de Vigneulles») évoque successivement, en quatre chapitres, les différentes composantes de la société urbaine; l'univers de la noblesse qui, à travers les *paraiges*, gouverne la ville est évoqué par Jean-Christophe BERNARD au moyen de l'héraldique (*L'héraldique dans l'espace public*, pp. 47-63), qu'on sait avoir une grande importance symbolique malgré la place limitée que Philippe de Vigneulles accorde à cette thématique dans ses ouvrages; toujours dans cette première partie, la reconstruction de la bibliothèque de l'un des membres du chapitre cathédral, le chanoine Arnoul Thierry de Clarey, est très intéressante pour les méthodologies utilisées pour identifier les exemplaires conservés et reconstruire la cartographie de ceux qui ont disparu: le caractère emblématique de cet exemple particulier consiste dans le fait qu'à côté des instruments de travail, souvent annotés, les autres ouvrages repérés sont très cohérents avec les intérêts culturels la communauté messine (Aurore GASSEAU, *Un chanoine et ses livres: la bibliothèque d'Arnoul Thierry*, pp. 81-96).

La partie 2 («Les langues de Philippe de Vigneulles») est celle qui intéresse plus directement les littéraires, car il y est question du matériau linguistique vernaculaire de l'œuvre de Philippe de Vigneulles;

Sylvie BAZIN-TACCHELLA (*Le moyen français des "Mémoires": variation régionale et hésitations morphologiques*, pp. 119-131) part de la formation de base de Philippe de Vigneulles et du sens que le mot *escripvain* prend pour lui, à la fois auteur et copiste de ses *Mémoires*, pour examiner ses habitudes graphiques et ses choix morphologiques, d'autant plus intéressants qu'il n'est pas un scribe professionnel et qu'il se rapproche de l'écriture personnelle pour la composition de son ouvrage. Les remarques sur l'influence de la coloration régionale de la prononciation, notamment pour le passage [a] > [e] et son influence sur la forme des désinences du passé simple, tout comme l'absence de fixation des marques de personne dans certains temps verbaux et la trace de changements en cours dans le groupe nominal, ne sont que quelques exemples de l'intérêt de ce genre d'études. La langue et le style des *Mémoires* sont ensuite envisagés dans leur lien avec l'ancien français, à partir des sections qui correspondent à la mise en prose de la *Geste des Loberains*; l'analyse de Jean-Charles HERBIN (*Face à l'ancien français: les «biaux passimes» de la "Geste des Loberains" mise en prose*, pp. 134-146) montre que cette réélaboration de la chanson de geste est susceptible de fournir des informations précieuses sur les compétences linguistiques de Philippe de Vigneulles et de ses lecteurs face à l'ancien français. L'A. compare les deux témoins disponibles de la mise en prose non seulement avec les manuscrits de la source en vers, mais aussi avec le codex non autographe de la prose (Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, Ferrell 6), afin de montrer les conséquences que la formation de l'auteur a sur son orthographe parfois faussement étymologique, sur son emploi des registres de langue et sur ses méprises à propos du sens de certains mots. Le jugement pesé sur la prose, qui tient compte des facteurs multiples qui entrent en jeu dans le processus d'adaptation de la source, est un exemple de rigueur méthodologique. Le dernier chapitre de cette partie vise à explorer les rapports possibles avec la langue germanique chez Philippe de Vigneulles et plus généralement la population de Metz, ville située à la frontière linguistique romano-germanique (Nikolaus RUGE, *Traces de la frontière linguistique franco-allemande*, pp. 147-161); la confrontation de passages pertinents des *Mémoires* avec des documents d'archives rédigés en une langue française largement contaminée d'allemand ou plurilingues confirme que la connaissance rudimentaire de l'allemand s'accompagne chez Philippe de Vigneulles d'un intérêt marqué pour les langues, que l'on retrouve dans ces *Cent Nouvelles Nouvelles*.

Dans la partie 3 («L'écriture de l'histoire»), l'originalité de la *Chronique* de Philippe de Vigneulles est mise en rapport d'une part avec les *Mémoires* et, d'autre part, avec le *Journal* de Jean Aubrion, dont il a annoté le seul manuscrit connu. Alain CULLIÈRE (*L'homme, la ville, le monde. Une architecture des "Mémoires"*, pp. 169-184) montre que, par-delà le caractère apparemment décausé du témoignage sur les cinquante premières années de l'auteur fourni dans les *Mémoires*, le manuscrit Paris, BnF, n.a.fr. 6720 donne à lire un texte conçu selon une «structure enveloppante» (p. 171) et concentrique qui situe l'homme à l'intérieur de la communauté urbaine et plus généralement du monde contemporain. Un autre manuscrit, le 3378 de l'ÖNB de Vienne, montre l'œuvre de Philippe de Vigneulles compilateur de sources diverses couvrant l'histoire de la ville de Metz à partir du XIV^e siècle; l'annotation de la *Chronique* de Jean Aubrion, rédigée entre 1464 et 1501 puis continuée jusqu'en

1512 par Pierre, cousin de Jean, rend visibles les choix de Philippe, son souci de précision chronologique, sa méthode d'incorporation des parties sélectionnées dans l'ouvrage définitif (Hanna SCHÄFER, *Le manuscrit autographe de Jean Aubrion, une source essentielle des "Chroniques"*, pp. 185-198).

Le parti 4 («La conscience politique de Philippe de Vigneulle») et 5 («La forme d'une ville: Metz vue par Philippe de Vigneulle») ont un intérêt surtout historique; dans la partie 4 il est question successivement de l'organisation politique si particulière de la ville de Metz et des processus de décision tels qu'ils sont communiqués à la ville (Dominique ADRIAN, *Secrets du pouvoir et dialogue politique*, pp. 205-218), de la représentation des élites gouvernantes à travers la désignation des *paraiges* dans la *Chronique* (Amélie MARINEAU-PELLETIER, *L'appartenance sociale aux 'paraiges', entre lignage et notabilité*, pp. 219-236) et de la comparaison entre la manière de prendre en compte la présence de l'Empire chez Vigneulle, situant Metz dans l'espace francophone, et celle du chroniqueur Jacques Dex, qui met au centre de ses

intérêts les rapports de la ville avec les rois et les empereurs (Antoine LAZZARINI, *Deux visions du Saint-Empire: Jacques Dex et Vigneulle*, pp. 237-250). Dans la partie 5, quatre aspects de la représentation de la ville sont analysés successivement: les épidémies qui ont décimé la famille de Philippe de Vigneulle et la population messine (Laurent LITZENBURGER, *Entre mémoire civique et témoignage intime: les épidémies dans les chroniques messines*, pp. 257-278), les processions marquant un temps fort de l'histoire quotidienne de la ville (Philippe MARTIN, *La ville en marche: les processions*, pp. 279-293), la construction des fortifications (Mylène PARISOT, *Une source incontournable pour étudier les fortifications médiévales messines*, pp. 295-317) et la découverte de vestiges de la civilisation romaine telle qu'elle est évoquée dans les *Chroniques* (Julien TRAPP, *Premier archéologue messin ou dernier témoin du passé antique de la ville?*, pp. 319-336). La bibliographie réunie à la fin du volume constitue un outil ajoutant un intérêt supplémentaire à cet ouvrage si riche.

[PAOLA CIFARELLI]

Cinquecento a cura di Paola Cifarelli

EDWIN M. DUVAL, *Concordes et discordes des muses. Poésie, musique et renaissance des genres lyriques en France (1350-1650)*, Genève, Droz, 2023, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» DCXLII, 648 pp.

Il volume si presenta come uno studio «disciplinare» (p. 10) sulla poesia lirica francese nel periodo compreso tra la metà del secolo XIV e la metà del XVIII, come dichiara l'A. nell'*Avant-propos* (pp. 9-12); nell'*Introduction* (pp. 13-20), l'oggetto di studio è identificato nei componimenti lirici a forma fissa, studiati in un arco cronologico che va dalle origini fino alla «délyrisation» della poesia e alla «désagrégation» della musica nelle forme fisse. L'opera è articolata in sette capitoli, ognuno dei quali si apre con una citazione poetica; segue la bibliografia, l'*Index des poètes, compositeurs, théoriciens et imprimeurs*, e, infine, il lessico dei termini tecnici.

Nel primo capitolo (*Traditions Médiévales: les chansons «à forme fixe»*, pp. 21-79) l'A. studia il lessico necessario a definire le parti che compongono la ballata, il *rondeau* e il *virelai*, per ognuno dei quali propone una descrizione della «struttura profonda» grazie all'analisi della forma di un corpus di componimenti che vanno da Machaut a J. Ockenghem e della loro *mise en page*.

Nel capitolo successivo (II, *La délyrisation des formes fixes: naissance de la poésie lyrique*, pp. 81-140), E.D. prende in esame la distruzione delle forme fisse di eredità medievale operata tra la fine del XIV e la fine del XV secolo, quando i poeti le promuovono ad «arti autonome» (p. 139), aprendo la via alla loro «dé-lyrisation» e quindi, alla nascita dei tre generi poetici. A partire dall'esame dei componimenti del periodo preso in esame, l'A. individua, per ognuna delle tre forme fisse, gli elementi «delirizzanti», ossia le innovazioni testuali che rendono difficile l'esecuzione musicale e creano continuità discorsiva all'interno della forma lirica.

Nel terzo capitolo (*La dé-composition des formes fixes: naissance de la "chanson nouvelle"*, pp. 141-193),

E.D. esamina il processo di innovazione e di ricerca musicale iniziato dalla tradizione franco-fiamminga nelle *chansons*. A partire dall'analisi di un corpus di raccolte, l'A. esamina il processo di scomposizione del *rondeau classique* che porta alla creazione della *chanson* come forma autonoma e completa. Esaminando dapprima le esecuzioni musicali di Josquin des Prés e di Pierre de la Rue, l'A. attribuisce ai due compositori il ruolo di promotori della moda lirica degli anni Trenta-Quaranta del Cinquecento e del processo di «de-composizione» delle forme fisse tradizionali, che ha portato a una «rivoluzione lirica» (p. 145) conclusa negli anni Venti del XVI secolo e molto importante per tutto il secolo. Dopo aver trattato il *refrain* e le tre forme della *chanson* (*circulaire*, o *concentrique*, *balladique* e *strophique*), l'A. dedica la parte finale del capitolo alle *chansons nouvelles*, soffermandosi sui componimenti musicali di Janequin e di Jacques Clément (Jacob Clemens non Papa), e soprattutto sulle liriche di Clément Marot destinate al canto, che presentano una forma nuova e inedita. Lo studioso individua un legame tra la forma *balladique* della *chanson nouvelle* e quella degli epigrammi, dei sonetti e delle odi, esaminati nel capitolo successivo (IV, *Renaissance lyrique: épigrammes, sonnets, odes*, pp. 195-301), nel quale si sottolinea il modesto interesse dei compositori a mettere in musica i tre generi lirici. L'A. esamina gli stili e i modelli usati nei componimenti poetici da Clément Marot a Baïf e nella loro esecuzione musicale, da Janequin a Goudimel; dall'analisi emerge la scelta dei poeti di utilizzare, nei tre generi lirici, la struttura della ballata che predispone il testo all'esecuzione musicale; ma mentre i poeti cercano di mantenere un legame con il lirismo delle origini, i compositori, invece, scelgono di usare la nuova forma musicale della *chanson nouvelle* a forma *balladique* per la messa in musica degli epigrammi e dei sonetti, che fino al 1605 sono considerati simili dai poeti e, soprattutto, dai compositori per la struttura profonda e per la forma lirica; la

forma della *chanson lyrique en strophe* è usata invece per l'esecuzione delle odi.

Nel capitolo V (*Recherches et révoltes des poètes*, pp. 303-351), grazie all'analisi degli epigrammi presenti nella *Délie* di Scève e dei sonetti di Ronsard, Du Bellay e Louise Labé, E.D. identifica la tecnica di «deformazione» della forma lirica usata per esprimere il senso del testo; lo studioso individua il processo di «delirizzazione» dell'epigramma, del sonetto e dell'ode, che permette l'affermazione delle tre forme poetiche come testi letterari privi di musica; questo processo si caratterizza per la mancanza di una continuità cronologica nella sua evoluzione. Infatti, dallo studio degli epigrammi presi in esame emerge, negli anni Quaranta del secolo, la tendenza generale ad affermare l'autonomia del testo dell'epigramma che crea, però, incoerenza tra il testo e la forma musicale scelta dai compositori; quanto ai sonetti e alle odi, l'A. propone di datare l'affermazione dei due generi poetici rispettivamente agli anni 1555-1556 e al 1573.

Nel sesto capitolo (*Recherches et révoltes des musiciens*, pp. 353-406) l'attenzione si focalizza sull'esecuzione musicale dei sonetti (Ronsard), della ballata (Machaut) e degli epigrammi (Marot) e in particolare sull'attenzione alla prosodia musicale e sul ricorso al *madrigalisme* o *figuralisme* come tecniche usate dai compositori nel XVI secolo per la dissoluzione delle forme liriche. L'esame della prosodia, legata al ritmo, permette all'A. di individuare le innovazioni musicali e le soluzioni adottate, in particolare dall'*Académie de Poésie et de Musique*, per risolvere gli errori indotti dal rinnovamento musicale. Invece, l'uso del *madrigalisme* è attribuito ai compositori che cercano di dare rilievo alle parole attraverso la musica a partire dalla fine del secolo XVI, quando vengono messi in musica i sonetti di Ronsard e il *madrigalisme* francese si avvicina alla tecnica del madrigale italiano. Lo studioso individua altri due metodi usati durante il XVI secolo; il primo è la frammentazione, che contribuisce all'autonomia di porzioni di testo poetico insieme al lavoro sulla prosodia e all'uso del *figuralisme*; il secondo è la ricombinazione dei frammenti di odi, di sonetti e di *odelettes* in *chansons* nei componimenti dei musicisti. Tale analisi porta l'A. ad affermare che durante il Rinascimento, quando il rapporto tra testo e musica cambia rispetto al Medioevo, la musica diventa strumento atto a valorizzare il testo, ma che fino al 1560 circa con quest'ultimo si intende il componimento poetico nelle sue parti, mentre dopo quella data, l'attenzione della musica è rivolta al testo inteso come parola nella sua funzione sonora e semiotica.

Nell'ultimo capitolo (*Le long crépuscule de la Renaissance lyrique*, pp. 407-582) l'A. traccia la graduale scomparsa del lirismo a partire dalle raccolte poetiche francesi pubblicate dalla fine degli anni Quaranta del XVI secolo; l'A. esamina dapprima le raccolte d'autore, comprendenti soprattutto sonetti e odi, nella cui disposizione egli individua un'intenzione architettonica presente anche nei testi al di fuori delle raccolte composti negli stessi anni. Successivamente sono analizzate le raccolte collettive; la presenza di generi poetici non-lirici e di componimenti lirici indipendenti nelle opere non-liriche favorirebbe la dispersione e la diminuzione dei componimenti lirici. L'A. mette anche in evidenza che l'assenza di lirismo può essere causato dalla perdita della strofa nelle odi, nelle *odelettes* e nelle *chansons* di Ronsard, Du Bellay e Grévin; dall'analisi emerge la scelta dei poeti di usare la forma lirica ibrida nelle odi e la terza rima nelle *chansons*; a tal proposito, E.D. si sofferma sulla soluzione 'italiana' di

Saint-Gelais. In quegli anni, l'A. ricorda la nascita dei nuovi sotto-generi e sottolinea la contemporaneità cronologica tra la rivolta antilirica (*Chapitre V*) e i fenomeni del nuovo lirismo francese. A partire dall'esame delle raccolte citate, identifica la presenza del sonetto discorsivo e ne delinea le caratteristiche rimiche, presentando i tentativi dei poeti per mantenere la struttura della forma lirica nel periodo compreso tra il 1570 e il 1600, e analizzando il ruolo avuto da Maynard e Tristan. Quanto alle *stances*, si caratterizzano per l'ambiguità data dall'aspetto insieme discorsivo e lirico che porterà nel secolo successivo alla nascita della poesia descrittiva e narrativa da un lato, e dell'aria di corte dall'altro; dopo aver confrontato il nuovo genere della *stance* con le stanze italiane e le odi, l'A. compara le *stances* e le *chansons* in relazione alla messa in musica di questi due generi a strofa corta (quartine e sestine) nel periodo compreso tra il 1570 e il 1650. L'A. passa così ad analizzare l'aria di corte ritraendo le sue origini, i legami, le analogie e le differenze con i componimenti in uso nello stesso arco temporale; definisce poi la sua forma lirica esaminando la riforma proposta da poeti e musicisti tra il 1620 e il 1650 a proposito della regolarizzazione della strofa, la quale diventa, poi, un esempio su cui si modellano le regole della composizione poetica destinata al canto. Successivamente, lo studioso esamina la forma del *ballet de cour*; l'analisi delle raccolte di Théophile, di Saint-Amant e di Tristan l'Hermite permette all'A. di osservare una minore presenza del *ballet* a partire dal 1615 e la progressiva fine della collaborazione dei poeti citati alla composizione dei *ballets*. Dopo aver descritto la forma testuale e quella musicale delle arie dei balletti di corte, E.D. esamina la danza di società, le nuove forme di danza (*Fantaisies, Préludes, Pavanes e Gaillardes*) e i libri di *danseries* pubblicati anche fuori dal territorio francese, formulando l'ipotesi che la perdita della struttura lirica profonda della musica francese abbia lasciato tracce nella musica europea moderna. Il percorso tratteggiato in questo volume si conclude individuando una ripresa dello stile lirico negli anni Trenta del Seicento, con la pubblicazione di *rondeaux cinquains à retremement*, e ritrovando le ultime tracce del genere lirico nel XIX e nel XX secolo.

[VALENTINA SPARVIERO]

Du calendrier des bergers au Pantagruel. L'atelier Nourry à Lyon au début du XVII^e siècle, éd. Helwi BLOM, Michèle CLÉMENT et Francesco MONTORSI, Genève, Droz, 2024, 447 pp.

Le célèbre imprimeur lyonnais Claude Nourry, dit le Prince, est passé à l'histoire surtout comme l'anticipateur de la *Bibliothèque Bleue* pour ses livres à bas prix, et comme l'imprimeur de l'édition la plus ancienne du *Pantagruel* de Rabelais (1532). Dans ce beau volume, les différents aspects de sa riche production sont abordés de plusieurs points de vue complémentaires, ce qui fait de cet ouvrage une véritable monographie consacrée à l'un des protagonistes de l'imprimerie lyonnaise.

L'ouvrage est organisé en quatre parties, dont la première («Catalogue et trajectoire») jette un regard d'ensemble sur sa production et sur celle de ses associés; Helwi BLOM (*Le profil du Prince: tendances et évolutions dans la production imprimée de Claude Nourry d'après un nouveau recensement bibliographique*, pp. 19-56), enrichit la liste des titres parus chez Nourry de quarante-trois nouveaux ouvrages, indiqués en annexe; la nette préférence pour les textes

en français, particulièrement consacrés aux Sciences et Arts (25% des titres), Théologie (avec, entre autres, la traduction du Nouveau Testament par Jacques Le-fèvre d'Étaples) et Belles-Lettres, situe Nourry parmi les imprimeurs-libraires spécialisés dans les ouvrages vernaculaires destinés à un public populaire, comme l'indique la prédominance des formats *in-octavo* et *in-quarto*. Les textes du nouveau recensement, qui comprend surtout des titres d'ouvrages médiévaux, inédits ou remaniés au xv^e siècle, font penser que sa tendance éditoriale est conservatrice, mais la présence d'*éditions principes* d'auteurs contemporains laisse entrevoir une tentative de renouvellement du catalogue qui sera l'objet d'interventions ultérieures. Jean-Baptiste KRUMENACKER (*L'insertion de Claude Nourry à Lyon et dans le milieu des imprimeurs*, pp. 57-78) trace un portrait de Claude Nourry et de son atelier dans le cadre historique et économique de l'imprimerie à Lyon au début du xv^e siècle. Les informations recueillies dans le XII^e volume de la *Bibliographie lyonnaise* du Président Baudrier sont enrichies de dépouillements de documents fiscaux, actes notariés et de mariage, testaments qui permettent de fixer les dates de son activité (1501-1533), de montrer sa collaboration avec le consulat de Lyon et de rythmer l'histoire de la famille et de l'atelier, en parallèle avec les pratiques des familles d'imprimeurs de l'époque, ce qui révèle à la fois l'héritage et les ruptures introduites par les mariages et les successions.

La circulation des bois gravés et du matériel typographique est abordée dans la deuxième partie («Le matériel de l'imprimeur»); Francesco MONTORSI, qui analyse les éditions de Nourry et d'Olivier Arnoullet, met en évidence l'échange bidirectionnel de matrices en bois entre les deux éditeurs, liés par un rapport de solidarité (*La circulation de bois gravés entre Claude Nourry et Olivier Arnoullet (avec des observations sur la tradition du "Calendrier des Bergers")*, pp. 81-111). En particulier, l'analyse de l'édition du roman chevaleresque *Giglan* procurée par Nourry en 1530 montre la présence d'illustrations provenant de différentes sources, dont certains bois gravés utilisés précédemment par Arnoullet dans *Le Petit Artus de Bretagne*, ainsi que d'autres provenant d'éditions antérieures. De son côté, Arnoullet a réutilisé des matrices prêtées par Nourry dans des œuvres telles que le *Guérin Mesquin* (1530). Le *Calendrier des bergers* témoigne également de ces échanges, bien que certaines gravures soient restées exclusives. Dans d'autres cas, Nourry a fourni à Arnoullet des décorations et des encadrements, dont les lettrines d'Étienne Gueynard (à partir de 1527) et les encadrements classiques, à partir de 1528. Sergio CAPPELLO (*La chevauchée de Galien. Sur la circulation des gravures sur bois dans les éditions gothiques des romans*, pp. 113-145) se concentre sur l'édition du *Galien restauré* de 1525, ornée de cinquante-neuf gravures sur bois. À travers une analyse iconographique et une étude philologique de ces illustrations, l'A. parvient à envisager l'existence d'une rédaction précédente perdue et propose une nouvelle datation pour ce cycle iconographique, le rétrodatant à 1503; l'étude se concentre également sur les illustrations passe-partout, dont celle de la *chevauchée de Galien*. En analysant le processus de production d'une matrice en bois, S.C. étudie l'histoire des gravures présentes dans les témoins des xv^e et xv^e siècles; cette analyse ne se limite pas aux cas de prêt, de vente et d'héritage, mais inclut également les répliques exactes et les décalques. La distinction entre répliques de reproduction (plus fidèles au modèle d'origine) et d'interprétation (réinterprétées

du point de vue thématique ou formel) qui sous-tend ces analyses est particulièrement fructueuse du point de vue méthodologique. L'enquête sur le patrimoine iconographique part donc des matrices en bois pour établir un inventaire, étudier leur circulation, ainsi que leurs caractéristiques et modifications, en tenant compte également des variantes de la famille iconographique, de son histoire progressive, de ses mutations d'un imprimeur à l'autre et des nouvelles relations avec les textes. Enfin William KEMP (*Le transfert du matériel d'Étienne Guynard à la maison Nourry*, pp. 147-171) analyse les échanges de matériel typographique (bois gravés, lettrines, marques) entre l'atelier Nourry-Vingle et d'autres officines lyonnaises, en mettant en évidence la collaboration avec l'atelier d'Étienne Guynards. Une analyse systématique des matériaux typographiques utilisés dans la célèbre édition de 1531 de *Pantagruel* chez Nourry, ainsi qu'un excursus sur l'histoire des lettrines dans les impressions lyonnaises, des débuts chez Guillaume le Roy jusqu'aux années 1530, révèle la nouvelle tendance générale à utiliser des lettres noires sur fond blanc afin d'alléger l'aspect de la page. La collaboration entre les ateliers Nourry-Vingle est également étudiée dans trois éditions de 1527 qui présentent les marques des deux éditeurs et qui témoignent de l'activités des deux imprimeurs dans la vieillesse.

La troisième partie («La littérature en héritage») s'ouvre sur l'article de Barbara FERRARI, qui examine la diffusion imprimée de *La vie de trois Marie*, mise en prose par Jean Drouyn de l'œuvre de Jean de Venette (*"La vie de trois Marie" de Jean Drouyn dans les éditions de Claude Nourry*, pp. 175-190). Ce texte a connu un succès remarquable jusqu'en 1600, témoigné par quinze éditions imprimées et son inclusion dans la Bibliothèque Bleue; Nourry en a supervisé quatre (1511, 1513, 1519, 1523). L'A. confirme la paternité des ajouts liés à la ville de Lyon à Drouyn et identifie la première édition parue chez Nourry comme l'*editio princeps*, qui servira comme texte de base pour les éditions parisiennes; la dernière édition de 1523 sera le fondement pour la tradition imprimée lyonnaise. Maria COLOMBO TIMELLI (*Entre tradition et renouvellement: le "Galien" de Claude Nourry*, pp. 191-219) analyse la tradition du texte en vers et en prose de *Galien*, qui a été particulièrement apprécié du public au xv^e siècle. Après avoir distingué les quatre versions du texte (une en vers et trois en prose), l'A. se concentre sur l'édition Nourry de 1525 qui, par-delà la proximité avec l'édition Vêrad de 1500, présente des aménagements structurels qui lui sont propres. L'hypothèse est formulée de l'existence, pour cette édition, d'un texte de base qui diffère des textes qui nous ont été conservés, et qui pourrait être identifié avec une source lyonnaise antérieure à l'édition Nourry. Cet archétype se conserverait dans la matière romanesque, mais il serait renouvelé dans celle épique. Guillaume BERTHON et Raphael CAPPELLEN (*Le fou du Prince: Claude Nourry, imprimeur des "Lamentations et plaintes de Triboulet contre la mort" (1526-1529)*, pp. 221-266) examinent certains aspects philologiques des *Lamentations et plaintes de Triboulet contre la Mort*, poème de 795 vers qui dépeint le dialogue du fou de la cour du roi René. L'édition imprimée, attribuée à Nourry sur la base du matériel typographique, est comparée avec le texte transmis par le manuscrit Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW 71 G 61, daté de la fin du xv^e siècle; la collation fait apparaître des leçons singulières, une orthographe modernisée par rapport au témoin plus ancien, une ponctuation abondante et la suppression

de certains dialogues avec la vierge, peut-être due à un remaniement chez Nourry en raison de la sensibilité religieuse aiguë de cet éditeur. Autant de signes qui amènent les chercheurs à considérer que l'édition imprimée n'est pas directement liée au manuscrit de La Hague, mais à une tradition qui a modernisé le texte. La transcription du texte est fournie en annexe.

Dans la quatrième partie «Le souffle de l'Évangile», Elsa KAMMERER (*Une édition inconnue du "Miroir de l'Âme pecheresse" de Marguerite chez Claude Nourry. Les Epistres amoureuses de la «Nymphé des Fayées» [Carême 1533]*, pp. 269-304) examine l'édition des *Epistres amoureuses* de Marguerite de Navarre parue chez Nourry pendant le carême de 1533, en collaboration avec l'ecclésiastique et poète lyonnais Jean de Vauzelles, Clément Marot et Jeanne Faye, collaboratrice de Maurice Scève. L'A. met en évidence le travail éditorial effectué dans l'atelier de Nourry sur l'œuvre de Marguerite durant une période de fortes tensions religieuses; ces circonstances nécessitaient des interventions sur le texte pour le soustraire à la censure.

L'édition imprimée de *l'Epistola Rabbi Samuelis* parue chez Claude Nourry, précédemment étudiée par Eugénie Droz en 1957, est un texte latin de vulgarisation chrétienne anti-juive, provenant probablement de la traduction allemande de Ludwig Hatzler, *Ain beveysung*, publiée à Augsbourg chez l'atelier de Silvan Otmar en 1524; Simonetta ADORNI BRACCESI (*Spiritualisme et dissimulation dans la dédicace de Daniel Camerle à Michel d'Arande de l'"Epistola Rabbi Samuelis Iudaei" (Nourry, après mai 1527)*, pp. 305-327) se concentre sur la dédicace de Daniel Camerle à Michel d'Arande, protestant actif au sein du cercle de Meaux et prédicateur à Alençon, adepte des enseignements de l'évangélisme de Jacques Lefèvre d'Étaples et protégé de Marguerite de Navarre. Dans la dédicace, éditée en annexe, Daniel Camerle offre symboliquement le livret à D'Arande: une édition portable, *in-octavo*, en romains, caractères typographiques parus dans les matériaux typographiques de Nourry pour la première fois. L'A. examine également, sur la base de documents originaux, les éléments qui mettent en relation Nourry avec les membres du cercle de Meaux et le protestantisme français.

La cinquième partie («Le renouveau des genres») permet d'apprécier le rôle de Claude Nourry dans la diffusion d'ouvrages nouveaux. Astrid CASTRES (*Un succès éditorial: les livres de modèles de Broderie, de lingerie et de tissuterie publiés par Claude Nourry à Lyon au XVI^e siècle*, pp. 331-359) étudie les modèles à usage textile figurant dans le catalogue de Nourry, qui comprennent cinq textes: *La fleur des patrons de lingerie*, *Le livre nouveau dict patrons de lingerie*, *Patrons de diverses manieres*, *Les patrons de messire Anthoine Belyn* et la version coupée des *Patrons de diverses manieres*). Ces éditions diffusent les techniques de tissage traditionnelles et modernes en se fondant sur les textes d'éditeurs allemands, comme Schonsperger à Augsbourg, et italiens, comme Giovanni Antonio Tagliente; Dominique Celle, puis Claude Nourry, intégreront ce nouveau genre de compilations pour les artisans tisserands lyonnais: des experts à la recherche de nouvelles techniques de tissage, mais aussi des dessinateurs. Nourry a donc contribué à l'histoire des ornements et ses éditions permettent d'enrichir l'étude des ressources des ateliers dans l'espace domestique.

Le passage à l'impression de *l'Espître de Cleriende* de Macé de Villebresme, fonctionnaire à la cour royale de Louis XII puis de François I^{er} est étudié par Pascale

MOUNIER (*La première impression de l'"Epistre de Cleriende" de Macé de Villebresme*, pp. 362-382); l'*editio princeps* de ce court poème sortit de l'atelier de Claude Nourry sous le titre *Histoire romaine de la belle Cleriende* en 1529, une quinzaine d'années après la date de composition, avec quelques modifications éditoriales: titre développé, long prologue attribué à l'auteur anonyme, notes marginales des *Vies des hommes illustres* de Plutarque, signes d'une stratégie éditoriale visant à souligner la nouveauté du genre de l'héroïde. Nourry et Vinglé, qui réédita le texte en 1533, participeraient ainsi au mouvement de renouveau des Lettres françaises. Le volume s'achève sur une nouvelle proposition de datation de l'édition du *Pantagruel* sortie des presses de Claude Nourry entre août 1532 et mars 1533, suivie de l'étude philologique de la réimpression par Pierre de Sainte-Lucie en 1535 (Raphaël CAPPELLEN et Romain MENINI, *Pantagruel, du grand au petit prince*, pp. 383-428). Les AA. se concentrent sur les relations entre Rabelais et les trois imprimeurs lyonnais Claude Nourry, François Juste (qui publie *Pantagruel* en 1534) et Pierre de Sainte-Lucie. La notoriété de l'atelier Nourry et l'intercession d'Antoine du Saix, collaborateur de l'imprimerie, ont pu favoriser la collaboration de Juste avec Rabelais, et assurer l'*editio princeps* du texte rabelaisien à l'imprimeur susdit. L'édition du successeur de l'atelier Nourry, Pierre de Sainte-Lucie, qui conserve la mise en page de la *princeps*, comporte des leçons inédites, probablement des révisions par Rabelais du texte de l'édition Juste avec des variantes graphiques importantes qu'un correcteur de l'atelier de Sainte-Lucie aurait ensuite modifiées en partie, livrant à la presse une version qui ne laisse pas percevoir la plupart de ce travail de relecteur de l'auteur.

[FABIANA MICHELII]

Plutarcbi Chaeronensis De placitis decretisque philosophorum naturalibus Guilielmo Budaeo interprete, a cura di Ester MOSCATELLI, Firenze, SISMEL, 2023, «Il Ritorno dei Classici nell'Umanesimo» 3.14, XII+182 pp.

Nel 1505 Guillaume Budé diede alle stampe la traduzione latina di quattro opuscoli plutarchei e, dopo la pubblicazione della traduzione del *De tranquillitate et securitate animi* a cura di Stefano Martinelli Tempesta (si veda la segnalazione in "SF" 129 [2020] 3), la collana «Il Ritorno dei Classici nell'Umanesimo» si arricchisce dell'edizione della traduzione del *De placitis philosophorum*, a cura di Ester Moscatelli. La curatrice ricostruisce innanzitutto il contesto storico in cui fu realizzata la traduzione e gli scambi intellettuali tra Budé e il dedicatario dell'opera, Germain de Ganay (pp. 3-15). Viene successivamente individuato il manoscritto greco impiegato da Budé (Leid. Voss. Gr. Q. 2¹¹, copiato dal maestro Giorgio Ermonimo e contenente annotazioni autografe di Budé) e discussa la *ratio vertendi* budaica, con alcune osservazioni su lingua e stile (pp. 15-31). Il capitolo successivo è dedicato ai testimoni della traduzione: oltre alla stampa cinquecentesca, essa è contenuta anche in tre codici (Carpentras BM 282, Par. lat. 6633 e Par. NA lat. 698, questi ultimi due con postille di Budé), di cui Moscatelli ricostruisce le relazioni (pp. 33-46). La nota al testo si chiude con l'enunciazione dei criteri di edizione e il *conspectus siglorum* (pp. 46-53). Fulcro del libro è l'edizione critica di prefazione e traduzione (pp. 55-146). Chiudono il libro appendici, bibliografia e indici (pp. 147-182). Il

lavoro, realizzato con grande cura e acribia, raggiungendo pienamente l'obiettivo dichiarato nella prefazione, ovvero quello di «proseguire e ampliare lo studio delle traduzioni di Budé, fornendo la prima edizione critica della versione latina del *De placitis philosophorum* pseudo-plutarco», e d'ora in poi dovrà essere tenuto in considerazione da chiunque vorrà occuparsi di Budé greccista e studioso di antichistica.

[GIANMARIO CATTANEO]

L'Humanisme juridique: Aspects d'un phénomène intellectuel européen, dir. Xavier PRÉVOST et Luigi-Alberto SANCHI, Paris, Classiques Garnier, 2022, «Esprit des lois, esprit des lettres» 14, 429 pp.

Il presente volume è la prima pubblicazione prodotta dal «Réseau Humanisme Juridique», gruppo di ricerca coordinato da Xavier Prévost e Luigi-Alberto Sanchi che presso l'Institut d'histoire du droit Jean Gaudemet organizza annualmente un seminario in cui gli studi giuridici vengono fatti interagire con altre discipline quali la filologia, la paleografia, la retorica, la storia della filosofia. Del resto, come si legge nella quarta di copertina, l'Umanesimo giuridico stesso si pose al crocevia di una pluralità di scienze: «de l'Italie du Quattrocento à l'Allemagne réformée en passant par Salamanque et en s'attardant dans la France du *mos gallicus*, ce phénomène intellectuel reprend les pratiques des philologues, applique une démarche historique et approfondit la connaissance du latin, du grec et de la rhétorique».

Dopo una parte dedicata a «les initiateurs italiens», la seconda sezione del libro è interamente dedicata all'Umanesimo giuridico francese. Géraldine CAZALS (*Avignon, mos Italicus, mos Gallicus ou mos Tholosanus? Un lieu majeur du développement et de la diffusion de l'humanisme juridique (premier tiers du XVI^e siècle)?*, pp. 181-212) si interroga sul ruolo della città di Avignone nel Rinascimento giuridico cinquecentesco. La prima parte riguarda i professori di diritto dello *Studium* locale, la seconda le testimonianze degli studenti, in particolare quella di Bonifacius Amerbach (1495-1562). Secondo C., dopo un'educazione improntata al *mos Italicus*, la scuola di diritto avignonese passò progressivamente all'insegnamento *more Gallico* attraverso una fase di insegnamento *more Tholosano*, di cui però non si riescono ancora ad afferrare i tratti salienti. Luigi-Alberto SANCHI (*À l'origine du Mos Gallicus. Les "Annotations aux Pandectes" de Guillaume Budé*, pp. 213-226) dedica il suo contributo alle *Annotationes in Pandectas* di Guillaume Budé (1468-1540): S. fornisce una panoramica sull'opera e individua in questa raccolta di note critiche ai primi ventiquattro libri del *Digesto* il testo fondante del *mos Gallicus iura docendi*, ovvero un modo di insegnare il diritto basato sull'applicazione dell'analisi storico-filologica ai testi giuridici antichi. Il saggio di Giovanni ROSSI (*Un manifeste de l'humanisme juridique naissant. L'épître "Studiosus" (1524) en préface du "De legibus connubialibus et iure maritali" d'André Tiraqueau*, pp. 227-255) riguarda la lettera introduttiva al *De legibus connubialibus* di André Tiraqueau (1488-1558): in essa l'autore insiste sulla necessità di rifondare i metodi di insegnamento del diritto e sostiene che il giurista doveva possedere una formazione completa, non focalizzata unicamente sui tecnicismi della giurisprudenza.

Bruno MÉNIEL (*L'humanisme juridique est-il un humanisme? Le cas du "Catalogus gloriae mundi" de*

Barthélemy de Chasseneuz, pp. 257-273) analizza il *Catalogus gloriae mundi* del giurista Barthélemy de Chasseneuz (1480-1541), uscito nel 1529, e afferma che, sebbene Barthélemy ponga al vertice degli studi giuridici i maestri del *mos Italicus*, l'opera non sia insensibile alla temperie culturale umanistica: questo è evidente soprattutto dall'importanza che Chasseneuz attribuisce all'acquisizione del sapere e alla dignità dell'uomo. Raffaele RUGGIERO (*François Baudouin, la «iurisprudencia muciana» et l'édit provincial de Cicéron*, pp. 275-293), dopo aver passato in rassegna le opere del giurista François Baudouin (1520-1573), si sofferma sulla *Iurisprudencia Muciana* e in particolare sull'analisi che Baudouin condusse sull'editto provinciale emanato da Quinto Mucio Scevola nel 94 a.C. e sui legami tra questo editto e l'editto emanato da Cicerone durante il suo proconsolato in Cilicia. Il saggio di Stéphane GEONGET (*Prolégomènes à l'édition critique de l'«Antitribonian» de François Hotman*, pp. 295-316) contiene una serie di note preparatorie a una nuova edizione dell'*Antitribonian* di François Hotman (1524-1590): vengono presentati stile e contenuto di quest'opera, e G. mostra come, per comprendere appieno la satira e le critiche mosse da Hotman al *Corpus iuris civilis*, siano necessarie competenze non solo in ambito giuridico, ma anche storico, filosofico e letterario. Marco PENZI (*Le schisme des parlements «royalistes» en 1591. Théorie et application des thèses gallicanes*, pp. 317-344) tratta delle reazioni che si ebbero in Francia dopo l'assassinio del re Enrico III nel 1589: l'autore indaga la complessa rete di relazioni che instaurò tra l'erede al trono di fede ugonotta Enrico di Navarra e la Santa Lega, e le frazioni interne alla parte di nobiltà e clero che, pur essendo cattolica, sosteneva gli interessi del Navarra.

[GIANMARIO CATTANEO]

CLAIRE PIERROT, *Fortune de "L'Utopie" en France à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, «Géographies du monde» 36, 2023, 764 pp.

Bien que l'*Utopie* de Thomas More, publiée en 1516, soit considérée comme l'un des textes fondamentaux de la Renaissance européenne, son succès en France n'a pas été immédiat. Le présent volume se propose d'examiner les différents aspects de sa réception française dans un intervalle chronologique qui va de la date de la première édition du texte latin, parue à Paris en 1517 et imprimée par Gilles de Gourmont, à 1617, année de la publication de l'*Histoire du grand et admirable royaume d'Antangil*, premier texte français appartenant au genre de l'utopie.

L'étude est divisée en cinq sections et s'ouvre sur une analyse de l'édition originale en tant qu'objet-livre; l'A. analyse les conséquences du choix d'un petit format, de l'élimination d'éléments paratextuels liés à la dimension imaginative comme les paratextes, et de la transformation du titre, qui se voit attribuer un sous-titre («libellus nec minus salutaris quam festivus et opusculum non minus utile quam elegans») afin d'accentuer l'aspect didactique. L'ajout d'un commentaire critique, écrit par l'humaniste Guillaume Budé, est spécifique à cette édition et sera repris ultérieurement dans les différentes éditions européennes du texte latin. L'étude de la fortune éditoriale de l'*Utopie* en France s'étend aux éditions postérieures, qui mettent en valeur la figure de l'auteur tout en accentuant le thème de l'amitié.

La deuxième partie est consacrée aux trois traductions parues entre 1550 et 1585, analysées non seulement du point de vue du rapport entre texte source et texte cible, mais aussi selon la perspective de l'histoire du livre, ce qui permet de réfléchir aux stratégies des différents éditeurs; l'A. montre que la version du juriste normand Jean Leblond est l'œuvre d'un traducteur fécond, mais elle aboutit à une simplification du texte et à son interprétation en clé catholique, ce qui accentue l'aspect didactique déjà mis en évidence dans l'édition latine; la traduction de Barthélemy Aneau est «plus sensible aux enjeux de l'Utopie» (p. 175), plus précise mais encore prudente quant à la portée religieuse. Enfin, celle de Chappuy est redevable de la vulgarisation d'Ortenso Lando, qu'on peut considérer comme l'hypotexte.

En ce qui concerne la réception plus large du texte de More dans la culture française, l'auteur s'attarde d'abord sur les différents aspects de son œuvre et de son image d'intellectuel, aussi sur la base de son différend avec Germain de Brie; la renommée de More en tant que victime du pouvoir monarchique anglais et que poète néo-latin semble bien dépasser la diffusion des idées exprimées dans ses œuvres. Par la suite, C.P. examine de manière approfondie les nombreuses sources de l'Utopie, les rapports de celle-ci avec la République de Platon et les éléments qui unissent l'ouvrage à Érasme et à l'Éloge de la folie; les points de contact avec la production liée aux grands voyages d'exploration font également l'objet d'une réflexion intéressante à propos de la perception de l'altérité par les sociétés européennes telle qu'elle se reflète dans cette œuvre ethnocentrique. La lecture de l'Utopie par les juristes, les historiens et les penseurs politiques se révèle cependant limitée à l'aspect littéraire; aucun des auteurs d'ouvrages historiques et politiques ne considère les idées sur la propriété privée, la monarchie et la tolérance religieuse comme réalistes, bien que certains, dont Jean Bodin, citent souvent l'ouvrage. Le fait que la censure n'ait pas inclus le texte de More parmi les œuvres à condamner semble symptomatique de la dimension littéraire attribuée au texte.

D'autre part, l'A. souligne fort opportunément la proximité avec l'univers de Rabelais, qui fait «une interprétation fine du genre utopique, ouvert à des lectures plurielles» (p. 417). Quant à l'Alector d'Aneau, la redéfinition des traits distinctifs de la société utopique et la dimension du voyage apparaissent comme les éléments communs les plus significatifs. Enfin, la première utopie française est examinée, qui s'avère néanmoins «décevante, étant donné le caractère didactique et scolaire» du Royaume d'Antangil.

Dans la conclusion, l'A. souligne le rapport étroit entre l'influence d'Érasme et de ses écrits en France et la réception de l'Utopie, qui suit les phases d'alternance de la fortune de l'Humanisme de Rotterdam. Le lien que C.P. identifie entre le sentiment anti-anglais et la réception de l'œuvre est également particulièrement pertinent, de même que l'identification du milieu de l'évangélisme lyonnais comme le plus propice à une acclimatation, même partielle, du texte en tant qu'œuvre littéraire.

Une série de cinq annexes, contenant respectivement la transcription des paratextes latins avec la traduction française, la transcription des traductions avec la reproduction de l'appareil iconographique, la liste des ouvrages sur Thomas More et l'Utopie parus en France au XVI^e siècle, la transcription de séquences particulièrement significatives de celles-ci et enfin le paratexte de l'Antangil est suivie d'une riche bibliographie.

[PAOLA CIFARELLI]

JEAN-PAUL AUTANT, *Michel Hurault de l'Hospital (1559-1592). Recherches historiques sur la vie et la pensée du petit-fils du Chancelier de France Michel de l'Hospital*, Paris, Honoré Champion, «Vie des Huguenots» 96, 2023, 802 pp.

Le personnage de Michel Hurault, petit-fils du plus célèbre Michel de l'Hospital, fait l'objet de cette volumineuse étude historique, menée sur des documents d'archives et administratifs, correspondances, œuvres littéraires qui permettent de jeter la lumière non seulement sur un érudit et homme politique qui joua un rôle important dans la dernière phase des guerres de religion et sur sa famille, mais aussi, indirectement, sur certains aspects d'une époque complexe et tragique de l'histoire de France.

L'étude suit un plan chronologique et s'ouvre sur la description des liens familiaux de Michel Hurault, connu sous le nom de seigneur du Fay; grandi entre Paris et Vignay à l'époque des trois premières guerres civiles, il reçut une éducation humaniste qui se reflète dans son *Apologeticum pro veteri ac germana lingua graecae pronunciatione* (1578), consacré à l'ancienne prononciation du grec. L'A. souligne que ce libelle érudit, à situer dans le vaste mouvement de traduction des textes sacrés, est également un manifeste d'appartenance religieuse à l'évangélisme au lendemain de la Saint-Barthélemy. Un séjour à Genève vers 1574-1575 auprès de François Hurault, auteur de la subversive *Francogallia* (1573) achève sa formation, que Michel de l'Hospital devait apprécier tout particulièrement; en effet, Hurault, à l'âge de 14 ans, reçut en héritage la riche bibliothèque de son oncle, décrite ici succinctement. Marié à la fille de Guy du Faur de Pibrac, il fut également en relation avec Scèveole de Sainte-Marthe, Jacques-Auguste de Thou, Philippe Du Plessis-Mornay, Juste Lipsce, Sponde; avec ce dernier en particulier, à partir de 1588 il entretint des rapports d'amitié intellectuelle, reconstruits ici dans le détail. La correspondance de Lipsce permet d'ailleurs de mesurer l'estime dont il jouissait auprès de cet érudit et la finesse de ses analyses politiques, ainsi que sa lecture attentive de la traduction des *Politiques* de Tacite.

Reçu au Parlement de Paris en 1581 comme «conseiller laïc», il fut ensuite nommé à la chambre de justice de Guyenne, où l'A. suit les développements de sa carrière sous le roi Henri III. Pour les spécialistes de littérature, les pages consacrées à sa participation à l'entreprise collective de la publication des œuvres de Michel de l'Hospital sont particulièrement pertinentes; l'analyse de la dédicace à Henri III permet de dater la conclusion des travaux d'édition de la première moitié de l'année 1585, alors que Hurault était déjà à la cour du roi de Navarre. Devenu chancelier de Navarre, puis Maître des Requêtes au Parlement de Paris, il fut chargé de nombreuses missions diplomatiques en Europe et rédigea son premier *Discours sur l'État présent de la France* en 1588, publié d'abord aux Pays-Bas, puis en France; là encore, l'analyse détaillée de cet ouvrage (ch. 14, pp. 240-280) est susceptible d'intéresser les Seiziémistes, tout comme le chapitre consacré à son activité littéraire et aux poèmes qui lui sont dédiés (ch. 15, pp. 281-302).

La troisième partie de cet ouvrage est consacrée aux années que Hurault passa au service du roi Henri IV; l'*Antisixtus*, pamphlet contre le pape Sixte Quint qui lui est parfois attribué, fait l'objet d'une étude ponctuelle destinée à contextualiser ce texte et en discuter la paternité (pp. 333-353). L'antagonisme avec Duplessis-Mornay, son activité diplomatique et son enga-

gement militaire à partir de 1591, ainsi que l'analyse du second permettent d'enrichir le portrait moral et intellectuel de cet homme aux multiples facettes qui mourut tragiquement. L'étude des portraits et sculptures qui nous ont transmis son aspect et celui de sa femme est suivie de la reconstruction de la carrière de ses frères et d'une Conclusion, qui met l'accent sur sa tolérance, son engagement et sa vision d'avenir.

Une vaste section d'Annexes enrichit ce volume de documents à l'appui, dont la transcription de chartes manuscrites et d'un poème inédit et des reproductions de tableaux.

[PAOLA CIFARELLI]

JOHN O'BRIEN, *De manuscrit en bibliothèque. Actualité historique et mouvement chez La Boétie*, Paris, Classiques Garnier, «Études montaignistes» 72, 2024, 489 pp.

Ce volume, centré autour de la réception des œuvres d'Etienne de la Boétie dans la première modernité, trace un parcours sinueux à travers les chemins empruntés par le *Discours sur la servitude volontaire* après la mort de son auteur; le but est d'approfondir l'étude de la manière dont ce pamphlet a circulé et inspiré la réflexion autour des concepts de liberté, de légitimité des régimes constitutionnels, d'efficacité de la parole oratoire.

Bien que la matière soit constituée pour la plupart d'articles déjà parus dans des revues ou des volumes collectifs entre 2004 et 2023, le travail de l'A. pour les organiser, les raccorder et les enrichir de nouveaux acquis, ainsi que la cohérence des recherches qui les sous-tendent font de cet ouvrage un instrument précieux pour les seiziémistes. Les dix-neuf chapitres qui le composent constituent, comme le souligne l'A. dans l'introduction, moins une monographie qu'une «série d'études organisées par thème», ce qui a l'avantage de présenter l'œuvre et son auteur de manière prismatique; l'érudition de l'A., sa profonde connaissance du contexte historique et culturel et la finesse d'analyse des textes se conjuguent avec l'utilisation d'outils épistémologiques complémentaires (codicologie, philologie, histoire du livre, histoire des idées et de la littérature, rhétorique) pour fournir un exemple de rigueur méthodologique et proposer des lectures fécondes. Toute l'actualité des idées que La Boétie a exposées dans son livret, ainsi que leur malléabilité, témoignée par la variété des emprunts que les intellectuels de la fin du XVI^e siècle ont fait dans les contextes idéologiques les plus divers, ressortent de l'agencement de ces études; la riche bibliographie réunie en fin de volume rendra également de grands services aux spécialistes.

Dans la première section («Manuscrits»), le chapitre I (*Mobilité de la "Servitude volontaire"*, pp. 21-40) prend en compte la tradition manuscrite de la *Servitude volontaire* pour étudier la mouvance du texte à travers sa variance; suivent la reprise de l'article concernant la découverte du ms. 241 de la Cour de Cassation de Paris (cf. «SF» 199, 2023, p. 58), l'étude du poème sur la mort d'Henri de Bourbon témoigné par l'édition des œuvres de La Boétie procurée par Montaigne, par la version contenue dans le *Journal* de Pierre de l'Estoile (ms. Paris, BnF, fr. 10304) et par celle du ms Dupuy 951 copié par le diplomate anglais Daniel Rogers, ainsi que la traduction française d'un article de 2015 sur l'*editio princeps* de l'*Histoire romaine* de Dion Cassius possédée par La Boétie et annoté par lui (Paris, Robert

Estienne 1548, ex. Eton College, Ba.1.11), témoignage de l'humanisme philologique du Sarladais.

Le chapitre qui ouvre la deuxième section («Traductions») fait harmonieusement la transition, car il s'agit d'une étude qui situe la traduction des *Économiques* de Xénophon réalisée par La Boétie vers 1550, puis mise à jour par Montaigne et publiée en 1571, dans le cadre de la réception humaniste et renaissante du philosophe et historien grec. C'est ensuite La Boétie traduit, avec l'analyse de l'insertion de deux extraits de la *Servitude volontaire* adaptés en latin dans les *Dialogi ab Eusebio Philadelpho compositi* (1574); l'emploi que l'auteur anonyme fait du texte de La Boétie pour argumenter l'incitation à la révolte inaugure une suite d'études consacrées à la réflexion sur la manière dont le pamphlet a été utilisé dans les débats à propos de la variété des régimes constitutionnels pendant les guerres de religion. La troisième partie («Chose publiques») s'ouvre sur un chapitre inédit consacré aux premières pages de la *Servitude volontaire*, à partir de la citation d'Homère (*Illiade*, I, II, vv. 204-205) à propos du statut de la monarchie comme forme de gouvernement des peuples; le débat autour de la prétendue intention antimonarchique de La Boétie et la place occupée par son traité dans les réflexions autour du régime républicain, de la polyarchie et plus généralement de la souveraineté se prolonge dans le chapitre suivant (*La souveraine puissance des rois. La "Servitude volontaire" dans les années 1580*, ch. VIII).

La question de la liberté d'expression et de sa compatibilité avec un régime monarchique, qui fait l'objet de la section suivante («Liberté d'expression») est traitée successivement dans les écrits de représentants de la magistrature comme La Boétie, Michel de l'Hospital et Michel de Montaigne (ch. IX, traduction française d'un article en anglais de 2022), puis dans le genre des discours libres sur l'état de la France tel qu'il a été pratiqué par Michel Hurault, Pibrac, Du Vair et La Boétie lui-même (ch. X, *Doctes et libres discours*, pp. 223-248); les procédés oratoires sur lesquels cette «pratique parolière» (p. 228) s'appuie pour garantir l'efficacité de l'argumentation et leur rapport avec les concepts de *libre discours* et de *thèse* trahissent toute l'influence que la pratique judiciaire exerce sur ce genre d'écrits.

Au sein d'un volume consacré à La Boétie, une section consacrée à l'amitié ne pouvait faire défaut; ici, elle réunit trois chapitres (XI-XIII) et débute par l'analyse des raisons qui sous-tendent la défense de La Boétie que Montaigne entreprend dans le célèbre ch. 28 du premier livre des *Essais*, à une époque où le traité de la *Servitude volontaire* fut utilisé par le parti protestant dans le contexte des guerres de religion; l'influence exercée par Montaigne sur la première réception de La Boétie surtout dans le milieu parlementaire suit l'analyse de l'amitié intellectuelle qui liait les deux érudits, examinée à l'aune de la lecture du *Hiéron* de Xénophon, si importante pour l'élaboration de la pensée autour du rapport entre tyrannie, *φιλία* et vie politique. Enfin, une étude très fine du sens attribué par La Boétie à l'expression «tous uns» et la mise en valeur du concept de diversité dans l'union sert de trait d'union à une section très intéressante, composée de trois chapitres qui partent de l'analyse d'expressions linguistiques précises («le col sous le joug», «lasche et femelin», «colosse») pour aborder des questions très actuelles liées respectivement à la possibilité de se rendre libres à travers l'exercice de la parole active, aux conditions morales et modes de vie favorisant le choix volontaire de l'asservissement à un tyran et à la

fonction argumentative de l'image la faiblesse de la tyrannie (ch. XIV-XVI).

Ce volume s'achève sur un retour à la matérialité des textes, à travers une section consacrée au contexte manuscrit du témoin de la *Servitude volontaire* appartenant à Jean Piochet (ch. XVII), à trois nouveaux exemplaires retrouvés de l'édition de 1577 du traité (ch. XVIII) et à la reconstruction de la bibliothèque de Martin Couvay, premier possesseur du manuscrit Washington, Folger Shakespeare Library V.b.49.

La plasticité du traité de La Boétie, «défiguré et refiguré» (p. 269) à plusieurs reprises, est donc identifiée comme le facteur qui est à l'origine des errances multiples de ce texte, qui a circulé anonymement, souvent sans titre, en inspirant les interprétations les plus diverses en raison de l'actualité de son contenu; exemple d'acte de parole destiné à permettre de secouer le joug pour retrouver la liberté et les valeurs fondatrices de la condition humaine sans recourir aux armes, la *Servitude volontaire* révèle ici toute son actualité.

[PAOLA CIFARELLI]

ANNE BOUTET, *Conteurs de la Renaissance et romanciers comiques. Le genre des nouvelles au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, «Études et Essais sur la Renaissance» 133, 2024, 656 pp.

La définition générique de la nouvelle française de la Renaissance est une question qui a beaucoup intéressé la critique en raison de la grande diversité des récits qui peuvent être compris dans cette catégorie textuelle et de l'absence d'outils théoriques dans les *Arts poétiques* et de seconde rhétorique du XVI^e siècle; par cet essai, A.B. revient sur l'argument en abordant le problème d'une perspective inédite et à l'apparence paradoxale, car les critères pour définir ce type de textes sont recherchés dans des narrations longues, et qui plus est composées bien après l'âge d'or de la production novellistique, avec un parcours à rebours. En effet, ce sont les romans comiques du XVII^e siècle qui servent de prisme pour rechercher les traits définatoires des narrations brèves renaissantes, et cela pour deux raisons: d'une part, la «pratique d'écritures» des romanciers comiques serait «nourrie des nouvelles de la Renaissance» et de l'autre, les auteurs de romans constitueraient un point d'observation idéal pour en analyser la réception en raison de la proximité qui les rapproche des lecteurs du XVI^e siècle (p. 12). La thèse à démontrer est donc celle de la possibilité d'extraire une définition du genre de la nouvelle en France au XVI^e siècle de la lecture critique des romans comiques du XVII^e siècle.

Le paradoxe de cette démarche réside aussi dans la méthode utilisée pour identifier la trace des nouvelles que les romanciers comiques auraient insérées dans leurs narrations longues, et qui servent de point de départ pour l'analyse; en effet, une bonne partie de la première partie de cette étude est consacrée «au repérage de l'influence générique de la nouvelle de la Renaissance», à savoir la recherche des marques d'un héritage générique des narrations brèves sur le roman comique, sans pourtant avoir pu définir explicitement les éléments autres que thématiques à partir desquels cette activité de repérage est fondée. Ce sont en fait des «signaux» que les romanciers inséreraient dans leurs textes à tenir lieu de critères, ce qui se traduit en une série de *topoi* traditionnellement associés aux narrations brèves («scènes scatologiques, propos

obscènes, personnages de fous, bons tours ou encore les bons mots présents dans les recueils français de nouvelles», p. 20; bref, des motifs qui formeraient un «univers prosaïque et comique» typique des conteurs de la Renaissance, p. 299), ou encore la «capacité du lecteur à reconnaître un modèle», ses «compétences génériques» dans l'identification des «dominantes qui singularisent» la nouvelle par rapport à d'autres types textuels proches. L'A. justifie sa démarche en se fondant sur le fait qu'à la Renaissance, la reconnaissance se serait faite «par intuition et habitudes de lecture» (p. 330). Il s'agira en réalité de trier parmi les critères que la critique antérieure a définis, pour distinguer ceux qui seraient susceptibles d'être pertinents pour les romanciers du XVII^e siècle.

Parmi les romans que J. Serroy a examinés pour tracer l'histoire du roman comique, l'A. considère comme particulièrement pertinents pour son analyse l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel (1623), le *Page disgracié* de Tristan l'Hermite (1643) et le *Roman comique* de Paul Scarron (1651); quant au corpus des nouvelles, il est constitué de dix ouvrages témoignant de trois typologies textuelles différentes: les fictions à cadre (*Propos rustiques* de Du Fail, *Heptaméron*, *Printemps* de Jacques Yver, *Esté de Bénigne Poissenot*), les recueils sans encadrement (*Cent Nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulle, *Grand Parangon* de Nicolas de Troyes, *Comptes du monde aventureux*, *Nouvelles Récréations* de Bonaventure Des Périers) et les nouvelles longues indépendantes composées par Jean de Luxembourg en 1546.

L'ouvrage est structuré en trois parties et s'ouvre sur une analyse visant à vérifier la diffusion des recueils de nouvelles de la Renaissance auprès du lectorat du XVII^e siècle. L'A. s'interroge donc sur les «compétences génériques» susceptibles de mettre les lecteurs en condition de repérer les nouvelles dans les narrations longues; l'analyse de l'évolution éditoriale subie par l'*Heptaméron* dans les éditions de 1560 et 1698 et des recueils rassemblés au XVII^e siècle, la prise en compte de la diffusion du modèle de la nouvelle romanesque espagnole et une enquête sur les titres inclus dans la Bibliothèque Bleue se révèlent être des instruments efficaces pour prouver que les nouvelles de la Renaissance continuent d'être lues par un public varié. Quant aux romanciers comiques, l'étude de l'attitude de Charles Sorel novelliste et critique est surtout intéressante en ce qu'elle aboutit à constater que l'édification, perçue négativement par la critique moderne comme un héritage médiéval dont on n'aurait su s'affranchir, est au contraire un aspect définitoire essentiel de la nouvelle au XVII^e siècle. Cette donnée est mise en rapport avec la menace du librettinisme d'un côté, et avec la prédominance du modèle narratif espagnol de l'autre.

Le point de vue de l'analyse se déplace dans la deuxième partie, consacrée aux trois romans comiques du corpus. L'A. montre de façon convaincante que loin d'être des «artistes à contretemps» (p. 185), ces auteurs font un usage créatif de la littérature facétieuse du XVI^e siècle en englobant ce matériau textuel dans un moule nouveau sans pourtant sacrifier l'autonomie narrative grâce à une «écriture singulière» (p. 193); ce paradoxe supplémentaire est illustré à travers l'analyse des livres I et VI du *Françion*, qui permet à l'A. d'identifier une autre série d'indices génériques (l'encadrement construit à partir d'un critère spatial et actantiel, la succession des bons mots et des bons tours, la manière de traiter la thématique de l'adultère). Le récit des enfances

du *Page disgracié*, conçu comme une suite modulaire de récits brefs, permet de repérer le critère de la «légèreté», obtenue ici par la fragmentation narrative et la recherche d'une «esthétique du discontinu» (p. 271). Enfin, le *Roman comique* de Scarron permet d'ajouter le critère important de la «théatralisation d'un spectacle des humeurs» divertissant (p. 319), qui donne lieu à une analyse approfondie dans la dernière section de cet ouvrage à travers l'étude de plusieurs recueils du XVI^e siècle.

En effet, le mouvement d'aller-retour argumentatif de ce volume amène enfin à revenir sur les recueils des conteurs de la Renaissance pour essayer de saisir l'identità générique de ces ouvrages grâce aux éléments identifiés dans le chapitre précédent. La confrontation directe entre les critères identifiés par la critique moderne, symbolisée ici par l'œuvre de Gabriel Pérouse, et ceux qui se dégagent des œuvres de Sorel donne des résultats inattendus: ni la prose,

ni la brièveté ne seraient des critères toujours efficaces, et encore moins l'esthétique du discontinu; la «prouesse narrative» qui consisterait à raconter ce qui est surprenant (bons mots, bons tours, événements étranges), la «modularité» telle que la décrit M. Jeanerret, la véridicité et le rire s'ajoutent à la polyphonie des voix narratives, point de contact principal avec les romans comiques. L'analyse de l'*Heptaméron* et des *Nouvelles Récréations et joyeux devis* comme défense des nouvelles contre d'autres genres aboutit à proposer de voir dans ces deux recueils la construction d'un véritable art de la nouvelle.

Cette lecture si particulière des nouvelles de la Renaissance a le mérite d'encourager à dépasser les cloisons que la périodisation de l'histoire littéraire a érigées et à mettre en question les acquis de la critique.

[PAOLA CIFARELLI]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

FRANÇOIS LAVIE, *L'Europe plaisante. Fabrique et usages des recueils de facéties (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2024, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 654, 532 pp.

Come illustra Roger Chartier nella *préface*, intitolata *La première modernité au prisme des facéties*, lo studio di François Lavie, nato da una tesi di dottorato discussa nel 2020 presso l'Université de Paris 8 Saint-Denis, documenta le dinamiche di circolazione orali e scritte delle raccolte di facezie, disegnando i contorni di una "Europe plaisante" definita da un patrimonio comune di aneddoti e storielle argute e da una serie di usi condivisi nei confronti di questo materiale stampato o manoscritto.

Molti elementi hanno contribuito alla nascita, a partire dal XVI secolo, e alla diffusione nel XVII secolo, delle raccolte di facezie. Nel primo capitolo, l'autore definisce i contorni di un genere editoriale che si sviluppa a livello europeo grazie all'invenzione della stampa e si diffonde attraverso le lingue vernacolari, le prime traduzioni da una lingua all'altra, l'assimilazione di pratiche pedagogiche ereditate dal Medioevo.

Quello che sconcerta è l'enorme circolazione europea delle raccolte: numerosissime traduzioni complete o parziali, edizioni plurilingue (spesso bilingue ma anche trilingue) a partire dalla seconda metà del XVI secolo e per tutto il Grand Siècle. L'Italia è il paese di partenza ed a Lione e a Parigi nascono case editrici con traduttori professionisti specializzati nella traduzione in francese delle raccolte di facezie italiane.

Nel secondo capitolo, vengono analizzate le pratiche di lettura e l'utilizzo delle raccolte: possono avere scopi ricreativi, pedagogici o essere associati all'acquisizione dell'eloquenza orale e scritta, delle buone maniere, della socialità, addirittura alla cura di alcune malattie come la malinconia.

Con l'affermazione della Riforma e della Controriforma, le raccolte di facezie assumono nuove funzioni polemiche nel quadro delle controversie religiose. Il

terzo capitolo illustra come le autorità civili e ecclesiastiche mettano in opera una serie di politiche di censura e di controllo che minano la diffusione dei libri stampati e soprattutto delle raccolte di aneddoti sagaci. Le divisioni religiose, la censura e la riorganizzazione del mercato del libro portano poco per volta alla chiusura degli spazi nazionali e alla scomparsa dell'"Europe plaisante".

Sono individuati tre fattori che condizionano la diffusione delle raccolte di facezie: la nazionalizzazione linguistica dei testi e la conseguente differenziazione a partire da una base comune; il loro utilizzo all'interno delle controversie religiose per prendere di mira l'avversario; il processo di civilizzazione. Sarà il nuovo modello di *honnêteté* e la Controriforma cattolica a rendere necessaria l'eliminazione di tutto ciò che è concepito come volgarità scatologica e sessuale e a riconfigurare il genere medievale della facezia.

Otto appendici ed una ricca bibliografia concludono il volume.

[MONICA PAVESIO]

Histoire de l'édition. Enjeux et usages des partages disciplinaires (XVI^e-XVIII^e siècle), dir. Sophie ABDELA, Maxime CARTON et Nicholas DION, Paris, Classiques Garnier, 2023, «Constitution de la modernité» 38, 442 pp.

Il volume raccoglie ventun articoli, che riguardano l'arco temporale compreso tra il trattato militare *La Nef des batailles* (1502) di Robert de Balsac alle *Illusions perdues* (1837-43) di Honoré de Balzac. L'assunto di base, illustrato dai curatori nell'introduzione, è che dovrebbe rendere unitario il progetto del volume, è che sia produttivo pensare alla storia delle edizioni (intesa in senso filologico e della produzione materiale dei testi) in relazione alla storiografia di diverse discipline intellettuali – la letteratura in primis. Tale sfida interdisciplinare si concretizza in un percorso che considera diversi aspetti dell'intersezione tra saperi, dalla storia

delle traduzioni al legame tra le strategie editoriali e il potere politico, al ruolo delle donne nell'editoria, fino a quello delle illustrazioni. Ne emerge un quadro d'insieme piuttosto eterogeneo, non privo di suggestioni, pur se a tratti sfocato.

Ci limitiamo in questa sede a rendere conto dei saggi d'interesse per questa rassegna.

Jean-François VALLÉE, *Métamorphoses d'un livre. Le cas du «Cymbalum Mundi» (première partie, XVI-XVIII siècles)*, pp. 135-154, rintraccia e analizza i numerosi testimoni a stampa di un testo la cui esegesi è ancora discussa, così come lo fu fin dal suo apparire, tra una interpretazione che lo vede come il primo testo ateo nato nella cultura francese, apertamente dissidente e libertino, e all'opposto una lettura che ne attesterebbe lo status di testo relativamente inoffensivo.

Hubert AUPETIT, *Le pari d'Ernest ou comment éditer Pascal à contresens*, pp. 175-193, riprende una questione notoriamente complessa, relativa alle edizioni delle *Pensées*. Victor Cousin nel 1842 rigetta l'edizione di Port-Royal, indicando la necessità di un ritorno ai testimoni manoscritti per predisporre un'edizione filologicamente corretta. L'edizione di Faugère nel 1844 è antitetica a quella di Havet del 1852, la prima essendo risolutamente orientata ad una lettura cristiana del testo, l'altra trasformando l'opera di Pascal, grazie a una diversa disposizione dei frammenti, in un trattato polemico contro le assurdità della religione cristiana. Christophe SCHUWEY, *Des livres prétextes? Supports et produits de librairie*, pp. 213-225, inserisce il suo studio nell'ambito del recente filone che considera il prodotto librario come merce fin dal XVII secolo: tale cambiamento prospettico permette di interrogarsi sulle ragioni di produzione di un volume, che investe non soltanto il mondo dell'editoria dell'Ancien Régime bensì anche gli autori. I tre casi presi in esame riguardano *Les Précieuses ridicules*, i *Caractères* di La Bruyère e il *Mercur galant*. Yohann DEGUIN, *Histoire éditoriale des mémoires d'Ancien Régime*, pp. 245-260, si interroga sullo status del genere memorialistico in relazione all'autorialità, criterio finora indiscusso nella definizione del corpus relativo a tale genere. L'A. mette l'accento sulla possibilità che riconsiderarlo alla luce della storia del libro e dell'editoria possa aprire a nuovi sviluppi sulla ricezione di tali produzioni letterarie. Antoine CHAMPIGNY e Lise ROY, *L'édition des récits de voyage à Paris au XVII^e siècle chez Louis Billaine. Enquête sur une proto-spécialisation éditoriale*, pp. 277-296, esaminando in uno studio qualitativo e quantitativo il catalogo dell'editore nel decennio 1660-1670, ipotizzano un possibile profilo di specializzazione nella produzione di Billaine, anche in rapporto alla rete editoriale coeva, che lo vedrebbe collaborare con altri editori come Thomas Jolly e Claude Barbin, che muovono nella direzione di una focalizzazione su un genere letterario per scopi commerciali. Due articoli prendono poi in esame le realtà della stampa periodica nella prima modernità, alla ricerca delle relazioni dei giochi di potere che ne caratterizzavano l'attività (Marie-Ange CROFT e Marie Eve MOUSSEAU-LAJEUNESSE, *Et Frontenac répondit "Par la bouche de ses canons"*, pp. 297-318; Kim GLADU, *"L'épisode de l'opération manquée" en Nouvelle-France. Les politiques éditoriales de la presse européenne pendant la guerre de Succession d'Espagne*, pp. 319-334). Dedicato alla figura di un'intellettuale, editrice critica di testi inediti di La Fontaine, il saggio di Michèle ROSELLINI, *Madame Ulrich, une éditrice de La Fontaine invisibilisée par l'histoire littéraire*, pp. 347-365,

rivela che il lavoro di Mme Ulrich, sconosciuto nel XIX secolo, viene legittimato e riassegnato alla sua autrice soltanto nel XXI, proprio grazie a un lavoro di ricostruzione della filière editoriale e degli aspetti materiali dell'edizione.

Il volume è corredato da un indice dei nomi.

[LAURA RESCIA]

FRANÇOIS RÉMOND, *Les Héros de la farce. Répertoire des comédiens-farceurs des théâtres parisiens (1612-1686)*, Paris, Champion, 2023, «Lumière classiques» 124, 785 pp.

Lo studio si propone di illustrare i fondamenti drammaturgici e le specificità della forma scenica della farsa francese secentesca, oggi dimenticata a causa del discredito che le riservarono gli ambientati colti e per la sua stessa natura di spettacolo effimero. Mentre si sviluppa a partire dal XVII secolo un discorso teorico sulle forme drammatiche, le farse vengono giudicate di livello troppo basso per essere degne di essere studiate. Questo atteggiamento dispregiativo continuerà nei secoli successivi, fino alla riscoperta molto recente.

Il repertorio, contenente un inventario ragionato dei *comédiens-farceurs* secenteschi, nasce dalla tesi di dottorato discussa nel 2014 da François Rémond sotto la direzione di Gilles Declercq dell'Istituto di studi teatrali della Sorbonne Nouvelle, che firma anche l'introduzione al volume. La prima parte del titolo, *Les Héros de la farce*, si rifà ad una formula ironica adottata da Corneille ne *La Suite du Menteur* per designare Jodelet e successivamente da Montfleury per indicare Molière.

Il volume è suddiviso in due parti. Nella prima viene ricostruito il genere della farsa, dalle sue origini medievali fino all'inizio del teatro professionistico nel XVII secolo. Non si tratta di un'analisi dei pochi testi giunti fino a noi, ma di una ricostruzione che illustra il fenomeno della farsa barocca del Grand Siècle, studiando gli attori secenteschi specializzati in questo genere ed i tipi teatrali che questi ultimi portano in scena. Lunghie e dettagliate analisi sono dedicate ai tipi del vecchio, del dottore, del capitano, del giovane innamorato, della giovane innamorata, del servo sciocco e di quello scaltro. Confrontando le fonti teatrali, i documenti d'archivio e le testimonianze iconografiche, Rémond, nella seconda parte del suo lavoro, redige poi un repertorio analitico della vita e della carriera di quarantacinque *farceurs* attivi nelle *troupes* parigine del XVII secolo. Ogni fiche popone anche una descrizione il più possibile completa del personaggio portato sulla scena: il suo aspetto, le sue componenti caratteriali, il suo modo di recitare, il suo abito di scena, la ricezione da parte del pubblico. L'inventario permette un confronto tra i diversi personaggi e gli interpreti, evidenziando come la farsa riposi su un sistema di regole formali specifiche che la strutturano e che, pur non essendo teorizzata in maniera accademica, si è ormai costituita sui palcoscenici parigini secenteschi in un sistema culturale specifico all'interno del quale si muovono i suoi interpreti.

Il Repertorio si configura come uno studio di grande portata che permette di ricostruire un fenomeno spesso trascurato. Di grande interesse sono anche le appendici iconografiche, nonché la ricchissima bibliografia generale e specifica.

[MONICA PAVESIO]

CLAUDIO VINTI, *Una traduzione inedita delle opere di Molière*, Lanciano, Carabba, 2023, "Testi e ricerche. Studi di cultura francese e italiana" 2 voll, 1297 pp.

La storia della ricezione di Molière in Italia è rimasta per molti anni conosciuta soltanto attraverso gli studi delle traduzioni a stampa, benché in maniera episodica venissero alla luce manoscritti, conservati nelle maggiori biblioteche italiane, che facevano supporre una ben più ampia diffusione, legata al passaggio sulle scene italiane di molte delle sue opere, attraverso riscritture o adattamenti.

Uno di questi manoscritti, segnalato da Toldo e da Levi a inizio secolo ma mai studiato interamente, conosce oggi una edizione critica di particolare rilevanza per diversi aspetti. Si tratta infatti di un testimone conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, che raccoglie trentuno commedie, a cui si aggiunge *l'Ombre di Molière* di Marcoureaux de Brécourt (1673). La traduzione in prosa è opera di tal Ottaviano Annibale Giugni Stampa, fiorentino, di cui poco ci è stato tramandato – gli scarni cenni biografici vengono rilevati nell'introduzione a questa edizione, in cui si ricostruisce altresì il clima della prima metà del Settecento, poco propenso all'ingresso nella penisola dell'opera del drammaturgo. La datazione proposta da Vinti, con maggiore accuratezza rispetto a quanto fatto precedentemente, fa risalire agli anni 1718-19 la conclusione del lavoro di Giugni Stampa, che viene poi studiato da Vinti nei suoi aspetti linguistici, e inquadrato come traduzione libera ma di una certa efficacia, nonché rispettosa delle *bienséances* attraverso un controllo autocensorio.

Quest'edizione mette a disposizione degli studiosi un prezioso testimone del passaggio dell'opera molieriana in Italia, aggiungendo un tassello che potrà finalmente essere estesamente studiato, e dal quale ci attendiamo novità di sicuro interesse.

[LAURA RESCIA]

CORALIE FENIN, *La scène sonore du Palais-Royal (1660-1674)*, Genève, Droz, 2024, «Travaux du Grand Siècle» 57, 400 pp.

Poco o nulla si sa oggi sulla sala teatrale del Palais-Royal, perché la documentazione relativa alla sua edificazione è quasi inesistente. Eppure, sul palcoscenico di quel teatro si sono succeduti Molière e Lully. Grazie al primo, a partire dal 1661, il Palais-Royal divenne il teatro più famoso di Parigi; grazie al secondo, dal 1673 fu la sede dell'Académie royale de musique. Molière la fece ristrutturare due volte per adeguarla alla rappresentazione delle sue *comédie-ballet*, Lully la utilizzò per far rappresentare i suoi capolavori musicali. Il Palais-Royal fu inoltre, come si sa, il teatro dei Comici italiani che condivisero la sala con Molière fino alla morte di quest'ultimo nel 1673.

Il libro di Coraline Fenin ricostruisce la storia del Palais-Royal dal 1660 al 1674, ponendo la sua attenzione sulla questione del suono e della percezione uditiva nella creazione drammaturgica portata in scena in quel periodo. Lo studio parte dall'installazione di Molière e della sua *troupe* a Parigi nella sala del Palais-Royal in coabitazione con i commedianti italiani. Le due *troupe* rendono la scena del teatro parigino il luogo di produzione privilegiato dei grandi spettacoli a effetti visivi e sonori che rivoluzionano la scena francese. Lully, alla morte di Molière, occupa il Palais-Royal affidatogli da

Luigi XIV per portare avanti la rivoluzione sonora già iniziata da Molière e dagli Italiani.

Nell'introduzione, la studiosa chiarisce che, data la mancanza di registrazioni sonore, il suo lavoro partirà da fonti indirette. Prima di tutto analizzerà le relazioni sugli spettacoli teatrali dei professionisti redattori delle *Gazette* e degli appassionati del teatro. Poi, analizzerà i testi teatrali del periodo preso in esame, quelli di Molière, ma anche gli scenari dei commedianti dell'arte: se il repertorio degli altri due teatri parigini è stato quasi completamente ricostruito, quello del Palais-Royal è ancora in gran parte da scoprire. Il terzo insieme di documenti analizzati riguarda i trattati di fisica, di medicina, di dizione e di architettura che permettono l'analisi della diffusione dei suoni e la loro ripercussione sugli spettatori. Il quarto insieme di documenti è quello iconografico, una testimonianza direttamente leggibile del passato che può fornire dettagli, spesso non accessibili attraverso gli scritti.

Il volume è suddiviso in tre parti. La prima è consacrata allo studio del teatro del Palais-Royal inserito nel contesto storico, economico, politico e sociale dell'epoca. Lo scopo della ricostruzione è far emergere come l'architettura della sala teatrale può influenzare la diffusione dei suoni e la percezione uditiva degli spettatori. La seconda parte analizza gli indizi sonori contenuti nei testi teatrali del periodo oggetto di studio. Una particolare attenzione è data alla messa in scena del repertorio che pone le *troupe* del Palais-Royal al centro dell'attenzione dei contemporanei. L'ultima sezione analizza il passaggio dalla percezione alla comprensione, studiando le modalità retoriche e narrative che riportano l'emozione uditiva sperimentata a teatro, unico modo per poter cogliere oggi i suoni ormai perduti di un'altra epoca.

Il volume è corredato da alcune appendici iconografiche e da una prima ricostruzione del repertorio del teatro del Palais-Royal dal 1661 al 1673. La bibliografia, sebbene selettiva, risente dell'assenza di alcuni studi italiani fondamentali sulla commedia dell'arte in Francia.

[MONICA PAVESIO]

JEAN ROHOU, *Jean Racine, sa carrière, ses amours, ses œuvres et son Dieu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, «Essais», 530 pp.

Si tratta di una parziale riedizione della biografia raciniana apparsa nel 1992, che l'autore ha rivisto e aumentato alla luce della bibliografia critica degli ultimi trent'anni, come i lavori pubblicati in occasione del terzo centenario della morte di Racine nel 1999 e la biografia di Georges Forestier del 2006. In particolare, le parti relative all'esegesi di *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Phèdre* e *Athalie* sono state completamente riviste, e la bibliografia aggiornata.

[LAURA RESCIA]

ANTOINE ARNAULD E CLAUDE LANCELOT, *Grammaire générale et raisonnée*, édition de Bernard Colombat et Jean-Marie Fournier, Paris, Classiques Garnier, 2023, «Descriptions et théories de la langue française» 7, 613 p.

Si tratta, senza dubbio alcuno, di una delle pubblicazioni più attese nel campo della storia linguistica francese e generale. In effetti, malgrado l'autorevolezza e l'influenza che la *Grammaire générale et raisonnée*

(1660, l'edizione oggetto dello studio di Colombat e Fournier è quella del 1676) ha esercitato nei secoli, l'opera di Arnauld e Lancelot non aveva dato luogo ad un'edizione scientifica e commentata. Sebbene ciò testimonia di una lacuna degli studi linguistici e letterari, bisogna notare come, tuttavia, questa pubblicazione è stata resa possibile dai numerosi lavori che l'hanno preceduta. In effetti, la *GGR* si colloca nel lavoro monumentale della collezione «Descriptions et théories de la langue française», che insieme con la pubblicazione del corpus elettronico delle grammatiche francesi sulla base dell'editore Garnier, ha preparato un terreno fertile dal punto di vista teorico per la pubblicazione di questo volume. Inoltre, questa edizione critica della *GGR* è anche il risultato degli importanti lavori del laboratorio *Histoire des théories linguistique* (UMR 7597 – CNRS), di cui Colombat e Fournier sono membri. Ciò ha permesso ai due autori di accompagnare l'edizione della grammatica di Arnauld e Lancelot da una magistrale edizione critica, raffinata e complessa, in cui sono scandagliati tutti gli aspetti che fanno della *GGR* uno dei testi fondatori della storia linguistica generale (pp. 14-290, rispetto alle circa 160 pagine dell'edizione originale della grammatica): innanzitutto una più giusta valutazione del ruolo di Arnauld non solo come teorico della lingua, ma anche come estensore dell'opera (incarico, tradizionalmente, attribuito in modo unilaterale a Lancelot), il posizionamento della grammatica generale di Port-Royal rispetto alle grammatiche delle altre lingue (latino, greco, ebreo, francese), la metodologia descrittiva della grammatica (citazioni e processi esemplificativi), la posterità dell'opera – dai plagi immediati di cui fu oggetto fino alle analisi di Chomsky e Foucault – e, infine, un'analisi dettagliata e meticolosa dei vari costituenti grammaticali studiati da Arnauld e Lancelot. Particolarmente interessante è, nell'appendice, la pubblicazione di una lettera inedita di Arnauld alla marchesa di Sablé (1659) che testimonia delle fasi preparatorie dell'opera. Come sottolineato dai curatori, la *GGR* rappresenta un caposaldo della storia delle teorie linguistiche nella misura in cui essa propone una modellizzazione dell'analisi sintattica attraverso la focalizzazione sullo studio della proposizione come fulcro dello studio grammaticale. Tuttavia, oltre a questi tratti innovativi, che decreteranno il successo durevole dell'opera, la *GGR* si inserisce contemporaneamente nel filone delle grammatiche dell'uso (sulla scorta delle *Remarques* di Vaugelas, 1647) proponendo, per quanto riguarda i riferimenti alla lingua francese, forme non controverse e comunemente accettate che attestano la volontà da parte degli autori di innestarsi sul movimento di codificazione linguistica che caratterizza la seconda metà del Seicento. Completa il volume una bibliografia, ricca e aggiornata, nonché sette serie di indici (nomi, lingue, citazioni, metalinguaggio, autori antichi, autori moderni, argomenti), utilissime per guidare il lettore nel percorrere una pubblicazione tanto densa dal punto di vista concettuale che limpida per la sua forza dimostrativa.

[GIOVANNA BENCIVENGA]

Les Idées linguistiques des moralistes, dir. Éric TOURRETTE, Paris, Honoré Champion, 2023, "Moralia" 25, 198 pp.

Il presente volume riunisce gli atti di un convegno tenutosi a Lione il 4 e 5 dicembre 2019. Come indicato dal titolo, la collettanea esplora un campo di ricerca

poco frequentato dagli specialisti della letteratura francese classica: la relazione tra gli scrittori moralisti e la riflessione linguistico-grammaticale, che sotto la spinta della teoria de l'*usage* propugnata da Claude Favre de Vaugelas con la pubblicazione delle *Remarques sur la langue françoise* (1647), acquisisce una sempre maggior importanza. Come indicato da Éric Tourrette nella sua introduzione (pp. 7-12), il legame tra moralisti e la questione linguistica è ben solido se si considera che autori come La Bruyère o La Rochefoucauld affidano alla massima delle riflessioni sui vari tipi di *usage* sociale e mondano. Tra essi si distingue, in particolare, l'uso linguistico inteso sia in chiave normativo-utilitaristica sia in quanto uso particolare, attraverso il quale sondare i comportamenti linguistici e retorici degli uomini colti nella loro unicità. Un'altra convergenza tra moralistica e riflessione linguistica risiede nella predilezione per la scrittura frammentaria, per la trattazione non sistematica e per l'osservazione della realtà, linguistica e umana, in tutte le sue declinazioni possibili. Da questa affinità tra i due campi di analisi ne consegue un orizzonte di comune esplorazione. Il convegno di cui qui sono riuniti gli atti si propone di colmare questa lacuna, raccogliendo le comunicazioni dei vari specialisti dei moralisti dell'*âge classique* e rivelando la presenza di una riflessione metalinguistica in seno alle loro opere. La collettanea si apre su autori canonici del corpus di scrittura morale (O. Leplatre, *La Noise des signes dans "Les Caractères" de La Bruyère*, pp. 13-18, M. Ricord *Du mot à la chose, ou la définition en question dans "Les Caractères" de La Bruyère*, pp. 29-44, C.-O. Stiker-Métral, *La Rochefoucauld et la paradiastole*, pp. 45-70), per poi spostare la sua attenzione sulla questione del silenzio, tema caro ai moralisti, inteso non come negazione del linguaggio, ma come possibilità di estrinsecazione dello stesso (É. Tourrette, *Comment parler du silence?*, pp. 71-84). Seguono analisi su autori a cavallo tra Seicento e Settecento, come l'oratoriano Bernard Lamy e il mondano François de Caillères, interessati rispettivamente alla lingua e allo stile come manifestazione delle passioni dell'animo e all'osservazione del linguaggio come moda, in chiave sociolinguistica (I.-R. Dascalu, *La relation entre les figures et les tropes chez Bernard Lamy et ses prédécesseurs*, pp. 155-166, A. Stogova, *L'odeur des mots: sensibilité linguistique et hiérarchies sociales dans les œuvres de François de Callières*, pp. 137-154). La parasinonimia e la trasgressione dell'uso linguistico si rivelano degli strumenti caratterizzanti la prassi stilistica di Marivaux, impegnato nella descrizione dei sentimenti dei suoi personaggi (F. Boissieras, *Grammaire générale et (dé)raisonnée: une rhétorique de la manière chez Marivaux*, pp. 85-100). Il volume dedica anche spazio alla riflessione linguistica novecentesca con due contributi su Emil Cioran e sul suo legame con La Rochefoucauld (M.-G. Stanisor, *Énonciation et dénonciation chez La Rochefoucauld et Cioran*, pp. 101-120, P.-Y. Boissau, *Cioran et le modèle moraliste français*, pp. 121-136). La rassegna si conclude con un suggestivo contributo su l'abbé Desfontaines e sul suo purismo intransigente (V. Gérard, *La position puriste dans le "Dictionnaire néologique" de l'abbé Desfontaines*, pp. 167-179). L'ostilità per i neologismi, considerati come strumenti linguistici corruttori dei costumi, stabilisce nell'autore un legame irreversibile tra osservazione linguistica e riflessione morale, che si scontra con il vissuto personale di Desfontaines, noto per il suo libertinismo.

[GIOVANNA BENCIVENGA]

CLAUDIA SCHWEITZER, *La voix, souffle de l'émotion. Parole et chant à l'âge classique (XVII-XVIII siècles)*, Lyon, Ens éditions, 2022, «Langages», 202 pp.

Questo studio di C. Schweitzer rappresenta uno dei migliori e più suggestivi apporti alle ricerche sull'*âge classique* degli ultimi anni. L'autrice, linguista, ma soprattutto musicista e musicologa, affida alla collezione «Langages» diretta da B. Colombat e C. Van den Avenne e avente come scopo la pubblicazione delle ricerche più innovative nel campo delle scienze del linguaggio, una versione rimaneggiata della sua tesi di dottorato, discussa il 22 novembre 2018. In effetti, come specificato dall'autrice nella sua introduzione, l'obiettivo era quello di rendere accessibile i risultati delle sue analisi ad un pubblico più vasto, costituito da lettori appassionati, ma anche artisti, relativamente alla questione – raramente studiata (vd. S. Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France au XVII et XVIII siècles*, Paris, Garnier, 2012) – della voce come espressione dell'emotività in epoca classica. L'autrice considera l'oggetto di studio nei suoi tre principali ambiti di manifestazione: il parlato, la declamazione teatrale e il canto. Da questa tripartizione si organizza la materia del discorso, basata su un corpus di opere grammaticali, retoriche, poetiche, drammaturgiche, musicali e mediche (Mersenne, Cordemoy, Lamy, Rosseau, De Brosses, Diderot per citare i nomi più famosi). A questo insieme ragionato di testi, si aggiungono suggestive incursioni di autori e musicologi moderni (Barthes, Calvino, Berio) che calano lo studio di Schweitzer in una riflessione più ampia sulla natura e i mezzi dell'espressione vocale e dell'emotività che la sottende. L'idea di partenza dello studio è quella di una convergenza strutturante che caratterizza la riflessione sulla musica e sulla lingua durante l'*âge classique*, momento durante il quale le frontiere tra le varie discipline sembrano incontrarsi e influenzarsi in modo fecondo, contrariamente a quanto accadrà nei secoli seguenti in cui la settorializzazione delle discipline predomina.

In nove capitoli, agili nella scrittura ed eruditi nei contenuti, l'autrice illustra le modalità con cui il periodo storico preso in considerazione riflette sull'oggetto-voce come veicolo privilegiato, poiché legato al *souffle* simbolo dell'anima e delle emozioni: conoscenza, padronanza e metodo sono i cardini principali intorno ai quali le opere del corpus giungono a delle conclusioni che influenzano ancora oggi il nostro sapere sulla vocalità. Così medici e grammatici approfondiscono la questione della produzione di suoni dell'apparato fonatorio, aprendo la strada allo studio ottocentesco della fonetica. La padronanza è oggetto dei teorici della declamazione teatrale e del canto; stilizzate attraverso il tema musicale, caratteristico per ciascun personaggio presente sulla scena, le emozioni fluiscono attraverso la voce, cantata o declamata, richiedendo così una perizia specifica da parte dei professionisti delle arti dello spettacolo. Infine, uno dei campi sicuramente più fruttuosi è stato quello della ricerca di un «metodo» per la teorizzazione e la sistematizzazione del sapere sulla voce. Le menti del Seicento e del Settecento sono da considerarsi da questo punto di vista più libere, poiché non in possesso di un prisma metodologico predefinito. Questa mancanza ha permesso ai teorici di essere più permeabili e aperti nelle loro riflessioni facilitando l'accostamento, a dei fini rappresentativi, di immagini visive a immagini acustiche, definendo così un arsenale di concetti e idee feconde per le future generazioni.

[GIOVANNA BENCIVENGA]

Penser avec Marc Fumaroli, textes réunis et introduits par Antoine COMPAGNON, Genève, Droz, 2023, «Bibliothèque des Lumières» XCIX, 218 pp.

Il convegno in onore di Marc Fumaroli tenutosi presso il Collège de France e il Musée du Louvre nel 2021, ha ospitato un certo numero di testimonianze e omaggi, ma altresì degli interventi volti a riprendere e sottolineare gli apporti del celebre studioso alla critica letteraria (prima parte del volume) e artistica (seconda parte): è su questi che focalizziamo la nostra attenzione.

Prima parte – Françoise GRAZIANI, *La sagesse des Anciens*, pp. 15-27, ripercorre alcune delle opere di Fumaroli per chiarire in che modo egli si sentisse erede della saggezza degli Antichi, pur rifuggendo dal passatismo: dal saggio sulla metafora del ragno e dell'ape all'interno di un volume sulla Querelle des Anciens et des Modernes (2001), al *Livre des Métaphores* (2012), e fin già dall'edizione delle *Fables* di La Fontaine (1995), per poi arrivare a *La République des Lettres* (2015). Fumaroli elabora una sua personale capacità di dialogo con l'Antichità, che gli permette di adottare una posizione di conciliazione degli estremi, per armonizzare la diversità di esseri e cose. Patrick DANDREY, *MF lecteur de La Fontaine*, pp. 29-40, ripercorre i saggi dedicati al favolista, che Fumaroli legge osservando il poeta nel contesto della sua vasta rete di amicizie, conoscenze e protezioni, e facendone un *inclassable*, come risultato di una esegesi storica rigorosa, filtrata attraverso un'erudizione strabiliante, che permette al critico di restituire un suo specifico La Fontaine. Lina BOLZONI, *F., ou la renaissance de la rhétorique*, pp. 41-48, prende in esame i numerosi e celebri testi dedicati alla retorica, con i quali lo studioso la riconfigura come esercizio di libertà inserito nel progetto di recupero di una società lontana dal presente – in questo simile a quanto affermato da Petrarca nelle *Prose*. E ancora in omaggio a questo aspetto della ricerca di F., Jean-Robert ARMOGATHE, *L'art de se taire*, pp. 63-75, dedica un denso saggio allo spazio del silenzio nell'arte retorica. Florence VUILLEUMIER LAURENS, *Respublica romana, christiana, literaria*, pp. 49-62, sottolinea come F. abbia ricercato nella sua antologia sulla Repubblica delle Lettere una visione transnazionale nello spazio europeo, inteso come unità solidale per istituzioni di diritto, fede e letteratura.

Seconda parte – Pierre CAYE, *Pour un autre XVIII^e siècle. MF, penseur des Lumières*, pp. 101-118, si concentra sulla prospettiva adottata da F., che rifiuta l'idea foucaultiana di «rottura epistemica» per muoversi alla ricerca delle costanti che attraversano il XVI, XVII e XVIII secolo, nei suoi commenti sulla pittura europea da Tiziano a Watteau. Frédéric COUSINIÉ, *Pour une théorétique du corps ascensionnel: autour de Simon Vouet*, pp. 119-146, sceglie di analizzare, utilizzando la lezione epistemologica di F., il tema dell'ascensione nei quadri di Vouet. Stéphane GUÉGAN, *Manet rocaille*, pp. 147-162, si concentra su una delle ultime passioni di F., ovvero lo stile rocaille o Louis XV, e la sua rivisitazione nel XIX secolo, e in Manet particolarmente. Olga MEDVEDKOVA, *MF et l'héritage d'Aby Warburg*, pp. 163-172, rievoca la tardiva ricezione di Warburg in Francia e l'apporto fondamentale che il pensiero dello studioso tedesco diede alla preparazione del saggio di F. *L'École du silence* (1994). Nicolas MILOVANOVIC, *F et Poussin*, pp. 173-186 analizza tutti gli interventi critici di F. su Poussin nell'arco dei vent'anni in cui lo studioso fu presidente della Société des Amis du Louvre

(1996-2016). Darius A. SPIETH, *Esprit de modernité et art moderne dans la vie et l'œuvre de MF*, pp. 187-207 analizza con acribia gli interventi critici di F. rispetto all'arte moderna e contemporanea, precisando le sue posizioni e rileggendo i suoi interventi in proposito,

per affinare una ricezione di tale critica al di là del riduzionismo che lo inquadra monoliticamente come difensore della Francia, dell'élite culturale, e agli antipodi della modernità.

[LAURA RESCIA]

Settecento a cura di Vittorio Fortunati e Paola Perazzolo

Participation, collaboration, association. Communautés, échanges, politiques et philosophies au XVIII^e siècle. Communities, Exchanges, politics, and Philosophies in the Eighteenth Century, par le Collectif des chercheurs de la SIEDS 2019, Paris, Honoré Champion, 2023, 311 pp.

Frutto di una settimana di intensi scambi avvenuti in occasione del convegno della Société Internationale d'Étude du Dix-Huitième Siècle del 2019, il volume offre una prospettiva ampia e pluridisciplinare sulla rete di relazioni transnazionali che animarono l'Europa nel secolo dei Lumi. Ognuno dei dodici articoli, ordinati in quattro distinte sezioni, è seguito da una "réponse" affidata a un collaboratore del volume, rendendo così ancor più evidente il carattere dinamico e soprattutto cooperativo dello studio, come sottolineato da Brycchan CAREY e Caroline WARMAN nella *Préface* (pp. 17-18), tradotta in inglese. L'*Introduction* (pp. 21-26), a cura di Ginevra ODONE e Natalia L. ZORRILLA, tradotta anch'essa in inglese, sottolinea ugualmente la natura collaborativa che caratterizza SIEDS, che ha come obiettivo quello di permettere ai ricercatori di presentare i loro lavori e incoraggiare «le développement des connaissances collectives» (p. 21).

I tre contributi della prima sezione, «Politique», ricostruiscono le trame personali, pubbliche e politiche di uomini e donne del Settecento. Stephen GRIFFIN («*Make use of it as you judge proper*»: *The O'Rourke-Beauvau Family Network in the Early Eighteenth-Century*, pp. 35-51) studia il caso dell'irlandese Owen O'Rourke, nato alla fine del Seicento e al servizio del duca Léopold de Lorraine. Tramite ricerca di archivio in diversi paesi europei, lo studioso evidenzia come O'Rourke abbia portato avanti ambizioni personali, finanziarie e collettive attraverso le sue conoscenze con la nobiltà francese dell'epoca. Teophila Saphieha, nata Jablonowska, è invece il punto di riferimento tra la Francia e la Polonia: Angelika BLINDA (*Polish Emigration in France, 1772-1777: The Example of Teofila Saphieha née Jablonowska and her Circle*, pp. 55-72) ricostruisce la personalità della donna nata nel 1742 attraverso lo studio del suo diario e della sua corrispondenza privata, rilevando come questa sia diventata il riferimento principale per i migranti polacchi al seguito della caduta della Confederazione di Bar. Tra le grandi capitali europee, Roma si è distinta per le sue numerose Accademie culturali, letterarie e filosofiche diventando luogo d'incontro per i viaggiatori stranieri e di scambio politico e sociale. Ginevra ODONE (*Les académies comme lieu d'agrégation dans la Rome du XVIII^e siècle: les cas des Arcades et de la Saint-Luc*, pp. 75-88) ricostruisce il caso dell'Accademia di San Luca e illustra come le elezioni dei nuovi membri fossero in realtà influenzate da questioni politiche.

La seconda sezione «Culture de l'imprimé» si apre con il contributo di Noelia LÓPEZ-SOUTO (*Books and*

Cultural Diplomacy in Eighteenth-Century Europe: Friendship and Patronage between José Nicolás de Azara and Giambattista Bodoni, pp. 93-108), che presenta il caso della collaborazione tra José Nicolás Azara, diplomatico spagnolo, e il tipografo italiano Giambattista Bodoni. L'autrice mostra l'importanza dell'amicizia tra i due, amicizia che ha dato importanti esiti nelle relazioni politiche e sociali e ha facilitato un intenso scambio su questioni estetiche. L'articolo di Naomi BILLINGSLEY (*1 Printseller, 22 Painters, and a Very Big Bible: Collaboration and its Limits in the Macklin Bible (1789-1800)*, pp. 111-134) analizza il caso dell'editore Thomas Macklin e del suo progetto editoriale della Bibbia, che necessitò della collaborazione con decine tra disegnatori, pittori, editori, tipografi e calligrafi. Dell'immane progetto, Billingsley analizza le difficoltà e le sfide attraverso cinque casi studio. Corrina READIOFF («*Matter on which to build some knowledge*». *Pre-Chapter Epigraphs in Eighteenth-Century Didactic Fiction*, pp. 137-154) studia le epigrafi nei romanzi inglesi del tempo. Tali espedienti letterari utilizzati da William Chaigneau e Jane Collier servono, secondo la studiosa, a interrogare il racconto e promuovono un insieme di valori comuni.

La parte sugli «Échanges Sociaux» pone la questione dei legami sociali e della forza delle idee comuni. Renée VULTO (*Singing Communities: Identity Construction in Song and through Collective Singing Practices*, pp. 159-176) analizza l'impatto delle canzoni olandesi del Settecento, dimostrando come le emozioni suscitate da melodie e ritmo abbiano permesso un effetto di unione e partecipazione alla vita pubblica dei Paesi Bassi nel corso del secolo. I fruttuosi scambi all'epoca dei Lumi riguardano anche gli argomenti medici ed estetici, come sottolinea Katherine ASKE nel suo contributo (*Sharing Skincare Secrets in Eighteenth-Century Popular Culture*, pp. 179-194). In particolare, la studiosa si interessa alle questioni dermatologiche ed estetiche in Inghilterra studiando un corpus che comprende letteratura popolare e medica. In continuità con lo studio della Aske, Elena LIOZNOVA (*Finding a Compromise between Religion and Science: The Views of Rev. Cotton Mather on the Future of New England Puritan Churches*, pp. 197-210) rileva come le conoscenze mediche abbiano trovato un muro nelle credenze popolari nel caso del reverendo Cotton Mather, il quale nelle colonie della Nuova Inghilterra puritana cercò di promuovere pratiche sconosciute, quali l'inoculazione, nelle popolazioni coloniali del territorio.

L'ultima sezione, «Philosophie», si apre con la riflessione di Lucas RIBEIRO («*Contrat Social*» et loi naturelle: *Rousseau contre la tradition janséniste*, pp. 215-228) sull'autore ginevrino. In particolare, il critico prende in considerazione *Du Contrat Social*, opponendosi all'interpretazione giusnaturalista dell'opera. Alex BELLEMARE (*Imaginer les mondes possibles:*

pratiques et idéologies de la communauté dans l'utopie des Lumières, pp. 231-248) confronta i casi di Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne ed Étienne-Gabriel Morelly rilevando gli aspetti individuali e collettivi dei loro modelli immaginari di società perfetta. Lo studio di Natalia L. ZORRILLA (*Criminal Associations in Sade's "La Nouvelles Justine" and "Histoire de Juliette"*, pp. 251-266) chiude l'ultima sezione esaminando i due romanzi libertini del titolo. L'autrice ritraccia i problemi legati alle società criminali e la prospettiva amorale dei protagonisti dei romanzi del marchese De Sade rilevando inoltre come i personaggi collaborino tra loro costituendo una comunità libertina consolidata. L'epilogo, in doppia versione inglese e francese, a cura di Noelia LÓPEZ-SOUTO, Adam SCHOENE e Renée VULTO (pp. 269-274), riassume in maniera esaustiva i temi e le prospettive illustrate dai vari articoli.

Il volume descrive, attraverso i vari contributi, il febbrile spirito cosmopolita europeo che animò tutto il Settecento. I collaboratori e curatori hanno sapientemente costruito un testo in grado di riflettere quel clima di scambio di idee che è oggetto dei loro rispettivi studi, rendendo lo stesso un vero e proprio luogo di dibattito e interazione in cui ogni ricerca si amplia e si arricchisce attraverso l'apporto delle diverse prospettive.

[ADELAIDE PAGANO]

L'Art de la conversation, éd. Jacqueline HELLEGOUARC'H, Paris, Classiques Garnier, 2023 (réimpression de l'édition de 1997), 593 pp.

En 1812, l'abbé Morellet fait paraître *De la conversation*. Cet essai, inspiré de Swift, et composé sans doute dans les années 1770, met en lumière les règles de la conversation, en faisant également apparaître les dangers qui menacent cet art de la parole. Parmi ces nuisances possibles se trouve notamment le despotisme de ceux qui «ne sont jamais à leur aise que dans les sociétés où ils dominent et où ils peuvent prendre le ton de dictateurs». À ceux-là, précise Morellet, «il ne [...] faut point d'interlocuteurs, mais seulement des écoutants et des admirateurs» (p. 429). Un tel propos justifie doublement et l'intérêt qu'il y a aujourd'hui à (re) découvrir l'anthologie proposée par J. Hellegouarc'h, *L'Art de la conversation*, et la place accordée à Morellet en fin de volume. Avec la Révolution disparaît en effet cette forme très particulière de la sociabilité mondaine à laquelle l'A. a consacré plusieurs travaux, parmi lesquels figure ce florilège, réimprimé il y a quelques mois grâce aux soins des éditions Garnier. Au travers d'une sélection de textes, du père Bouhours à Morellet, elle propose un itinéraire qui retrace les évolutions de cette «forme littéraire orale» (p. 1), selon la formule de Marc Fumaroli dans la préface de l'ouvrage. Comment parle-t-on dans les salons d'Ancien Régime? Quels sont les ressorts et les mécanismes cachés de cette machine sociale qui se nomme *conversation*? La présentation de J. Hellegouarc'h souligne la difficulté de répondre à de telles questions, complexité qui repose sur un double paradoxe: des traités écrits visent à rendre compte du fonctionnement d'un échange oral, véritable apprentissage dont «la technique acquise ne doit pas se faire sentir» (p. XXXIII). Fleurissent alors des manuels qui, employant des formes diverses – traité, dialogue, «sorte de roman» dans le cas de P. d'Ortigue de Vaumorière (p. 129) – cherchent à révéler les secrets de la conversation. Des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* de Bouhours (1671) à *De la conversation*

de Morellet (1812) se dessine ainsi une réflexion sur un art social qui ne peut être imperméable aux évolutions du temps, comme la place des femmes dans la société ou les rapports complexes entre la Cour et la Ville. L'ensemble des extraits, donnés dans un ordre strictement chronologique de publication, possède un «intérêt autant sociologique et historique que linguistique et littéraire» (p. 161), comme le souligne très justement J. Hellegouarc'h à propos de *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer. Des façons de parler bourgeoises*, de F. de Callières, publié en 1693. Cette attention portée à l'époque de rédaction et de publication des œuvres est soulignée à plusieurs reprises par l'anthologiste lorsqu'elle explique avoir choisi la première édition, ou indique le caractère anachronique d'un texte aux yeux de la génération suivante. Chaque extrait, précédé d'une présentation de l'ouvrage et d'une notice biographique, complétées par d'importantes notes en fin de volume, contribue à éclairer un aspect de cet art de la parole. Aux côtés d'auteurs évidents au regard du sujet – Méré, Scudéry, Duclos, Staël – se trouvent des textes moins connus, mis en lumière par le travail de J. Hellegouarc'h: ainsi de *L'art de plaire* de Pierre d'Ortigue de Vaumorière (1688), des *Réflexions sur l'élégance et la politesse du style* de Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde (1695) ou des *Mélanges* (1798) et *Nouveaux mélanges* (1802) de «Madame Jacques Necker». Dans le cas de cette dernière, il apparaît quelque peu dommage d'avoir préféré une réimpression du texte de 1997 à une nouvelle édition, qui aurait rendu à Suzanne Necker son nom d'autrice, et qui aurait également permis d'étoffer la bibliographie critique. Il peut sembler en effet préjudiciable à cette éclairante anthologie de ne pas voir figurer en bibliographie des travaux plus récents – les propres ouvrages de J. Hellegouarc'h y compris – qui auraient contribué à mettre en évidence l'importance de ce très beau florilège au sein des études sur la sociabilité mondaine d'Ancien Régime. *L'Art de la conversation* de J. Hellegouarc'h constitue néanmoins une introduction riche pour toute étude sur les salons et l'histoire des mentalités sous l'Ancien Régime.

[BLANDINE POIRIER]

JEAN STAROBINSKI, *Montesquieu*, Paris, Éditions du Seuil, 2024, 292 pp.

La riedizione – nella collana «La Librerie du XXI^e siècle» delle Éditions du Seuil – del noto volume di J. Starobinski dedicato a *Montesquieu* conferma l'importanza storiografica di tale contributo, tuttora punto di riferimento di primo ordine, tanto a livello metodologico quanto sul piano concettuale, per gli studi settecentisti.

Il saggio di Starobinski – costituito da sei sezioni – è accompagnato da un *Dossier* predisposto dallo stesso studioso ginevrino e composto da diversi materiali: «Les textes» (ovvero alcuni passi scelti di Montesquieu, accompagnati da una breve notizia bibliografica); «Les documents» (una lettera del 1747 di Helvétius a Montesquieu, probabilmente apocrifia, ma ugualmente eloquente nel far emergere la distanza del *Président* dallo spirito rivoluzionario; l'elogio di Montesquieu pronunciato da Marat nel 1785; il frammento di un'epistola del 1755, in cui Mme Dupré de Saint-Maur descrive, senza ironia, al giornalista Suard gli ultimi momenti della vita del *philosophe*); infine «La chronologie» e «La bibliographie».

La prima sezione traccia un profilo biografico, intellettuale e metodologico di Montesquieu, ricostruendone i principali sviluppi nell'ambito della filosofia dei Lumi. Segue una seconda parte dedicata alle forme della "liberté ironique", ovvero la libertà critica e negatrice rintracciabile nelle *Lettres persanes*. La terza sezione indaga la filosofia delle leggi e, in particolare, la correlazione tra leggi di natura e leggi positive. La quarta riflette sul concetto di causalità a partire dalle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. La quinta esamina l'idea della generalità della legge come condizione della libertà. L'ultima, infine, istituisce un confronto tra Montesquieu e Rousseau, in riferimento al concetto di volontà generale.

A introdurre il volume è la prefazione inedita di Martin RUEFF (*Le travail de l'œuvre Montesquieu et la politique de Jean Starobinski*, pp. 9-56). Si tratta di un contributo che, nel ricostruire la complessa vicenda editoriale dell'opera di Starobinski, ne individua gli stretti legami tanto con la biografia personale dell'autore – il quale, nato da una famiglia polacca di religione ebraica, assiste all'ascesa del nazismo dalla Svizzera, dove vive a lungo privato della cittadinanza –, quanto, soprattutto, con la storia nel Novecento, fornendo un'ulteriore chiave di lettura del *Montesquieu*. Se, infatti, l'origine di tale lavoro va rintracciata nell'immediato dopoguerra (tra il 1946 e il 1948), la prima edizione vede la luce nel 1953, nel contesto della guerra fredda, mentre la versione del 1994 – ampiamente emendata e rimaneggiata – ha sullo sfondo la caduta del muro di Berlino. Solo tenendo presente il mutare del quadro storico di riferimento, si potrà comprendere lo slittamento subito da alcuni concetti alla base della lettura che Starobinski propone di Montesquieu, quali quelli di moderazione, vigilanza, ragione, libertà, felicità, sicurezza.

A chiudere il volume è l'«Annexe», in cui viene riproposta un'intervista a Starobinski, già pubblicata nel 2001 a cura di Catherine LARRÈRE e Michel PORRET (*Montesquieu au présent. Actualité et Modernité de Montesquieu*, pp. 285-292), dove emerge ancora una volta la centralità del pensiero di Montesquieu, in quanto "teorico della libertà", nel percorso intellettuale dello psichiatra svizzero.

[ELENA GIORZA]

MONTESQUIEU, *Correspondance choisie. «Avec respect et l'amitié la plus tendre»*, éd. Philip STEWART, Paris, Classiques Garnier, 2024, 284 pp.

Abbiamo solitamente l'idea di un Montesquieu austero, uomo d'un sol pezzo, rigoroso nell'adempimento dei suoi doveri di magistrato e scienziato. Questa rappresentazione, peraltro condivisa dai suoi contemporanei, non riflette tuttavia che un lato della sua personalità; Montesquieu, naturalmente, fu anche altro, né i due uffici cui si è fatto cenno, quello di presidente del *parlement* di Bordeaux, da un lato, e di membro della *République des lettres*, dall'altro, poterono conciliarsi tra loro senza difficoltà. Sono questi alcuni dei più immediati spunti che si colgono leggendo la raccolta di lettere curata da Philip Stewart, professore emerito alla Duke University e co-direttore della corrispondenza completa di Montesquieu. Questo suo lavoro costituisce, oggi più che mai, uno strumento prezioso, nonché di facile fruizione per chiunque desideri approfondire non soltanto aspetti del pensiero e dell'opera, ma anche della quotidianità, del carattere

e degli affetti del padre della separazione dei poteri. Grazie a una selezione ponderata che copre circa il 15-20 per cento della pur non vastissima corrispondenza disponibile – un migliaio di missive conservate in totale – l'edizione offre un ricco e variegato panorama delle attività, delle preoccupazioni e delle relazioni che plasmarono l'universo del filosofo.

Come Stewart sottolinea nell'introduzione, la scelta dei documenti risponde al criterio principe della varietà tematica: la selezione, infatti, non punta anzitutto a far emergere sequenze lineari di argomenti specifici, sebbene in alcuni casi simili percorsi si profilino con naturalezza – come, ad esempio, nella difesa dell'*Esprit des lois* dalla minaccia di messa all'Indice, evidente nella corrispondenza del biennio 1750-1751 con il duca di Nivernais, amico dell'autore e ambasciatore di Francia a Roma. Piuttosto, l'intento principale è quello di far trasparire dettagli che situano Montesquieu nella sua esperienza vissuta, nel clima e nel contesto storico in cui egli opera, affidandosi alla capacità intrinseca delle missive di trasmettere scorci di vita e individualità. Affiorano così tratti meno noti dell'esistenza del filosofo: lo osserviamo alle prese con questioni amministrative legate alle sue proprietà, impegnato a interessere rapporti strategici per le sue ambizioni diplomatiche e a promuovere con dedizione la vita dell'*Académie de Bordeaux*, animato dal desiderio di vederla fiorire e prosperare. Si rivela inoltre un Montesquieu che scambia informazioni e opinioni su diverse novità scientifiche e questioni letterarie, coltivando al contempo una fitta rete di relazioni con figure come Hume, Maupeituis, Helvétius, Warburton, Mesdames Dupin e de Tencin, che si estendono dai salotti parigini ai più prestigiosi circoli europei, come la Royal Society di Londra e l'Accademia di Berlino, delle quali è membro. Non da ultimo, risaltano le sue osservazioni sulle numerose città visitate – tra cui i rilievi critici sul clima politico e culturale di Venezia, «une ville qui ne conserve plus que son nom: plus de forces, de commerce, de richesses, de lois; seulement la débauche s'y appelle liberté» (lettera n. 29, al maresciallo di Berwick, 15 settembre 1728). Tali considerazioni mettono in luce la sua acuta e immediata capacità di lettura dei luoghi e delle persone, quella «visione istantanea» e «intuitiva» delle totalità che anima il suo pensiero, come sottolineava Jean Starobinski (*Montesquieu par lui-même*, Seuil, Paris, 1953, pp. 37 e segg.), e che talvolta prefigura, nelle lettere, i primi nuclei di riflessioni che svilupperà con maggior respiro nelle sue opere. Non mancano, infine, note più personali, in cui l'uomo di scienza e barone di La Brède si mostra capace di far propri gli stati d'animo dei suoi corrispondenti, coltivare amicizie autentiche e abbandonarsi a passioni amorose.

Un aspetto caratteristico del volume è la presentazione integrale delle lettere, mai ridotte a estratti. Ogni missiva è riportata con la sua introduzione, le eventuali digressioni e le consuete formule di chiusura, come quella evocata nel sottotitolo stesso del libro: *Avec respect et l'amitié la plus tendre*. Questa scelta permette di apprezzare molteplici sfumature e inflessioni di deferenza, cortesia, affabilità o familiarità, le quali, altrimenti, andrebbero perdute. Grazie a questa completezza, insomma, il lettore può cogliere non solo i contenuti, ma anche le sottili dinamiche relazionali e le tonalità pragmatiche che caratterizzano la corrispondenza di Montesquieu.

Percepriamo inoltre, dispiegata in una traiettoria di vita (le lettere vanno dal 1721, anno di pubblicazione delle *Lettres persanes*, fino alla morte dell'autore nel 1755), una tensione cui si accennava poc'anzi e che lo

stesso curatore tiene a rimarcare: quella tra la solennità del titolo di presidente del *parlement* – titolo che superava in prestigio persino quello di barone e che gli valse l'appellativo di «Monsieur le Président», con cui i contemporanei continuarono a onorarlo anche dopo la cessione della carica nel 1726 – e il suo impegno letterario. Con l'intensificarsi di quest'ultimo, le attività parlamentari nella città aquitana iniziarono a rappresentare un impedimento alla sua vocazione intellettuale. La vita di uomo di lettere lo spinse sempre più verso Parigi, destinata a divenire il cuore delle sue relazioni epistolari – come si evince chiaramente dall'inventario cronologico delle lettere che Stewart appone in appendice al volume, corredato dai luoghi di provenienza e destinazione.

Non è questa la sede per soffermarsi sul lavoro di modernizzazione del testo, operato e descritto da Stewart per rendere la lettura accessibile al pubblico odierno senza intaccare l'autenticità delle lettere. E però opportuno menzionare, in quanto arricchisce ulteriormente il valore dell'opera come documento storico e intellettuale, la possibilità di consultare agevolmente online i manoscritti originali delle lettere, quando digitalizzati, grazie al riferimento alla collocazione nelle biblioteche che li hanno resi disponibili. Per quanto riguarda le note critiche, queste potrebbero apparire al lettore alquanto scarse, ma si tratta di una scelta intenzionale; il curatore rimanda lo studioso al più corposo apparato critico dell'edizione completa, indicando, per i volumi pubblicati, il numero corrispondente delle lettere incluse nel presente *corpus*. In conclusione, il volume mantiene un equilibrio raffinato tra accessibilità e rigore accademico, rivolgendosi tanto agli storici e studiosi di Montesquieu quanto ai lettori interessati alla corrispondenza del XVIII secolo e desiderosi di cogliere la realtà di un uomo nelle sue diverse sfaccettature e dimensioni, ben al di là della severa e monolitica effigie entro cui è stato spesso racchiuso.

[FRANCESCO BOCCOLARI]

“Revue Voltaire” 21, 2023, *Voltaire historien de la littérature*, dir. Nicholas CRONK et Jean-Alexandre PERRAS, 449 pp.

Il ventunesimo numero della “Revue Voltaire” intende riflettere sulla figura di Voltaire in quanto “historien de la littérature”. Si tratta di una questione – quella del rapporto tra il patriarca di Ferney e la storia della letteratura – rimasta finora sostanzialmente in ombra nell'ambito della storiografia contemporanea e meritevole di attenzione, a fronte dei risvolti storico-letterari – ma anche socio-politici – in essa implicati.

Il volume è suddiviso in sei sezioni. Accanto al nucleo centrale, costituito dal dossier «Voltaire historien de la littérature», e alle «Lectures de l'Est», cinque saggi dedicati alla ricezione di Voltaire nell'Est Europa, si trovano alcune rubriche: «Varia», contenente un articolo su alcune edizioni volteriane, frutto della collaborazione tra editoria belga e svizzera, e un'analisi della funzione del *rire* di Voltaire nella filosofia kantiana; «Inédit», in cui viene resa nota una lettera inedita dal destinatario ignoto, in cui il *philosophe* polemizza con la pubblicazione di un'opera materialista; «Comptes rendus», in cui, oltre ad essere presentati tre nuovi volumi delle *Œuvres complètes de Voltaire* e il primo tomo dell'ultima edizione del *Théâtre*, sono proposti due saggi, uno sul rapporto tra Voltaire e il potere, l'altro su questioni metodologiche inerenti la corrispondenza

del *philosophe*; infine, «Les jeunes chercheurs par eux-mêmes», sezione dedicata alla presentazione di due recenti progetti di ricerca, incentrati, rispettivamente, sulle *Questions sur l'Encyclopédie* e sul comparativismo politico volteriano.

Come precisato nell'*Avant-propos* da Linda GIL e Guillaume MÉTAYER (pp. 7-9), è dalla volontà di Nicholas CRONK e Jean-Alexandre PERRAS – autori del saggio introduttivo del dossier, *Voltaire historien de la littérature* (pp. 13-23) – che ha preso forma la prima parte del volume, costituita da sedici articoli, volti a restituire un quadro complesso e stratificato della riflessione volteriana sulla storia delle *belles-lettres*. Ad emergere, in questa sezione, non è solo il carattere polimorfo dell'impegno in campo letterario del *philosophe* – che, accanto al ruolo autoriale, riveste quello di storico, critico e teorico della letteratura –, ma anche, e soprattutto, i tratti paradossali del suo contributo storiografico.

A guidare il lavoro del Voltaire “archivista della letteratura” (Gillian PINK, *Voltaire archiviste de la littérature dans ses carnets*, pp. 177-191) è la volontà di catalogare in chiave gerarchica gli autori del passato recente e remoto, al fine di individuare modelli esemplari a cui rifarsi e con cui rivaleggiare. Tale intento – tutt'altro che estraneo alla *Querelle des Anciens et des Modernes* e alla celebrazione culturale del secolo di Luigi XIV (Nicolas MOREL, *Voltaire et le vertige classique*, pp. 95-108) – finisce per introdurre un'idea ciclica dello sviluppo delle arti e, dunque, il concetto di decadenza (Christophe MARTIN, *Voltaire et la «décadence des lettres après les beaux jours de Louis XIV»*, pp. 63-75 e Debora SICCO, *Du Grand Siècle à l'âge des Welches*, pp. 109-124). Tuttavia, i “grands talents”, oggetto di esaltazione, non sono esentati da puntuali critiche (Daniele MAIRA, *Voltaire ronsardisant Racine*, pp. 25-37 e Roman KUHN, *Voltaire et la construction d'un canon creux du classicisme*, pp. 77-94), a conferma dello stretto legame individuato da Voltaire tra storia e critica letteraria (Siofra PIERSE, *Les Remarques historiques et critiques d'Aubry de La Motraye*, pp. 205-222 e Christiane MERVAUD, *Voltaire juge des encyclopédistes*, pp. 239-258).

Inoltre, il *philosophe*, lungi dal limitarsi a catalogare i grandi “hommes de génie”, si interessa anche ad autori minori, contribuendo a conservarne la memoria. Si appropria – grazie all'erudizione linguistica rintracciabile nella biblioteca di Ferney e alla base dell'intertestualità tipica della produzione volteriana (James GAWLEY, *Voltaire Reads Virgil*, pp. 163-176) – di opere straniere ed extraeuropee, con il desiderio, anch'esso non privo di paradossi (Sylvain MENANT, *Histoire des lettres, histoire des mœurs*, pp. 193-203), di comparare diverse culture, nell'ottica di una storia della letteratura mondiale. Dedicata spazio a diverse autrici, pur passando sotto silenzio il ruolo centrale di alcune di loro nell'ambito dell'esordio del genere romanzesco (Joan DEJEAN, *Ancient or Modern? Voltaire and the French women's writings*, pp. 51-62).

Infine, a emergere è l'ambiguità con cui Voltaire guarda alle forme letterarie del *roman*, del *conte*, dell'*historiette* e della *esthétique galante*: si tratta di generi che non trovano spazio nella ortodossia della storia della letteratura volteriana, pur rivestendo un ruolo di primo piano nella produzione del *philosophe* (Alain VIALA, *Comment Voltaire esquivait le galant*, pp. 39-49 e Linda GIL, *Voltaire et la Bibliothèque universelle des romans*, pp. 223-237). Permangono, dunque, una duplicità tra l'innovazione approntata da Voltaire in quanto autore di molteplici generi letterari e il ca-

rattere conservatore dei criteri estetici eletti a giudici del gusto (Giovanna BENCIVENGA, *L'«injuste sévérité» du siècle de Louis XIV*, pp. 125-146 e Ruggero SCIUTO, *Voltaire, l'Arioste et le genre littéraire de «La Pucelle»*, pp. 147-161).

[ELENA GIORZA]

GERHARDT STENGER, *Le triomphe des Lumières. L'«Encyclopédie» de Diderot et d'Alembert*, Paris, Perrin, 2024, 448 pp.

Il fallait sans doute de l'audace pour publier un nouveau livre sur l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (et de Jaucourt, bien que son nom soit souvent éclipsé à côté de celui des deux codirecteurs de l'entreprise encyclopédique). G. Stenger parvient pourtant à relever ce défi. Le sujet de son livre se rattache à ceux de ses ouvrages antérieurs (*Nature et liberté chez Diderot après l'«Encyclopédie»*, Universitas, 1994 et *Diderot. Le combattant de la liberté*, Perrin, 2013). Dans son nouveau livre aussi, il considère l'*Encyclopédie* comme une «œuvre de combat» qui s'oppose à toute sorte de préjugés, conteste les traditions et est hostile aux autorités, surtout à celle de l'Église.

Les dix-huit chapitres de l'ouvrage retracent l'histoire mouvementée de l'*Encyclopédie*, accompagnée d'interdictions et de querelles. Ils sont précédés d'un Avant-propos court mais informatif qui offre une excellente entrée en matière en rapport avec la notion d'encyclopédie, entendue comme un ouvrage de référence qui expose de manière systématique les connaissances, tant universelles que spécifiques. G. Stenger voit les innovations majeures de l'*Encyclopédie* dans la part accordée aux arts mécaniques, à savoir les métiers manuels, ainsi que dans le rôle des illustrations, la volonté de laïciser le savoir et l'esprit critique.

Le premier chapitre expose les origines de l'encyclopédisme à partir de l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle, et le second décrit comment le projet de traduction de la *Cyclopædia* d'Ephraïm Chambers se transforme en une entreprise collective dans la France des Lumières. Suit la présentation de quelques collaborateurs importants de l'équipe encyclopédiste et celle du *Prospectus*, le texte publicitaire où Diderot annonce les originalités du projet: la volonté d'ordonner les connaissances et d'établir des liens entre les éléments du savoir. Insistant sur le fait que l'*Encyclopédie* vise à changer «la façon commune de penser», l'A. évoque l'astuce de Diderot d'avoir caché ses idées subversives dans les articles apparemment inoffensifs (tel «Agnus scythicus»). Analysant le *Discours préliminaire*, il souligne que d'Alembert s'inspire de l'empirisme anglais lors de la recherche de la filiation historique des sciences. On apprend aussi que Mme de Pompadour soutient l'entreprise des philosophes des Lumières, ce dont témoigne son portrait peint par Quentin de La Tour où, parmi les attributs de la favorite du roi, figure le quatrième volume de l'*Encyclopédie*. Dans le chapitre consacré plus spécifiquement à Diderot, il est question non seulement des attaques du philosophe contre la superstition, mais aussi de son intention de réhabiliter, parmi les sciences, la chimie qui montre les transformations de la matière. Stenger démontre que, même si la croyance que Diderot ait visité les manufactures de son temps n'est qu'un mythe, le mérite du philosophe consiste dans sa volonté de faire comprendre aux lecteurs le mécanisme des machines. Le chapitre intitulé «Dictionnaire et encyclopédie» est particulièrement important: l'A. y précise que le but de Diderot

est celui de rendre la philosophie accessible au grand public, donc dans un langage clair. L'analyse de l'article «Encyclopédie» éclaire un paradoxe apparent: comment le langage, discontinu par sa nature, peut-il offrir le tableau d'un univers continu? C'est grâce aux renvois entre les articles que la discontinuité devient un principe d'ordre. La pensée des physiocrates – qui prennent position en faveur du développement de l'agriculture et contre les industries de luxe – a aussi sa place dans le livre. L'A. s'attarde sur les circonstances difficiles de la préparation du tome VII au milieu des polémiques qui aboutissent à la désertion de d'Alembert de la direction de l'ouvrage, la rupture avec Rousseau et l'interdiction de l'*Encyclopédie*. Ce n'est qu'un nouveau privilège pour le *Recueil des planches* qui permet la continuation des travaux. Parallèlement à la publication officielle des planches, Diderot prépare clandestinement les volumes restants, aidé au travail principalement par le chevalier de Jaucourt. C'est en 1772 que les dix-sept volumes de discours et les onze volumes de planches sont enfin terminés. G. Stenger cite aussi les ouvrages inspirés par l'*Encyclopédie* de Paris, dont l'*Encyclopédie d'Yverdon* (1770-1780) qui a été créé dans un contexte intellectuel différent, celui des Lumières protestantes, et l'*Encyclopédie méthodique* (1782-1832), qui constitue un pont entre les Lumières et le positivisme du XIX^e siècle.

Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, nous trouvons éclairant le bilan des différentes rééditions modernes de l'*Encyclopédie*, avant et après la révolution numérique. L'A. met l'accent sur le critère de la fiabilité, en constatant que c'est le nouveau projet d'édition numérique – le projet ENCCRE, accessible en ligne depuis 2017 – qui est le plus fiable. Il termine ensuite sur l'idée de la modernité de l'*Encyclopédie*, qui constitue «une sorte d'hypertexte avant l'heure» car elle permet une navigation grâce aux hyperliens, et considère Wikipedia, cette «encyclopédie participative», comme un avatar moderne de l'*Encyclopédie* des Lumières.

Comment écrire un livre qui s'adresse en même temps au grand public et aux spécialistes? Le grand mérite de l'ouvrage de G. Stenger est celui de répondre à cette double exigence. Le volume permet en effet une double lecture: à côté de celle destinée au grand public grâce aux notes abondantes, il s'adresse aussi aux spécialistes désireux d'approfondir leurs connaissances en la matière. L'index des articles cités de l'*Encyclopédie*, qui complète celui des noms, est un outil essentiel qui facilite l'orientation dans le livre. Même si l'on peut avoir l'impression que parfois l'auteur privilégie les anecdotes et les détails, cet ouvrage, aisé à lire, peut éveiller l'intérêt de tout lecteur qui s'intéresse au XVIII^e siècle.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

EMMANUEL DE WARESQUIEL, *Jeanne du Barry. Une ambition au féminin*, Paris, Tallandier, 2023, 586 pp.

Plus encore peut-être que ses précédentes biographies, consacrées notamment à Talleyrand et à Fouché, le dernier ouvrage d'E. de Waresquiel se révèle être un véritable «pari biographique». L'expression, présente à la fin du prologue de *Jeanne du Barry. Une ambition au féminin*, paru chez Tallandier, met en lumière le défi qu'a pu représenter l'écriture de la vie de Jeanne Bécu, comtesse du Barry, un «personnage «sans bruit ni traces», dont les lettres ont en partie disparu» (p. 23). Le prologue, intitulé «Les poupées russes», témoigne de la volonté de l'auteur d'écrire sur cette «femme

en forme d'énigme», apparue «dans le silence de ses traces et la multiplication de ses déformations» (p. 19): il nous conduit alors à ses côtés dans cette quête, à la recherche de Jeanne du Barry. Dans la première partie de l'ouvrage, «Jeanne Bécu dans le labyrinthe», Emmanuel de Waresquiel se lance donc dans l'élucidation des origines de Jeanne, démêlant l'écheveau des fausses pistes semées dans le contrat de mariage avec Guillaume du Barry. En vingt-six chapitres, il retrace l'enfance de Jeanne, jusqu'à son mariage en septembre 1768. Plutôt que d'adopter un ordre strictement chronologique, il préfère procéder par pistes au sein de son enquête, sans s'interdire cheminément rétrospectif et prolepses. Cela tient d'abord à sa démarche, qui part du document officiel pour essayer de retrouver la vérité des faits, mais aussi à sa volonté de dessiner également le tableau d'un siècle qui, «comme [J. du Barry], est celui de toutes les contradictions» (p. 19). Comprendre Jeanne du Barry ne peut en effet se faire sans présenter les nombreux personnages qui l'entourent ou l'époque dans laquelle elle évolue. Ainsi, plusieurs chapitres de cette première partie sont autant de synthèses fort éclairantes sur la société d'Ancien Régime et d'évocations des personnes clés dans la vie de la future comtesse du Barry. Le travail d'E. de Waresquiel se révèle donc être à la fois le portrait d'une héroïne et celui d'une époque, tout au long des cinquante pages de l'ouvrage. Aux qualités de l'historien s'ajoutent celles de l'enquêteur, qui cherche à restituer les milieux dans lesquels évolue son personnage. Le biographe met en lumière les réseaux et les fréquentations de Jeanne Bécu, qui lui permirent sans doute de faire la rencontre de Jean-Benjamin de La Borde, premier valet de chambre de Louis XV: «On en est réduit aux hypothèses, mais il y a trop de faisceaux, trop de concordances pour ne pas faire de lui l'un des personnages de sa vie» (p. 111). Il s'agit donc de faire surgir ce que l'Histoire n'a pas forcément retenu; sans compter que l'histoire qui a fait passer le nom de la comtesse du Barry à la postérité est justement celle qui «dépassé les compétences du biographe» (p. 127): la question de la nature des liens amoureux entre Jeanne du Barry et Louis XV est ainsi évoquée dans le chapitre «Ce que le biographe ne sait pas». Les deuxième et troisième parties, intitulées «La dernière favorite» et «Le réveil des Muses, des talents et des arts» continuent de tresser ensemble récit de la vie de Jeanne du Barry, présentation de personnages importants de la vie politique et culturelle, et synthèses sur le fonctionnement de l'Ancien Régime finissant. L'ascension de Jeanne est analysée au prisme des enjeux sociaux et politiques de la Cour, arène aux ressorts complexes mis en lumière par l'A. Jeanne du Barry apparaît alors comme une femme réfléchie, cultivée, mécène des peintres et des artistes, loin des caricatures laissées par les pamphlets. Le personnage gagne ainsi en épaisseur, notamment grâce aux archives, qui révèlent au biographe attentif bien des secrets. Le récit de la vie de Jeanne du Barry se poursuit au-delà de la mort de Louis XV, dans les deux dernières parties de l'ouvrage, «Le deuil éclatant du bonheur» et «Le château des destins brisés». Après un an passé à l'abbaye de Pont-aux-Dames, Jeanne du Barry continue de recevoir artistes et amis dans son château de Louveciennes, ouvrant ses portes aux ennemis d'hier. La Révolution va venir troubler cette «douceur de vivre», et E. de Waresquiel montre de manière extrêmement précise l'enchaînement des faits qui va conduire Jeanne du Barry à l'échafaud. Dans ces deux dernières parties, comme dans le reste de l'ouvrage, le portrait de l'héroïne, tout en nuances et en révélations,

se double d'un formidable tableau de l'époque. Là sans doute réside le grand intérêt de *Jeanne du Barry. Une ambition au féminin*: offrir une réévaluation du personnage, en recourant aux témoignages du temps et aux archives, pour la resituer dans son époque, pour réfléchir à la situation de cette femme à l'ascension sociale fulgurante, qui fut attaquée pour elle-même et parce qu'elle était la favorite du roi. Au fil des pages se dessine également en creux le portrait de l'auteur lui-même en chercheur d'archives, dont l'émotion est perceptible lorsqu'il découvre une mèche de cheveux contenue dans une lettre à Henry Seymour, l'un des derniers amours de Jeanne du Barry: «Les personnages sur lesquels le biographe travaille pendant des années, dans la distance du temps et le silence de ses sources, lui font parfois des signes comme pour lui rappeler qu'ils respirent encore» (p. 354). Nul doute que, grâce à cette biographie, Jeanne du Barry se manifeste encore à nous.

[BLANDINE POIRIER]

L'Abécédaire de Germaine de Staël, textes choisis par Stéphanie GENAND, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2023, 254 pp.

La formule de ce type d'édition demande deux critères de choix des citations: la concision et l'ordre alphabétique des articles. Germaine de Staël, auteure de beaucoup d'œuvres de caractère varié, présente ici des faces diverses. S. Genand, sans omettre les citations généralement connues de l'écrivaine sur la littérature, a accordé une large place, d'une part à la réflexion politique et sociale de celle qui se disait appartenir à «la génération des survivants», d'autre part à des souvenirs et émotions intimes, puisés dans ses mémoires et sa correspondance privée. Ces pensées, nourries par les observations personnelles sur la Révolution française et l'Empire, s'étaient dès le début des événements, prenant divers degrés d'engagement et de distanciation, mais gardant toujours un fond de modération hostile aux extrémités qui menacent la liberté. On est frappé par la présence considérable des aveux et réflexions touchant son père, Jacques Necker: l'amour filial l'emporte ici sur toutes les autres figures sentimentales de sa vie. S. Genand recourt aussi aux œuvres de fiction de Mme de Staël, surtout quand il s'agit de l'analyse des émotions et de la situation des femmes dans la société. Le lecteur trouvera dans cet «abécédaire» une image plus vivante de l'écrivaine, mais encore, il pourra relever dans bien des réflexions, notamment sur la politique, des idées actuelles de nos jours. Le volume contient aussi une «Introduction» de S. Genand, la «Liste des destinataires des lettres de Germaine de Staël», une bibliographie des «Sources» et la «Liste des œuvres citées».

[REGINA BOCHENK-FRANCAKOWA]

CORRADO ROSSO, *Dolore, felicità, uguaglianza. Saggi di storia delle idee*, in Appendice una raccolta di saggi per Corrado Rosso, a cura di Martino ROSSI MONTI, Pisa Edizioni Ets, Collana Storia delle idee, 2023, 194 pp.

Pour présenter ce livre il convient de commencer par le sous-titre, qui manifeste l'angle méthodologique par lequel on aborde l'œuvre de C. Rosso: le grand spécialiste des Lumières, connu également pour ses travaux sur la littérature aphoristique, apparaît ici en

tant qu'historien des idées, une discipline dont il a été l'un des représentants les plus brillants. Comme le souligne l'éditeur M. Rossi Monti, son œuvre critique se caractérise justement par une capacité extraordinaire de faire interagir la critique littéraire, la réflexion philosophique et l'analyse historique, avec une attention constante au rôle des idées dans leur relation avec les valeurs, les comportements et, plus généralement, la condition humaine. Cette sensibilité particulière lui a permis de briser les clôtures entre les disciplines constituées, et de faire communiquer différents domaines du savoir, au nom de l'enracinement des idées dans le cœur et l'histoire des hommes. C'est pourquoi aujourd'hui, à presque vingt ans de sa disparition, son œuvre maintient toute sa fraîcheur, et cette réédition de certains de ses essais permettra de redécouvrir la fécondité de son approche.

Les contributions ici réunies s'organisent autour des idées dont C. Rosso fut l'historien attentif. À partir de la notion centrale de bonheur, thème dominant du siècle des Lumières, naissent toute une série de questions. D'abord, pourquoi ce sentiment occupe-t-il une place si importante dans la réflexion du siècle? C. Rosso suit le parcours qui a conduit d'une voie ancienne au bonheur – une approche personnelle qui a recours à une éthique ou à une doctrine religieuse, par laquelle l'individu parvient à se perfectionner – à la notion moderne (*Les anciens et les modernes à la recherche du bonheur*). La méthode ancienne s'accompagnait d'un effort pour mériter le bonheur que l'on avait choisi: le sage ou le saint suivent une voie qui demande un engagement personnel. Au XVIII^e siècle s'accomplit le passage de l'individu à la cité, et le bonheur devient un choix politique. La méthode moderne implique des mesures collectives car elle prétend au bonheur du plus grand nombre, si ce n'est de tous. Or, il existe un binôme indissociable de la pensée des Lumières qui pourtant pose toute une série de problèmes: le couple bonheur/égalité ("*Bonheur*", *fraternità, uguaglianza; L'égalité du bonheur et le bonheur de l'égalité dans la pensée française du XVIII^e siècle*). La formalisation de la relation réciproque qui unit les deux termes a été un des centres conceptuels de la recherche de C. Rosso. D'abord, il faut observer que la dislocation de ces deux termes – le bonheur sans l'égalité ou l'égalité sans le bonheur – signifie le naufrage des Lumières. Le bonheur public ne peut s'accomplir qu'à partir de l'égalité des citoyens, mais cette affirmation risque de rester un principe juridique vide: l'égalité des droits n'assure pas automatiquement une portion égale de bonheur à chacun. Les philosophes ont mis en œuvre différentes stratégies pour sortir de cette impasse: «postuler une association étroite entre bonheur et égalité dans le passé», dans l'état de nature de Rousseau, ou dans un avenir utopique, comme dans «l'état de mœurs» de Dom Deschamps. Mais il y a aussi une autre voie pour résoudre le problème, il s'agit de l'idée de la compensation, autre domaine d'étude privilégié de ce livre. Dans cette conception l'égalité et le bonheur ne sont plus conçus au niveau de l'individu, mais à celui de l'organisme dont ils font partie; dans ce genre de doctrines, que Rosso définit de l'égalité du bonheur, il y aurait toujours une masse de bien ou de bonheur à laquelle s'oppose, en équilibre, une masse de mal ou de malheur. Les implications paralysantes et réactionnaires de cette balance immuable sont évidentes; ce qui est plus intéressant c'est que les deux formules – bonheur de l'égalité et égalité dans le bonheur – se trouvent parfois soutenues par les mêmes théoriciens: c'est le cas de Montesquieu,

par exemple. Encore une fois, l'A. montre comment les schèmes historiographiques sont sujets à d'imprévisibles détours, à d'entre-croisements étranges. Les idées sont toujours en mouvement, et en suivant les routes que le siècle des Lumières a parcouru à la recherche du bonheur on finit par aboutir à une littérature qui se consacre à l'analyse du «mal du siècle». En général, la pensée des Lumières a pour objectif l'annulation de la douleur; le réformisme, l'encyclopédisme, le despotisme éclairé visent son atténuation, voire son élimination. Le romantisme au contraire s'ouvre à la douleur, en essayant de la comprendre et de l'accepter. La muse romantique de la douleur est ici évoquée à travers des œuvres et des auteurs reliés par un fil subtil qui unit esthétique et éthique: Verri, Kant et Burke suggèrent à Stendhal une réflexion sur la dialectique du plaisir et de la douleur qui nourrira son œuvre romanesque (*Dolore, illuminismo, uguaglianza: Verri, Du Bos, Robinet; L'elogio del dolore fra Sette e Ottocento; La Musa romantica del dolore: da Burke a Stendhal*).

D'ailleurs, dans toutes les époques on assiste à une coexistence de tendances opposées, qui peuvent donner lieu à des inversions imprévisibles ou à de curieux mélanges. La présence du mal qui inspire les théodicées du XVIII^e siècle s'accompagne de la dénonciation du scandale de la souffrance humaine des contre-théodicées. Ces idées traversent les siècles et reviennent sous la plume de Camus pour affirmer l'euthanasie de la théodicée, au nom de la prise de conscience de l'absurde; mais cela n'exclut pas la défense d'un bonheur fragile et précieux, qui assume les limites de la condition humaine (*Camus: fine del problema per dissoluzione o eutanasia*). Chez Simone Weil au contraire le thème principal des contre-théodicées, la douleur inutile et insensée, devient la preuve de la présence divine (*Simone Weil e il suo messaggio*).

L'histoire des idées de C. Rosso se caractérise par une capacité extraordinaire de rester à l'intérieur des conflits et des contradictions, en essayant de les éclaircir sans les banaliser; d'ailleurs, le grand spécialiste de la maxime connaissait bien l'importance de la forme pour l'expression de l'idée, et sa véritable substantiation dans la littérature. Cette attention aux aspects littéraires se reflète également dans sa propre écriture critique, marquée par une empreinte personnelle qui la rend reconnaissable par son élégance et son rythme.

En appendice le lecteur trouvera six essais, introduits par Chiara Rosso, dans lesquels on examine certains aspects de la pensée de C. Rosso, à la lumière de différentes disciplines, et on poursuit sa recherche sur des pistes nouvelles. La pensée aphoristique est reprise par Marco Antonio BAZZOCCHI (*Corrado Rosso: tra il serpente e la sirena*) qui souligne comment il a su se positionner à l'intérieur de la tension dialectique de la maxime, en recherchant une vision d'ensemble qui n'exclut pas le conflit. Giulia CANTARUTTI (*Aforismi, romanzi, virtù. Per una rilettura di Corrado Rosso*) élargit la recherche à l'écriture aphoristique des lumières allemandes. Marcello CLARICH (*Considerazioni di un giurista su uguaglianza, felicità e fraternità*) propose le regard du juriste sur les rapports paradoxaux qui s'établissent entre les idées clés des lumières. Carminella BIONDI (*I volti della morte nel "Libro dei sogni" di Marguerite Yourcenar*) examine le sens et la présence de la mort dans les rêves que Marguerite Yourcenar choisit de transcrire dans *Les Songes et les sorts*. Le point de vue psychanalytique se

retrouve également dans les contributions de Stefania NICASI (*La ricerca della felicità*) et de Maria Cecilia BERTOLANI (*Sisifo felice*) qui sous des angles différents explorent le rapport entre l'histoire des idées, la littérature et la psychanalyse: il suffit de penser à la «peur du

bonheur», étudiée par Rosso dans son livre *Il serpente e la sirena*, pour comprendre les suggestions que son œuvre peut inspirer aux spécialistes de cette discipline.

[PATRIZIA OPPICI]

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

PHILIPPE BERTHIER, *Amitiés d'écrivains. Entre gens de métier*, Paris, Honoré Champion, 2021, 359 pp.

Dans son *avant-propos* (pp. 9-11), Philippe Berthier explique que pour lutter contre «la pathologie de l'égo» qui a marqué bien des haines littéraires, il a choisi de se pencher sur des *Amitiés d'écrivains* qui expriment plutôt le besoin de partage des créateurs, notamment dans leurs relations épistolaires. Aussi nous propose-t-il seize dialogues entre auteurs, dont nous rendrons compte ici seulement pour le XIX^e siècle, même si les articles sur le XX^e méritent tout autant d'attention (Alain-Fournier et Jacques Rivière, Montesquiou et Proust, Gide, Louÿs et Valéry, Fargue et Larbaud, Jacob et Cocteau, Breton et Péret, Char et Camus, Chardonne et Morand).

Joubert et Chateaubriand (pp. 13-32) entament donc ce volume. Le «bon Joubert», ami platonique de Pauline de Beaumont, conseiller choisi pour *Le Génie du christianisme*, n'hésite pas, quoique fidèle de l'égotisme invétéré de François-René, à marquer ses réticences lucides entre savoir et pensée, entre *beata solitudo* et besoin de se mettre en scène de son génial ami.

Stendhal et Balzac (pp. 33-45): l'équilibre entre créateurs est cette fois au rendez-vous malgré la différence d'âge. Balzac rencontre l'auteur juste après *De l'Amour*, lit avec passion *Le Rouge et le Noir*, admire *La Chartreuse de Parme* tout en voulant la corriger selon ses propres conceptions, mais Stendhal lui doit son magnifique article sur «l'italianité» de son œuvre et la confirmation que le regard sur la société moderne doit se faire par le genre romanesque.

Stendhal et Mérimée (pp. 47-59), quoique exempts de toute effusion affective, s'influencent réciproquement, même si l'échec de leur voyage en Italie en 1839 traduit leur écart: ils se supportent mal parce qu'ils se ressemblent.

Vigny et Hugo (pp. 61-77), après un lien de jeunesse très fort, voient leur amitié dépérir du fait de leur concurrence théâtrale, mais surtout sous le Second Empire où leurs engagements les opposent, quoiqu'ils maintiennent une quête métaphysique comparable.

Barbey et Baudelaire (pp. 79-92) ont des échanges paradoxaux: le romancier loue le traducteur de Poe, aime *Les Fleurs du mal*: leur commune détestation de la modernité ne les empêche pas de vivre sur un malentendu, car Barbey persiste à croire en la conversion du poète.

Flaubert et Du Camp (pp. 93-119) ont une tout autre relation: le polygraphe admire le rayonnement juvénile du romancier lors de leur rencontre en 1843, mais s'inquiète de son évolution physique tout en lui restant fidèle, aux côtés de Bouilhet.

Sand et Flaubert (pp. 121-142) sont «deux vieux troubadours» que tout oppose malgré leur profonde

amitié: la «chère maîtresse» offre consolation à la désolation flaubertienne, mais reste idéaliste alors qu'il est désabusé de toute démocratie.

Zola et Huysmans (pp. 143-163) ont des chemins qui bifurquent: l'admiration envers le naturaliste ne peut évidemment que fléchir chez l'auteur d'*À rebours*, d'*En rade*, a fortiori d'*En route*, tandis que Zola publie *Rome* et milite pour Dreyfus: la cordialité de leur relation demeure mais s'efface peu à peu.

Un petit livre récapitulatif, mais qui ne s'appuyant que sur les œuvres et les correspondances, n'entre pas toujours au cœur de la relation, qu'analysent plus profondément les spécialistes des auteurs concernés.

[LISE SABOURIN]

Anthologie des grands discours sur la Corse et les Corses (XVIII^e-XX^e siècles), dir. Kévin PETRONI et Christophe LUZI, Paris, Classiques Garnier, 2023, 916 pp.

Les chercheurs de l'Université de Corse se sont rassemblés pour réunir et présenter cette *Anthologie des grands discours sur la Corse et les Corses* durant les deux derniers siècles et offrent un ensemble très riche et intéressant, commenté avec mesure, ce qui n'est pas facile dans le contexte. Nous commenterons ici essentiellement ce qui a trait au XIX^e siècle, même si les textes du XX^e sont nécessaires à lire pour mieux comprendre les tournants de mentalités.

Leur *introduction* (pp. 7-29) se penche sur la notion de «grands discours» comme objet d'étude opérant dans la perspective historique issue de la rhétorique, mais aussi antique dans sa recherche de la domination de la raison sur la séduction du style, et sociologique par sa diffusion à la tribune, par la presse ou l'édition. La question est d'autant plus complexe en Corse selon qu'on en perçoit l'histoire comme continuée par la mémoire ou discontinu par les évolutions politiques.

Discours d'abord sur *le voyage* (pp. 31-116) puisque la Corse, «la plus proche des îles lointaines» a suscité l'envie de la découvrir comme lieu d'exotisme du paysage et des mœurs, comme exemple quasi oriental d'agropastoralisme méditerranéen, comme fantasme propice au déploiement de l'imagination. Sous influence rousseauiste, Boswell fut le premier à rencontrer Paoli en 1765 lors de son *Grand Tour* et le roman *Dominique et Séraphine* en 1768 jeta les bases du mythe amoureux de transgression sur fond de vengeance familiale avant le *Mateo Falcone* de Mérimée et *La Vendetta* de Balzac. Ces deux auteurs romantiques ne vinrent sur place qu'après, mais nous disposons aussi des témoignages de Flaubert et Maupassant.

Discours ensuite *sur la langue et la culture* (pp. 117-212), sujet crucial vu le rattachement linguistique au toscan dans cette île dominée par Gênes, avant que la guerre d'indépendance au XVIII^e puis l'annexion par la France en 1769 ne suscitent une francisation qui n'a jamais empêché la langue corse, émanation spécifique du latin, de persister dans la population et même dans les écrits littéraires du curé d'Orézzo au XVIII^e, de Salvatore Viale (avec sa *Dionomachie*, en italien avec première partie en corse) et Santu Casanova au XIX^e.

Discours aussi *sur l'insularité* (pp. 213-274), cet isolement par la mer qui provoque, selon la subjectivité des perceptions, nostalgie de l'exil ou réconfort idéalisant le paysage édenique, comme on en trouve la trace dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, et même plus tard chez Rosa Luxemburg emprisonnée.

Discours encore *sur les héros* (pp. 275-375), avec toutes les fluctuations que provoquent les relectures de l'histoire au fil des temps: Paoli bien sûr, loué par Casale Pio en 1854, Napoléon, Pozzo di Borgo rencontré par Vigny, mais aussi Sambucucci, le combattant de la féodalité, et Monaca Rivarola, cette Jeanne d'Arc locale remarquée par l'agent anglais Stewart en 1768, avant que Sampiero Corso ne devienne l'instrument politique de la Troisième République.

Voici maintenant les discours *sur la religion chrétienne* (pp. 377-441), en cette île catholique paradoxalement livrée à la vendetta. Il a semblé tout naturel à Rousseau d'appuyer sur Dieu son projet de Constitution pour la Corse vu l'omniprésence du sacré dans l'île, mais les oraisons funèbres des prêtres, les lettres pastorales des prélats, tel le remarquablement courageux évêque Casanella d'Istria (1833-1869), soulignent l'incompatibilité entre les meurtres «d'honneur» et le pardon prôné par le Christ. En fait, le clergé le dit lui-même, si la pratique rituelle est générale, l'ignorance est profonde; aussi l'Église du XIX^e siècle lutte-t-elle par la création d'un grand séminaire en 1835 et le double usage de l'italien et du français par les prédicateurs, outre une traduction des Évangiles en corse en 1861. La laïcité s'introduira peu à peu sous la Troisième République, mais aussi par l'abandon progressif de la religion chez les expatriés sur le continent.

Les discours *sur l'éducation* (pp. 443-493) remontent à la fondation de l'éphémère Université de Corte fondée par Paoli en 1765 et reconstruite en 1983. Entretemps l'obscurantisme n'a guère été combattu que par des écoles primaires avec un manque d'enseignants, généralement issus du clergé, formés dans des écoles supérieures à partir de 1837. Le plus souvent, pour s'instruire, il fallait partir sur le continent, en France, à Pise ou à Rome, ce qui explique l'engagement de bien des hommes dans les armées, autre issue pour apprendre...

Les discours *sur la jeunesse* (pp. 495-519) l'ont souvent associée au don de soi, notamment par la voie militaire, pour défendre la liberté ou la justice, et ce n'est que récemment que l'idée de la diriger vers la construction de la nation corse s'est vraiment diffusée.

Les discours *sur la santé* (pp. 521-552) posent le problème de l'universalité des soins où qu'on se trouve dans l'île, tout en maintenant pertinence et cohérence des moyens selon les lieux. Carloti délivre en 1834 un rapport sur la médecine corse qui souligne le manque de vaccination, l'inadaptation de la nourriture (notamment du fait de l'abus d'alcool), l'absence de formation des sages-femmes, l'impact de logements insalubres et des miasmes de la plaine côtière orientale.

Les discours *sur le développement économique* (pp. 553-638) reviennent justement souvent sur cet

assainissement nécessaire à une meilleure agriculture, sur la liaison avec le continent (la marine à vapeur remontant à 1830) et la prolongation des lignes ferroviaires intérieures. Le rapport Mottet en 1836 mentionne le déficit fiscal et encourage au développement des agrumes, des forêts, de la pêche, de la soie, tout en émettant des réserves sur la possibilité de faire ainsi évoluer un pays où la violence l'emporte sur la loi... La crise agricole due au phylloxéra, à l'exploitation industrialisée de l'huile et de la châtaigneraie avant 1914 explique combien le tourisme, déjà commencé alors, va peu à peu devenir essentiel (34% du produit brut aujourd'hui).

Les discours *sur la violence* (pp. 639-729) ont fourmillé, dès Feydel sous le Directoire, et Rosseeuw Saint-Hilaire, avec sa *Folle de Bastilica* en 1831, à l'origine des visions romantiques sur la «Corse noire» des passions frustes, des intrigues familiales, des bandits. Mais Tocqueville discernant le prix de vertu académique en 1847 à Franceschi, qui a préféré la conciliation à la violence, conforte l'analyse sur les raisons de la vendetta: quand l'état de droit n'est pas établi par une administration défaillante ou est jugé arbitraire car imposé par un pouvoir central contesté et que règne la domination des clans, la vengeance devient un rituel de justice de substitution.

Enfin les *discours institutionnels et politiques* (pp. 733-868), depuis celui d'Hyacinthe Paoli couronnant le fragile roi de Corse Théodore de Neuhoff en 1736 jusqu'aux plus récents de l'Assemblée corse au XXI^e siècle reprennent les grands faits de l'histoire de l'île depuis sa quête d'indépendance en 1755 jusqu'à la défaite de Ponte Novu en 1769 qui l'attribua à la France.

La *conclusion* (pp. 869-875) revient sur la préoccupation des auteurs de rassembler cette anthologie avec respect des effets du verbe sur le milieu dans ses aspects historiques, politiques et sociaux et rappelle que la Corse a importé en Europe «de mal insulaire de l'âme».

[LISE SABOURIN]

La Réception des troubadours au XIX^e siècle, dir. Jean-François COUROUOU et Daniel LACROIX, Paris, Classiques Garnier, 2023, 437 pp.

Dans la veine des travaux initiés par Simone Bernard-Griffiths sur la vision romantique du Moyen Âge, Jean-François COUROUOU et Daniel LACROIX (*introduction*, pp. 9-14) ont réuni une vingtaine de chercheurs pour cerner *La Réception des troubadours au XIX^e siècle* selon ses diverses modalités: invention du concept moyenâgeux, naissance de la philologie moderne, renaissance occitane et style troubadour. L'ouvrage muni d'une bibliographie, d'un index des troubadours et auteurs du Moyen Âge, d'un index des auteurs des XVI^e - XIX^e siècles, suit l'ordre chronologique de cette fortune littéraire.

Georg KREMNITZ montre comment *Fabre d'Olivet, du genre «troubadours» à la linguistique romane naissante* (pp. 15-26), quoique resté attaché aux méthodes du XVIII^e, décele dans la langue des auteurs médiévaux une forme d'occitan.

James W. THOMAS, dans *La traduction comme moyen de réception des troubadours dans la culture britanniques (1800-1825)* (pp. 27-44), étudie comment ces traductions, notamment dans le "Blackwood's Magazine" et par Louisa Costello, ont suscité au début de l'époque victorienne des débats sur la *fin amor*.

Jean THOMAS voit en *Henri Pascal de Rochebude* (1731-1834) un précurseur des romanistes (pp. 45-57) par l'addition de sa culture préscientifique et de sa recherche sur la matière occitane.

Fabienne BERCEGOL retrace, dans *Cbateaubriand et la littérature des troubadours. Histoire d'une rencontre* (pp. 59-80), comment le romantique a peu à peu perçu, après la Révolution, et surtout après 1820, les enjeux de la représentation du Moyen Âge en lisant la poésie amoureuse des troubadours qui a nourri sa réflexion sur l'histoire des civilisations et des langues.

Philippe MARTEL remet en valeur le rôle qu'a joué *Sismonde de Sismondi* (pp. 81-100) pour la connaissance des troubadours grâce à ses ouvrages *De la littérature du midi de l'Europe* (1813) et *Histoire des Français* (1821-1844).

Maité BOUYSSY se demande: *Comment le troubadour du XIX^e siècle devint-il un objet froid?* (pp. 101-114). Elle voit dans la perpétuelle reconstruction politique de la Restauration les raisons de l'apogée puis des nuances apportées à l'utilisation des images médiévales.

Diego SAGLIA étudie *Le chant du troubadour dans le romantisme anglais. Gai saber et pouvoir poétique* (pp. 115-132): pour lui, l'artiste médiéval incarne la personnification d'une subjectivité poétique en création lyrique auto-consciente.

Magdalena KOWALSKA montre l'intérêt particulier manifesté par *Les romantiques polonais à la recherche du temps des troubadours* (pp. 133-153): Krasinski (1818), Minckiewicz (1822) puis Cyprian Norwid leur donne une large place dans leur imaginaire médiéval bigarré.

Xavier BOURDENET étudie comment *Stendhal*, dans *"De l'amour"*, trouve dans *les troubadours le mythe de l'origine, de l'histoire au fantasme* (pp. 155-174): son érotique leur emprunte l'amour de loin, la sacralisation de la dame, la passion tragique et mélancolique.

Clairie TOREILLES décèle *Présence des troubadours et conscience littéraire dans la écriture occitane de la première moitié du XIX^e siècle* (pp. 175-198), même si ces cautions historiques et culturelles n'ont pas réussi à stabiliser le statut des nouveaux «troubadours» avant la fondation du Félibrige.

Hervé TERRAL regarde *Les troubadours sous le regard de la question nationale*: il montre comment Michelet, *Mary-Lafon* et un *Indigène*, Jules de Gounon-Loubens, (pp. 199-212) en ont fait des lectures différentes.

Marjolaine RAGUIN explique comment la *Redécouverte et lecture de la "Chanson de la croisade albigeoise" au XIX^e siècle* (pp. 213-233) servit de mythe fondateur à l'identité occitane, dans les travaux de Fauriel et Meyer, puis dans l'œuvre de Mistral.

Fabio BARBERINI se penche sur *les Troubadours à Modène au XIX^e siècle* (pp. 235-258): Giovanni Galvani en traduisant le *Novellino provenzale* réécrit et remanie les sources, ajoute des commentaires érudits aux textes de chansons.

Jean-Yves CASANOVA étudie *L'image de la femme, donna et figure romantique, et la lecture troubadouresque des félibres*, notamment dans les œuvres de Jenny Manivet, Aubanel et Mistral (pp. 259-274).

Corinne LISSALDE, en lisant sa correspondance avec Ludovic Legré, montre comment *De Mignon à Dono Viouletto d'Or, les amours du troubadour Théodore Aubanel* (pp. 275-286) se sont nourries de l'amour de loin cher à Jauré Rudel.

Jacques de CALUWÉ explique l'échec du *Calendau* de Mistral par la façon dont il a utilisé, dans le contexte politique national de son temps, *les troubadours: de la fantaisie béroïque à la fiction politique* (pp. 287-301).

Rose BLIN-MIOCH montre comment Louis-Xavier de Ricard, Lydie Wilson de Ricard et Auguste Fourès utilisent après la Commune la *Canso de la crozada* comme *Contre-croisades des fondateurs du Félibrige républicain* (1876-1880) (pp. 303-320).

Joëlle GINESTET commente la façon dont la morale chrétienne intransigeante, les goûts littéraires et l'idéologie conservatrice de l'abbé *Joseph Roux* l'ont mené *sur la voie de l'épique chrétien* dans la *Chanson Lemouzina* (1889) (pp. 321-348).

Christophe IMBERT voit dans le rapport des *Troubadours à l'École romane* en 1891 *une expression significative de la Romania* (pp. 349-370), notamment chez Moréas et les préraphaélites.

Géraldine VOGEL rappelle que Jauré Rudel a inspiré le personnage principal de *"La Princesse lointaine"* d'Edmond Rostand comme *histoire des cœurs* (pp. 371-388) mystique dans une société sans foi.

[LISE SABOURIN]

MARGOT RENARD, *Aux origines du roman national. La construction d'un mythe par les images, de Vercingétorix aux Sans-culottes* (1814-1848), Le Kremlin-Bicêtre, Mare&Martin, 2023, «Thèses illustrées», 369 pp.

Avec ce volume issu de sa thèse de doctorat, Margot Renard décortique un corpus imposant d'histoires illustrées entre 1818 et 1848 afin de revenir sur les événements historiques et culturels ayant contribué à l'élaboration du roman national au fil du XIX^e siècle. Le régional et la circulation transnationale des récits, gage de la force de soucis identitaires dominant le XIX^e siècle, attirent également son attention. Structuré en trois parties «Les images de la vaste histoire: la création d'un récit pour tous?» (pp. 45-139), «Illustrer l'histoire en tranches: l'intérêt pour les périodes historiques fondatrices» (pp. 143-214) et «Illustrer l'histoire partagée: les images d'une histoire transnationale» (pp. 217-260), l'ouvrage éclaircit la manière de s'approprier le passé, les postures des différents acteurs (éditeurs, artistes, historiens), les stratégies d'adaptation aux différents lectorats, pour apporter sa pièce à l'histoire des représentations de l'histoire. En effet, R. comble une lacune importante dans la recherche et parle d'«impensé» et d'«art hybride» à propos du rôle des illustrations et de la complémentarité entre texte et image dans l'illustration de livres historiques. Le travail se situe non seulement dans l'actualité (le roman national dans l'espace médiatique français), mais il s'inscrit dans une historiographie européenne et américaine qui étudie l'illustration de l'histoire depuis les années 1990.

Tout en rappelant que l'activité d'illustrateurs n'était pas considérée au même rang que l'activité des peintres d'histoire – ce qui la cantonnait à l'anonymat – ce n'est qu'à partir des années 1830 qu'une pluralité de moyens (panorama, théâtre, illustrations) s'intéresse à l'histoire nationale et la met en scène avec une visée de vérité historique. On devine partant que l'activité d'illustrateur se situe au carrefour d'enjeux esthétiques, culturels et identitaires. R. désigne ce nouvel usage de l'illustration comme un phénomène de création d'un «récit pour tous» (voir Amalvi, *L'histoire pour tous*, 1994). En tant que phénomène nouveau, l'illustration permet désormais un usage plus familier de l'image, la multiplication de l'événement et la variation des points de vue. La peinture d'histoire se trouve donc culbutée au début du XIX^e siècle par le «style trou-

badour», ou genre historique anecdotique, dans lequel la position du spectateur se trouve elle-même renouvelée à mi-chemin entre le témoin privilégié et le voyeur. La peinture de l'histoire nationale au début du siècle s'intéresse aux guerres de religion dans ce qu'elles ont de plus sanglant et le résultat est la création d'un imaginaire où il y a la fascination pour la rationalité opposée à la folie et à une idée de renversement de l'ordre.

Panorama, théâtre et gravure sont les trois instruments examinés. Le premier est une attraction nouvelle, une représentation visuelle circulaire où le spectateur accède à une lecture simultanée et fragmentaire de l'événement. Le dispositif est rapproché du «reportage» pour sa recherche de vérité et de précision documentaire légitimant la narration comme dans la peinture historique. Le deuxième connaît un retentissement en dehors de ses représentations grâce à la gravure et à l'illustration, qui reproduisent des scènes ou des costumes. Un discours à part mérite la gravure sur bois debout, technique importée de l'Angleterre qui connaît à la fois un succès énorme et des critiques appuyées, notamment en raison de l'aspect commercial qui menacerait l'esprit français, ce qui induit les éditeurs à justifier leur choix en s'appuyant d'un côté sur les possibilités offertes par la nouvelle technique, de l'autre sur la demande pressée des souscripteurs.

R. insiste sur l'enjeu politique de l'illustration: pendant la monarchie de Juillet, dans un souci d'unité nationale, l'influence du régime sur les artistes entraîne un syncrétisme historique et mémoriel et la répétition de mêmes lectures de l'histoire. Par conséquent, l'intermédialité (médiums consacrés et émergents) permet l'éclatement d'un «paysage mental visuel, sonore, intellectuel» varié et d'une culture populaire. Comment mieux illustrer cette culture sinon montrant les différentes éditions de l'ouvrage historique le plus célèbre de l'époque? (Anquetil, *Histoire de France*, 1805). À cette nouvelle narration, R. ajoute l'ouverture des Galeries de l'histoire de France à Versailles (1837) voulues par Louis-Philippe dans un esprit de «pacification de la mémoire collective» autour de la Révolution française, qui est mal connue et désormais perçue comme la prémisse de la révolution de 1830. Aux Galeries s'opère une conjonction entre livre et image qui répond à une pédagogie visuelle héritée de l'Ancien Régime. Galeries et *histoires* singularisent des histoires exceptionnelles (Jeanne d'Arc, Henry IV, Napoléon) et les images sont destinées à former un corpus iconographique de référence.

Dans la seconde partie R. se consacre à la représentation de l'histoire des origines (I^{er} siècle av. J.-C.-1095) en raison des enjeux identitaires dont elle est porteuse, Antiquité et Moyen-Âge étant perçues comme périodes fondatrices de la modernité. Elle note ici que les historiens réécrivent les travaux des prédécesseurs, les examinent au prisme des événements de 1789 et y ajoutent leurs soucis politiques. Pourtant, la question de l'illustration de l'histoire des Gaulois et des Francs est minoritaire à cause de l'absence de sources fiables ce qui conduit les auteurs à suppléer par l'imagination. Ainsi, R. examine les ouvrages de Thierry (*Récit des temps mérovingiens*, 1840, illustré en 1866), de Michelant (*Faits mémorables de la France*, 1844), de Burette (*Histoire de France*, 1840) et d'Abel Hugo (*Histoire générale de la France*, 1837-1843). Plusieurs aspects rapprochent ces historiens: tous ont tendance à «demeure[r] en partie dans le registre de la geste»; les Gaulois sont identifiés dans le collectif alors que les Francs sont bien plus individualisés (représentation des souve-

rains); la force collective pousse l'histoire et consacre l'irruption du peuple sur le devant de la scène politique; la surreprésentation de scènes violentes qui ont laissé des traces durables dans l'imaginaire du XIX^e siècle. La violence et la figure du barbare dans les *histoires* des années 1830-1840 sont fréquemment mobilisées puisqu'elles évoquent conjointement les guerres révolutionnaires et napoléoniennes et l'actualité (guerre de Crimée, campagne d'Algérie). R. fait donc remarquer que l'invention de l'expression «invasions barbares» naît dans ce contexte où l'histoire du passé récent se superpose à l'histoire des origines de la nation. R. conclut que l'imaginaire produit dans la première moitié du siècle est à l'origine de la peinture de Salon de la seconde moitié qui offre un récit national homogène prêt à être inséré dans les manuels scolaires de la III^e République. Parallèlement, l'historiographie définit petit à petit l'imaginaire de la «classe moyenne» (bourgeoise), acteur principal des *histoires*. Les illustrations doivent être lues à l'aune de ces lectures et renforcent le récit d'une bourgeoisie affrontant cette masse flottante qui est le peuple depuis 1793. Elle propose six histoires de la Révolution illustrées et publiées entre 1816 et 1848. Celles de Thiers (*Histoire de la Révolution française*, 1823-1827, illustrée en 1833-1834) et de l'éditeur Perrotin (*Musée de la Révolution française [...]*, 1834) dominent la formation de l'iconographie de la Révolution en fixant les épisodes fondateurs plutôt que d'en proposer une lecture contemporaine. Les illustrations, très nombreuses, ont un style soigné et recherché, elles peuvent être vendues séparément, sans le recours au texte. Le grand succès rencontré est dû également au choix des modèles, les dessinateurs-témoins Prieur et Berthault (*Tableaux historiques de la Révolution française*, 1798). Cette partie du volume est la plus riche en images ce qui permet au lecteur d'identifier aisément la construction d'un nouvel héritage collectif fondé sur une «vision spectaculaire de la Révolution». R. peut enfin affirmer la possibilité que la «multiplication sans précédents» d'images de colère ait redoublé chez le lecteur bourgeois la peur à l'égard des insurrections de Juillet.

Les perspectives régionale et transnationale sont présentées dans la troisième partie comme l'annonce d'une «histoire mondiale de la France» (Boucheron, 2017). R. prend en considération trois ouvrages qui se distinguent par leur désir de découverte des particularismes locaux et par la création d'un pittoresque exotique typique du romantisme. R. questionne la fonction des illustrations dans la construction d'un imaginaire transnational dans l'esprit des Français et désigne Prosper Barante (*Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois (1364-1477)*, 1821-1824) et Augustin Thierry (*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, 1838) comme les historiens qui ont contribué à «décentrer le récit national très parisien». Un autre grand succès éditorial, dans un contexte prêt à renouveler l'intérêt et la fascination d'un côté pour l'Angleterre, la Normandie (Jules Janin) et la Belgique, de l'autre pour l'Orient (Michaud, *Histoire des Croisades*, 1841).

Pour conclure, en citant la préface de Ségolène Le Men, la démarche de R. est celle de la *microstoria* chère à Carlo Ginzburg. Et comme pour ouvrir la réflexion, R. invite les chercheurs à se pencher sur le phénomène contemporain de la bande dessinée historique où l'image occupe une place davantage essentielle dans la représentation de l'histoire.

Charles Nodier et les pays slaves, "Cahiers d'études nodiéristes" 13, 2024.

Dans son *Avant-propos* (pp. 11-15), Virginie TELLIER indique que c'est la première fois qu'une étude d'ampleur aborde «l'épineux problème de la mesure du succès de Nodier dans les pays slaves». Un consistant «Dossier» (pp. 17-168) prouve l'importance de la réception et de la diffusion de l'œuvre de Nodier dans l'Est européen, du XIX^e siècle à nos jours.

Avant même de s'interroger sur *Nodier et la Russie* (pp. 17-28), Georges ZARAGOZA signale une curiosité, la mention du grand empire oriental présenté comme une menace dans un discours du jeune orateur bisontin en 1791, suivie du récit d'un épisode de 1817, quand Nodier fut candidat à un poste d'enseignant à Odessa. Le voyage vers la «Petite-Tartarie» n'eut pas lieu, par la faute de Jean Sbogor ou d'une querelle de personnes. Bien après cette mésaventure, en 1827, Nodier, dans un article sur le volume des *Chefs-d'œuvres du théâtre étranger* consacré à la Russie, releva le manque d'originalité des auteurs, entre autres Ozerof, «copiste assez élégant de Racine et de Voltaire».

Signalons la richesse des deux contributions de Véra MILCHINA qui expose l'état présent de ses recherches: *Réception de Nodier en Russie dans la première moitié du XIX^e siècle* (pp. 29-63) et *Traduire et étudier Nodier à l'époque soviétique et post-soviétique. Témoignage d'une traductrice* (pp. 151-168). Dans la première est d'abord évoquée la lecture par le public russe cultivé des œuvres de Nodier en langue originale, puis les traductions en russe, dès 1803 et 1806, qui se succèdent surtout à partir de 1825. Le mouvement s'amplifie en 1832 avec la traduction de l'article «Des types en littérature», de *Séraphine* en 1833, d'*Adèle* et de *Mademoiselle de Marsan* en 1836, et continue entre 1838 et 1840 avec, parfois, des textes démarqués ou faussement attribués à Nodier. Il est souvent cité et admiré par la plupart des littérateurs et l'un d'entre eux, N. Gre (1787-1867), se croit un «Nodier russe». Le mouvement s'inverse dans la seconde moitié du siècle où son nom n'apparaît plus guère, si bien qu'on se demande quelle était son image auprès du lectorat russe et s'il n'était pas une figure marginale ou une présence «non-accomplie». Plusieurs de ses récits ne seront traduits qu'au XIX^e siècle, tel *Jean Sbogor* en 1934, sans doute connu et «lu un peu partout» du temps de Pouchkine. Dans la seconde contribution l'historienne cède la place à la traductrice qui rend compte de son expérience. Sont énumérées les traductions de Nodier de 1917 à nos jours, des traductions du «Nodier soviétique» – l'autrice a donné un choix de contes en 1960 – aux plus récentes – l'*Histoire du roi de Bohême* en 2023, par la même. Aux traductions de l'époque soviétique, il faut ajouter les travaux d'histoire littéraire et les études comparatistes évaluant l'influence de Nodier sur la littérature russe ou proposant des parallèles hardis. De *Jean Sbogor* on retrouverait d'infimes traces chez Pouchkine, Lermontov, Tourgueniev et Dostoïevski. À ces hypothèses, V. Michina ajoute non sans prudence les siennes. Tomasz JEDRZEJEWSKI et Marra SUKIENICKA posent (pp. 65-90) quelques jalons pour une future étude de *La fortune de Charles Nodier dans la Pologne romantique (1818-1864)*. Jusqu'en 1830, quand paraît la première vraie traduction, quoique incomplète, de *Jean Sbogor*, l'écrivain gothique et frénétique a les faveurs du public polonais séduit par le thème vampirique, notamment le jeune Mickiewicz dont le drame *Les Adieux* (1823) témoigne de cette influence présente aussi chez J. Slowacki et Z. Krasinski,

les deux autres bardes du romantisme polonais; après l'échec de l'insurrection de novembre, le conteur et le folkloriste s'imposent. La fortune polonaise de Nodier a évolué au rythme des événements politiques, son œuvre a été une source d'inspiration pour le destin du pays. Comme celle de Byron, l'ombre de Nodier plane sur la littérature russe. Dans *La sœur du héros. Nodier et Dostoïevski* (pp. 91-107), Nicolas AUDE interroge, à partir du romantisme frénétique, les liens de parenté entre Jean Sbogor et Raskolnikov. Cette étude généalogique montre comment l'intertextualité nodiériste conditionne le système des personnages jugés secondaires, comme celui de Dounia. Alors que Nodier n'a écrit aucun de ses contes pour la jeunesse, Virginie TELLIER attire l'attention sur la traduction en 1908 de l'un d'entre eux, d'après l'édition Hetzel de 1844, dans la deuxième vague du symbolisme russe: *Traduire "Trésor des fêtes et Fleur des Pois" pour la jeunesse russe de l'Âge d'argent* (pp. 109-129). Comparée aux versions de ses prédécesseurs et à celle de Véra Milchina (2015), la traduction-réappropriation de Natalija Manaseina se caractérise par des «effets de domestication qui visent à rapprocher le texte de son lectorat». Les choix syntaxiques ou lexicaux, la suppression des références à la société française, l'ironie de Nodier gommée répondent à un souci d'accommodation culturelle. Pour évaluer la réception tchèque des œuvres de Nodier, il faut tenir compte du contexte politico-culturel dans l'ex-royaume de Bohême. C'est cet aspect jusqu'alors jamais étudié qu'envisage Katia HAYEK: «Charles Nodier est toujours parmi nous». *Fortune de Nodier en pays tchèques* (pp. 131-149). Dès les années 1830, les journaux littéraires tchèques mentionnent l'œuvre de Nodier, mais la première traduction d'un de ses romans, *Thérèse Aubert*, ne paraîtra en feuilleton qu'en 1856. Suivirent en 1876 et 1882, et avec succès, celles d'*Inès de Las Sierras*. Les apports littéraires de l'œuvre de Nodier sont reconnus, puis l'intérêt qui ne faiblit pas devient sporadique au début du XX^e siècle. Sa présence se maintient au cours des décennies socialistes; elle est à nouveau d'actualité dans les années 1990, du moins dans la sphère savante qui connaît les textes théoriques de Nodier sur le fantastique et se passionne pour le romantisme noir. Les contes ne manquent pas de traducteurs, ils sont même radiodiffusés en 2017, et en 2021 est publiée la première traduction de *Jean Sbogor*, autant de beaux exemples de francophilie littéraire.

Les «Miscellanées» offrent *Une soirée chez Nodier (1831). Une pièce inédite de Jean Martet* (pp. 171-224), texte exhumé et présenté par Jacques GEOFFROY qui, après ce divertissement donné en 1927 pour le centenaire du romantisme, publie *Quatorze lettres de Marie-Menessier-Nodier à Emile Deschamps* (pp. 225-241), fragments sauvés d'une correspondance suivie dont «il ne reste presque rien», précise l'éditeur de la *Correspondance de Marie Mennessier-Nodier*. Dans *Féminité magique et chant des origines chez Nodier* (pp. 243-261), Apolline PERNET souligne l'importance de la parole chantée primitive et du chant des femmes, selon la linguistique de Nodier inspirée de Rousseau. Ces enchantresses, «dans leur rapport à la nature, au genre, à la raison et à l'identité», ont un rôle initiatique capital. Thierry GRANDJEAN relit les écrits de Balzac des années 1830-1831 où se révèle l'influence féconde de Nodier: *Présence et influence de Charles Nodier dans "La Peau de chagrin" de Balzac* (pp. 263-295). L'auteur examine les relations personnelles des deux écrivains, l'adhésion de Balzac aux idées de Nodier avant même de le rencontrer, Balzac admire son œuvre, beaucoup

moins son style fantaisiste, les cinq mentions explicites de Nodier dans le roman de 1831, les allusions et les emprunts aux romans, contes, articles et textes théoriques.

Après *Fortune de Nodier en Espagne* ("Cahiers" 10, 2021), ces études permettent de découvrir et d'évaluer en détail le succès de Nodier en Russie, Pologne et dans les pays tchèques.

[MICHEL ARROUS]

JULES MICHELET, *La Sorcière*, édition de Lucien REFORT, Société des Textes Français Modernes, Paris, Classiques Garnier, [1952 et 1956] 2024, 2 voll., 191 et 270 pp.

Les Classiques Garnier rééditent en format de poche l'édition établie par Lucien Refort en 1952 et 1956 pour la Société des Textes Français Modernes, devenue peu disponible. Chaque volume fournit une introduction, une étude du manuscrit, le texte de Michelet avec ses variantes, suivi d'un commentaire donnant une annotation précise sur bien des points. C'est une excellente manière de relire ce texte majeur dans la perception de ces femmes atypiques, souvent persécutées, qu'on reconsidère aujourd'hui comme des porteuses de libertés.

[LISE SABOURIN]

Balzac et la langue, dir. Éric BORDAS, Paris, Éditions Kimé, 2019, 324 pp.

Les œuvres de Balzac ont toujours suscité un vif intérêt critique parmi une variété étendue de spécialistes. La singularité de son style et l'innovation linguistique dans *La Comédie humaine* et les *Contes drolatiques* continuent de nourrir le débat académique. Depuis les réflexions de Sainte-Beuve et Brunetière, jusqu'à l'érudition de Faguet, qui a consacré Balzac comme un écrivain classique au début du *xx^e* siècle, les rapports entre Balzac et la langue française, ainsi qu'avec d'autres langues, demeure un champ d'études essentiel dans la critique balzacienne.

Sous la direction d'Éric Bordas, le collectif s'inscrit dans un contexte de renouveau des études balzaciennes, mettant en avant les dimensions romanesques, lexicales et stylistiques de l'œuvre de Balzac. De ce fait, l'ouvrage nous invite à explorer la richesse de la prose et des vers de l'écrivain monumental, soulignant les subtilités des langues employées, qu'elles soient médiévales ou modernes. Les lecteurs sont ainsi encouragés à apprécier l'évolution de la langue à travers les âges, tout en découvrant les innovations stylistiques et les jeux de langage qui caractérisent son œuvre. Aussi Bordas et ses collaborateurs démontrent-ils que Balzac «invente une langue personnelle» (p. 21), révélant un système linguistique complexe qui souligne les relations inextricables entre le mot et la phrase, la langue et la culture, ainsi que les défis que pose l'art de la traduction.

Depuis sa publication, cet ouvrage attire l'attention des critiques, parmi lesquels John T. Booker de l'Université du Kansas et Lucien Derraine de l'Université de Strasbourg. Dans leurs comptes rendus, ils ont souligné la rigueur intellectuelle des contributeurs, ainsi que l'originalité des analyses couvrant non seulement les domaines de la linguistique, mais aussi de l'ethnographie et de la socioéconomie. En outre, l'ouvrage anticipe l'article édifiant de Bordas, publié dans

«L'Année balzacienne» en 2023, intitulé *Balzac: études de langue et de style (1850-2019)*. Finalement, les éloges unanimes confirment que cet ouvrage propose des pistes de recherche passionnantes pour les balzaciens, soulevant encore plus de questions intrigantes que celles auxquelles les auteurs tentent de répondre.

Le collectif, doté d'une bibliographie, d'une présentation des auteurs et d'index des notions, est organisé en quatre parties: «Savoirs, sentiments et pratiques linguistiques, de la langue au texte» (pp. 27-136); «Marges et expérimentations?» (pp. 139-168); «Le romanesque de la langue» (pp. 171-222); «Postérités réceptives» (pp. 225-302).

La première section se consacre d'abord au portrait d'un *Balzac artisan d'une linguistique barbare*, examiné par Gilles SIOUFFI (pp. 27-46). Balzac s'appuie sur une pléthore de dynamiques langagières, notamment l'argot, les calembours et les idiomes, pour mettre en relief la puissance polysémique du mot. C'est en déformant la langue, c'est-à-dire en ayant recours à cette «linguistique barbare» (p. 45), que Balzac révèle son aspect créateur. Takayuki KAMADA étudie *Le travail de la langue dans les avant-textes de Balzac: le cas de documents intermédiaires* (pp. 47-64): il y décèle un traitement soigné de la génétique balzacienne en s'interrogeant sur le processus de création chez l'auteur, en particulier à travers des documents tels que les fragments et les corrections postérieures. Il montre que ces démarches témoignent d'un «travail intensif et inventif de la langue et de l'imaginaire romanesque» (p. 48). Joël ZUFFEREY traite de *La réécriture de La Peau de chagrin: arrêté sur un moment grammatical* (pp. 65-79); il accorde une attention particulière à l'édition dirigée par Delloye et Lecou en 1838. Cette édition de *La Peau de chagrin* s'avère significative, car elle met en lumière un Balzac perfectionniste, attentif aux règles grammaticales. À titre d'exemple, le remplacement du pronom «dont» par «qui» vise à assurer une «meilleure intelligibilité du propos» (p. 77). Dans le même esprit, Rudolf MAHRER explore dans *Dynamique de la phrase balzacienne: approches textuelle et génétique de la phrase dans La Peau de chagrin (1835-1838)*, l'allongement de la phrase balzacienne, qui représente non seulement un investissement poétique, mais aussi une continuité textuelle favorisant une recherche de fluidité et de transitions plus intégrées. Cet article revêt une grande valeur pédagogique en fournissant aux enseignants des concepts clés pour analyser le phénomène de la phrase balzacienne. Il explore également son lien avec la création, la destruction et l'énergie inépuisable de l'auteur, des thèmes centraux souvent soulignés dans les éditions destinées aux lycéens. José-Luis DIAZ examine *Mots nouveaux, mots à la mode: Balzac théoricien et praticien du néologisme* (pp. 105-136), en montrant comment Balzac défie les conventions linguistiques par son invention incessante de nouveaux mots, qu'il s'agisse de dérivations suffixales ou préfixales.

La deuxième section se penche sur les œuvres moins explorées de Balzac, notamment ses essais rédigés au cours de sa jeunesse. À ce sujet, Roman JALABERT, dans *Quand Balzac écrit en vers...* (pp. 139-153) examine les essais poétiques de l'écrivain, composés entre 1818 et 1823. Les premières années de l'activité littéraire de Balzac dévoilent son esprit éclectique marqué par son éducation scolaire, l'influence de la poésie anglaise et le romantisme très en vogue des années 1820. Par ailleurs, Takeshi MATSUMURA étudie dans *Une langue drolatique? Quelques remarques lexicographiques et onomastiques sur "Le Péché vesniel"* (pp. 155-168), les complexités linguistiques que Balzac introduit en

relation avec l'unité lexicale, l'évolution historique de la langue et les défis posés à sa lexicographie. Bien que cet ouvrage soit moins étudié que *La Comédie humaine*, il se distingue par une oscillation entre érudition et invention, ce qui lui confère une valeur d'étude substantielle et mérite ainsi une attention plus approfondie.

La troisième section s'ouvre avec la contribution d'Erik LEBORGNE consacrée à *La parole de Gobseck, usurier laconique* (pp. 171-188). Il initie une mise à l'étude sur les dynamiques entre le discours et le silence dans *Gobseck*, évoquant des perspectives anthropologiques et idéologiques sur les relations de pouvoir entre les dandys et l'usurier dans le milieu financier parisien. De son côté, Agnese SILVESTRI examine les idiolectes dans *Ce qui se dit par la langue dans Le Cousin Pons* (pp. 189-204). Les divers idiolectes et accents régionaux enrichissent non seulement la signification linguistique des unités lexicales, mais influencent également la structure narrative, favorisant ainsi une compréhension plus nuancée des mots. Ces éléments contribuent à interroger les normes sociales véhiculées par la langue tout en enrichissant les dynamiques culturelles et linguistiques. Enfin, Vincent BIERCE se penche sur la dimension mystique du langage dans «*La croyance est également une langue*»: *Balzac et la phraséologie mystique confuse* (pp. 205-222). Il examine la réflexion de Balzac sur le vocabulaire métaphysique et la construction de sa propre théologie. Quoique la phraséologie balzacienne témoigne d'une grande richesse lexicale, elle reste marquée par une certaine ambiguïté, imprécision et confusion en ce qui concerne la spiritualité chrétienne.

Dans la quatrième partie, Jacques DÜRRENMATT examine les tensions entre Flaubert et le style de Balzac dans *Flaubert face à Balzac: un problème de déphasage* (pp. 225-241). Il se demande en quoi les critiques de Flaubert, à l'égard de Balzac, révèlent un rejet des solutions stylistiques balzaciennes, lesquelles visent à éviter les pièges de la rhétorique excessive et de l'accumulation désorganisée. Contrairement à Flaubert, qui valorise l'harmonie syntaxique, Balzac adapte ses unités textuelles en fonction des exigences spécifiques de chaque situation discursive. Jacques-Philippe SAINT-GÉRAND s'appuie sur *Brunot, Bruneau et demi!*... *Balzac, Madame Honesta et la Doxa* (pp. 243-265). En parfaite concordance avec l'analyse de Bordas dans son récent article, il effectue un inventaire des divergences entre les perspectives universitaires traditionnelles et les courants littéraires contemporains, illustrant comment ces approches variées ont modifié la réception et la compréhension de Balzac au fil des générations. Marie-Christine AUBIN, dans *Traduire l'oralité balzacienne: le problème des accents* (pp. 267-290), se concentre sur la traduction des idiolectes, sociolectes et topolectes dans l'œuvre de Balzac, notamment dans *La Cousine Bette*. Eu égard à ce que Zambrano Carballo qualifie de «polyphonie textuelle» (p. 268), une des caractéristiques essentielles du réalisme balzacien, les traducteurs anglais, allemands, chinois et espagnols se voient souvent contraints de compromettre, voire d'omettre, les accents distinctifs des personnages. Cette situation découle de motifs sociopolitiques et religieux, ainsi que de l'absence d'équivalents dans la langue cible. Takao KASHIWAGI explore des problématiques complémentaires dans *La tentation de la réécriture: traduction et réception de Balzac au Japon* (pp. 291-302). Certes, la littérature française a exercé une influence notable sur la culture japonaise au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais cela n'a guère facilité la traduction des

subtilités dialectales du français ni la compréhension des aspects religieux du catholicisme, religion peu répandue au Japon et avec laquelle Balzac entretient une relation particulièrement ambivalente et complexe. En recourant aux trois types de graphies de la langue japonaise – kanji, hira-kana et kata-kana – les traducteurs s'efforcent non seulement de capturer l'essence du *magnum opus* de Balzac, mais aussi de préserver les nuances propres à leur langue, culture et histoire.

En guise de conclusion, la langue balzacienne demeure un domaine d'exploration linguistique d'une profondeur inégalée. L'art de Balzac réside dans sa capacité à forger une prose à la fois opulente et novatrice, en sculptant des mots, des phrases et des vers qui transcendent les conventions linguistiques et stylistiques de son époque et même de la nôtre.

[DANA VUCKOVIC]

Dictionnaire Victor Hugo, dir. Claude MILLET et David CHARLES, Paris, Classiques Garnier, 2023, 1192 pp.

Toute l'équipe du groupe Hugo s'est réunie pour produire cet important *Dictionnaire Victor Hugo* qui constitue un instrument très maniable pour s'informer sur son œuvre bien sûr, avec les faits matériels nécessaires à sa connaissance et des pistes d'interprétation, mais aussi sur son esthétique et sa poétique, sa réception au fil du temps en France comme dans le monde, enfin sur ses amis et adversaires, sur sa famille. C'est toujours un plaisir en ce genre d'ouvrage de rebondir d'un article à un autre, alléché qu'est le lecteur par un sujet qu'il voulait vérifier, relancé de ce fait vers un autre article qu'il n'aurait pas pensé consulter... Familialement, on se dit qu'on va réviser tous les membres du clan Hugo, et on se retrouve par l'arrière-petit-fils Jean à lire les articles sur Raymond Bernard, le metteur en scène de *L'Homme qui rit*, et sur Cécile Daubray, qui collationnait les manuscrits hugoliens dans les années 1920. Entré par la notice sur *Les Misérables*, on se surprend à chercher l'inscription du droit dans les faits, à peser l'idéalisme de l'auteur, son sens du choix des titres, et à faire le tour de ses adaptations cinématographiques.

Difficile donc de choisir quelles notices privilégier pour en rendre compte. Arbitrairement, citons les articles de Jean-Marc Hovasse sur Janin, Lacroix, Leconte de Lisle et le Parnasse, Mendès, Saint-Marc Girardin, mais aussi les moins connus Lesclide, Marquand, Proth, Stapfer, ainsi que les proscrits de Jersey et Guernesey; de Franck Laurent sur le libéralisme, le suffrage universel, la nation, Paris; de Stéphane Arthur sur Louis XIII, les produits dérivés et la réception mondiale de Hugo; d'Olivier Bara sur Pixerécourt et le théâtre populaire; de Jean-Claude Fizaine sur le manichéisme, la métépsychose, les spectres, la prière, Satan, la pluralité des mondes, le régime de Pascal, Louis XIV, Marx, Proudhon et le saint-simonisme. La compétence de ces spécialistes dans leur domaine garantit la validité de leurs notices!

[LISE SABOURIN]

STÉPHANIE BOULARD - PIERRE GEORGEL, *Hugographies. Rêveries de Victor Hugo sur les lettres de l'alphabet*, Paris, Hermann, 2024, 158 pp.

L'étude de Boulard et Georgel se penche sur l'usage des lettres de l'alphabet en tant qu'unité poétique minimale chez Victor Hugo, à travers l'ensemble de

son œuvre, des *Odes* à *Quatrevingt-treize*. Les auteurs s'interrogent sur la notion de «lettre» au sens large: des rêveries annotées en marge des manuscrits jusqu'aux passages les plus saillants des œuvres achevées, en passant par la correspondance, la lettre est saisie dans sa valeur étymologique, sonore ou visuelle.

De nombreux desseins intègrent l'étude des sources textuelles. Non seulement les célèbres vues ou les croquis de détails architecturaux, mais également des caricatures, des cartes de visites ou des fantaisies suggèrent à quel point les rêveries d'Hugo puissent, à partir de la géométrie ou de la sonorité d'une lettre, engendrer des microcosmes visionnaires.

Loin de suivre tout ordre alphabétique, la structure du texte calque les vagabondages de la pensée d'Hugo, en avançant par analogie ou par association libre. Après un avis «Au lecteur» (p. 5), le texte s'organise en une série de fiches dont chacune est dédiée à une lettre ou à un groupe de lettres comme «ABC» (pp. 30-31), «A + B» (pp. 32-34) et «Alpha / Omega» (pp. 76-78).

Le volume est complété par une liste d'«Abréviations utilisées dans les notes» (p. 141) et les «Notes» (pp. 141-149) correspondantes. On y trouve également une série d'«Indications bibliographiques» (pp. 151-152) et les «Légendes des illustrations classées par lettres» (pp. 153-158).

[MICHELE MORSELLI]

«Cahiers Mérimée» 16, 2024, 261 pp.

D'abord, deux hommages. Le premier, à Jean Canavaggio (1936-2023), grand hispaniste spécialiste de Cervantès (voir son éloquent bibliographie, pp. 30-48), qui s'est aussi montré fidèle à Mérimée lecteur du *Quichotte* et préfacier de Cervantès. Il est l'auteur d'un ouvrage de référence, *Les Espagnes de Mérimée* (2016). Le second, à Thierry Santurienne (1964-2023), d'une vaste culture opératique et membre actif du séminaire Mérimée de Paris III (ses travaux dans le domaine littéraire et musical sont répertoriés pp. 54-58).

La première partie de *La trajectoire cynéenne de Prosper Mérimée* (pp. 61-86), Alexandre D'ORIANO la consacre à *La reconnaissance d'un territoire, de l'imaginaire aux réalités: dix ans après "Mateo Falcone", la découverte physique de l'île*. Les étapes de la tournée d'inspection d'août à octobre 1839 dans l'antique Kynos sont retracées. En dépit de quelques appréciations sévères et d'affirmations péremptoires, Mérimée qui n'a pas tout vu ou a vu trop rapidement, est néanmoins un visiteur scrupuleux doublé d'un ethnologue attentif aux types humains qu'il rencontre, soucieux de définir le caractère de la nation corse saisie jusque dans son «dialecte», non sans quelques approximations. Ses découvertes et intuitions archéologiques sont évaluées, comme est rappelé son désir de découvrir «des histoires de crimes, bien noires et bien belles». S'il n'est pas le seul à avoir livré à la postérité l'image d'une Corse noire, il est à l'origine de cette tradition. C'est ce que montre la lecture conjointe de Mérimée et de Dumas qui lui a dédié sa nouvelle de 1844, proposée par Alexandre BONAFOS: *L'inquietante corsité chez Mérimée et Dumas. "Colomba" et "Les Frères corses"* (pp. 87-107). L'altérité de l'île, aux marges du monde cultivé, séduit les écrivains qui s'emparent du mythe littéraire corse élaboré par Mérimée. Dumas, à son tour, exploite l'étrangeté corse avec ses jumeaux en désaccord sur l'impératif moral de la vendetta héréditaire (la moitié française du couple impose sa loi). Dans les deux récits s'opère un décentrement ou un déplace-

ment spatial et temporel vers le fonds primordial d'une terre où règne la justice clanique. Mais à la différence de Mérimée chez qui perdure la puissance du monde archaïque (l'action de *Colomba* se situe en 1819), chez Dumas elle n'est plus qu'une survivance (l'action des *Deux Frères* se situe en 1841). Pour compléter son étude des divergences dans les enjeux idéologiques et esthétiques de Mérimée et de Fauriel qui partageaient la même passion pour la poésie populaire, Christine POUZOULET examine le rapport ambivalent voire transgressif que le premier entretient avec le modèle composé par le second: *Fauriel et Mérimée. "La Guzla" ou un détournement subversif des "Chants populaires de la Grèce moderne"* (pp. 109-123). Alors que Fauriel héroïsait les Klephtes dans leur lutte contre les Turcs, Mérimée, qui pourtant fera leur éloge dans les années 1850, se démarque radicalement de cette version légendaire. Dans trois des fausses ballades populaires de Maglanovich, il se livre à une surenchère sur la férocité des Heyduques réduits au statut de bandits, ainsi qu'à un pastiche du discours de Fauriel: «Mérimée écrit *La Guzla* tout à la fois avec et contre Fauriel». Considérant la part ironique des nouvelles «mondaines» ou «parisiennes», Sylvie THOREL pose la question: *Mérimée excentrique?* (pp. 133-155). Les exemples ne manquent pas où le romanesque – le modèle de Rousseau – est mis à mal par les intrusions et les digressions d'un narrateur désinvolte, conformément à la tradition du récit excentrique. Mais plus qu'un simple jeu de brouillage des catégories établies», comme chez Sterne ou Nodier, ces «scènes de la vie privée» illustrent la dégradation des passions dans le monde moderne. Avec Xavier BOURDENET, retour à Mérimée historien qui rend compte d'un ouvrage allemand sur l'imposture de la princesse Tarakanova. Sous sa plume, cette mythomane devient un personnage romanesque dont l'aventure se développe aux marges de l'histoire: *Histoire d'une fiction et contamination fictionnelle de l'histoire. "La Fausse Élisabeth"* (pp. 157-177). Ce qui retient Mérimée, c'est l'imposture, typique de l'histoire russe. Dans son récit se mêlent l'affabulation, la vraisemblance et la vérité, traits constitutifs de la nouvelle et aussi du conte mystificateur. Olga GORTCHANINA veut combler quelques lacunes dans l'histoire des relations tardives d'un duo littéraire célèbre: *Prosper Mérimée, mentor d'Ivan Tourguéniev* (pp. 179-197). Bien que de nombreuses convergences jalonnent leur parcours, on s'étonne qu'ils ne se soient rapprochés qu'en 1857, alors que Tourguéniev a lu Mérimée dès 1843 et que ce dernier l'a découvert et apprécié en 1854. Selon la chronologie de leurs rencontres, c'est au milieu des années 1860 que leur relation devient une amitié profonde, en dépit de divergences politiques. Dans leurs discussions littéraires, Mérimée adopte une position de conseiller parfois directif à l'égard de son cadet de quinze ans, et leurs échanges deviennent une fructueuse collaboration dont on ne s'éloigne guère quand François GÉAL examine les principes, la pratique et les préoccupations de Mérimée traducteur: *Mérimée traductologue. Quelques remarques sur deux lettres de Mérimée à Ernest Charrière* (pp. 199-218). D'après ces lettres adressées en 1854 et 1859 au traducteur de Tourguéniev et de Gogol, par Mérimée qui a déjà traduit des œuvres de Pouchkine et de Gogol, et d'après son compte rendu de la traduction Charrière des *Mémoires d'un seigneur russe* (dont Tourguéniev fut fort mécontent), on mesure le jugement de Mérimée sur la méthode de Charrière qui, «trop plein de son russe», a traduit trop littéralement Tourguéniev et, de plus, a commis l'erreur de choisir Gogol, «imitateur de Bal-

zac, avec un goût décidé pour le laid» (pp. 221-226), on débat de deux hypothèses ou deux perspectives sur l'authenticité d'«Une exécution». Dans *Quelques remarques* sur la lecture que Peter Cogman a récemment donnée de la II *Lettre d'Espagne*, François GÉAL, qui ne doute pas de son authenticité, exprime ses réserves devant les arguments fondés sur la topographie, l'in vraisemblance des points de vue et une éventuelle source livresque. Dans sa réponse, Peter COGMAN, qui ne conteste ni n'affirme l'authenticité de la scène, souligne la volonté de construction dans la mise en scène de l'exécution et conclut sur une pirouette: «Quant à savoir si le voyageur l'a vue... ». Dans la partie «Correspondance» (pp. 229-237), on lira quatre lettres inédites à Jules Taschereau, entre août 1854 et janvier 1855, présentées par Gilbert SCHRENCK, en guise de complément à un article de 2015: *Mérimée éditeur des "Aventures du baron de Fœneste" d'Agrippa d'Aubigné*. Ces lettres inédites concernent la bibliographie matérielle des treize éditions données par d'Aubigné, que Mérimée s'est employé à débrouiller avec le concours de bibliothécaires et de bibliophiles. En fin de volume (pp. 249-256), Alexandre BONAFOS et Xavier BOURDENET donnent, pour 2022, la bibliographie des éditions et des études critiques et, pour 2020-2022, celle de son œuvre et de ses activités dans les domaines de l'art et de l'archéologie.

[MICHEL ARROUS]

DELPHINE DE GIRARDIN, *La Canne de M. de Balzac*, éd. Martine REID, Paris, Gallimard, 2024, «Folio classique», 290 pp.

Le monde académique et éditorial est en train de redécouvrir l'œuvre de Delphine de Girardin, et on ne peut que s'en réjouir. Après l'édition de la pièce *Lady Tartuffe* par Sylvain Ledda (voir «SF» 204), c'est au tour du curieux roman *La Canne de M. de Balzac*, paru en 1836 sans grand succès, d'être remis à disposition du grand public dans cette édition de poche due à Martine Reid.

Mélange fantaisiste et réussi entre le roman sentimental (ou plutôt sa parodie), le conte fantastique et le roman comique dressant, sur un ton ironique proche de la chronique journalistique, le tableau des milieux mondains, politiques et littéraires du temps, le roman raconte les mésaventures de Tancrède Dorimont, jeune homme affligé du singulier malheur d'être trop beau. Son aspect trop avenant lui fait en effet perdre tour à tour plusieurs opportunités de se placer avantageusement dans le monde, ses potentiels employeurs craignant l'effet de sa figure sur leurs filles, épouses et mères. C'est là qu'interviennent Balzac et sa canne, transformés en adjuvant et objet magique du conte. L'extravagante canne de l'écrivain, aux proportions inhabituelles et au pommeau d'or incrusté de turquoises, était un accessoire bien réel, objet de l'attention des contemporains et de bon nombre de caricatures. Delphine de Girardin a l'idée de lui attribuer le pouvoir de rendre invisible celui qui la tient de la main gauche. Muni du don de se rendre invisible à souhait grâce au prêt de la canne, Tancrède sera témoin de nombreuses scènes instructives, et finira par trouver la véritable amour épousant une jeune poétesse.

Dans sa «Préface», Martine Reid rappelle les jeux de miroirs et d'échos entre la trame du roman et l'expérience personnelle de son autrice, du plus loufoque – porter le nom d'un personnage littéraire, sort que Delphine partage avec son héros Tancrède et ses

héroïnes Virginie, Malvina et Clarisse – au plus sérieux, qui constitue pour l'éditrice la véritable problématique du roman, sous ses apparences décevantes: quelle est la place des femmes de lettres, et notamment des poétesse, dans la société? Comment sont-elles reçues et considérées? Ce n'est pas un hasard si l'héroïne principale est une jeune poétesse inspirée, et si le roman cite, à côté de Chateaubriand, Béranger et Lamartine, le nom et l'œuvre de plusieurs poétesse du temps, dont des vers de Marceline Desbordes-Valmore et un long poème inédit d'Elise Moreau, attribué ici à la protagoniste fictive. Pour faire passer son message, renforcé dans l'avant-propos par un discours mi-ironique, mi-désabusé sur les femmes qui s'avisent d'écrire des romans, Delphine de Girardin choisit une «poétique du contre-pied» (p. 16), qui brouille les genres littéraires et les références (roman sentimental, littérature panoramique, poésie, vaudeville, aphorisme) avec une plume légère, facétieuse et parodique. Enfin, M. Reid souligne que dans ce récit il est sans cesse question de littérature, sous plusieurs formes, l'une des principales étant, évidemment, un hommage appuyé à Balzac. L'autrice «témoigne d'une connaissance précise des romans de l'écrivain, y compris de ceux qui sont en cours de rédaction» (p. 21), et a peut-être conçu son histoire dans le but de réconcilier le romancier avec son éditeur de mari, Émile de Girardin.

Le volume est accompagné de l'«Hommage à Delphine de Girardin par Théophile Gautier» (originellement paru sous forme de préface aux *uvres complètes* de l'autrice en 1861) (pp. 221-245), d'un savoureux choix de caricatures de Delphine de Girardin en muse et de Balzac avec sa fameuse canne (pp. 246-252), et d'une «Notice» documentant la composition, la publication et la réception de l'ouvrage, tant en 1836 qu'à titre posthume (pp. 262-266).

[VALENTINA PONZETTO]

George Sand, *l'immortelle. Amoureuse, engagée et libre*, «Revue des Deux Mondes», février 2024, 206 pp.

George Sand entretient avec la «Revue des Deux Mondes» de François Buloz un lien riche et complexe, quoique non sans nuages. Une collaboration qui dura toute une vie, de 1832 à sa mort en 1876, avec des pics d'intensité avant 1840, puis dans les années 1858 à 1865, pour un total d'une soixantaine de romans et de nombreux articles sur une période de 44 ans et au fil de quelques 199 numéros (p. 11 et 48. Voir également *George Sand journaliste*, éd. Marie-Eve Thérenty, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2011). Il est donc très seyant que la Revue consacre aujourd'hui un numéro monographique à l'autrice dont la postérité ne cesse de croître et de s'affirmer: *George Sand, l'immortelle*. Un article de l'historien Olivier CARIGUEL évoque d'ailleurs précisément Sand sous les traits de *L'Egérie de la "Revue des Deux Mondes"* (pp. 47-54), l'un des piliers de la publication, à qui, selon les souvenirs de M.-L. Pailleron, «tout était permis» et qui constitue un cas très intéressant de relation auteur-éditeur au XIX^e siècle.

L'éditorial – un peu racoleur – d'Aurélien JULIA (*Une grande dame*, pp. 4-6), évoque un personnage plus haut en couleur qu'une héroïne de roman, «indépendante et rebelle» (p. 5) et fait défiler les images d'Épinal sandiennes: la redingote, les cigares, la cause ouvrière et paysanne, la cuisine, le jardin et le théâtre de Nohant... Les contributions du numéro se chargeront de détailler, nuancer et documenter certaines de ces images,

pour offrir un portrait-mosaïque des différentes facettes de Sand que retient notre postérité du XXI^e siècle. Les contributions elles-mêmes, écrits manifestement pour un public de non spécialistes, sont vouées à apporter un aperçu synthétique sur chaque question traitée, plutôt que des perspectives novatrices. Le défi a été relevé par treize personnalités du monde de la culture, comprenant, à côté d'une majorité de chercheurs et chercheurs académiques, quelques écrivains-critiques ou conservateurs, ce qui témoigne de l'ouverture d'horizons du projet.

Le dossier s'ouvre sur des portraits de Sand en mémorialiste, amoureuse, et défenseuse de causes qui, en plus de lui avoir tenu très à cœur, trouvent une forte résonance dans le monde d'aujourd'hui. Robert KOPP (*George Sand, son féminisme, son socialisme, son attachement à la terre*, pp. 10-18) évoque deux des combats pour lesquels Sand est encore célèbre: la cause des femmes, notamment par rapport au mariage, institution qu'elle souhaiterait fondée sur de nouvelles bases et sur l'égalité des sexes, et la cause du peuple, ouvriers et paysans, qui la pousse vers le socialisme et fait d'elle une fervente républicaine, idéaliste jusqu'à la déception de la Commune, puis plus prudente, réaliste et désabusée. Frédéric VERGER (*Écoutez, ma vie c'est la vôtre*, pp. 19-22) parle d'*Histoire de ma vie*, dont il vante surtout la fantaisie, le burlesque, la «gourmandise de vivre», transmettant, au final, un art de vivre plus encore que des souvenirs. Brigitte DIAZ trace le portrait de *George Sand amoureuse* (pp. 23-29), icône de l'amour romantique pour les uns, femme damnée et scandaleuse pour les autres, sujet toujours fascinant et aguicheur pour les biographes comme pour le grand public, qui souvent connaît mieux la liste de ses amants (Musset et Chopin en tête) que celle de ses œuvres. La critique attire plutôt l'attention sur le lien indissociable entre amour et littérature: la passion inspire les œuvres littéraires de Sand, et surtout lui dicte, dans les lettres à ses amants, certaines parmi les plus belles pages qu'elle ait signées. Eryck de RUBERCY salue chez Sand *Une militante des arbres*, (pp. 30-33), en évoquant une sensibilité pour la nature «visionnaire sinon prophétique», très lucide dans ses mises en garde, notamment dans la tribune en défense de la forêt de Fontainebleau publiée dans *«Le Temps»* en 1872, nourrie de connaissances scientifiques précises et soucieuse de problématiques environnementales.

D'autres contributions évoquent les rapports toujours féconds de Sand avec les arts et les artistes. Dans *Lever de rideau* (pp. 34-40) Olivier BARA fait le point sur la longue et multiforme carrière théâtrale de Sand, depuis les «spectacles en son fauteuil», ou pièces destinées à la lecture, des années 1830 aux succès sur les scènes parisiennes pendant la deuxième République et le Second Empire, jusqu'en 1872, en passant par l'expérience fondatrice du théâtre de société de Nohant, «celle d'un art communautaire de formation morale réciproque par observation et écoute mutuelles» (p. 37). Une projection idéale de cette forme de théâtre égalitaire et fraternelle se retrouve également dans les romans qui mettent en scène des artistes dramatiques, reflétant et prolongeant l'expérience de la scène. Du côté de la peinture, Stéphane GUÉGAN (*À vos pincesaux*, pp. 41-46) évoque la culture visuelle de Sand et surtout son rapport amical et professionnel avec Delacroix. *Quatre lettres à Gustave Flaubert* (pp. 62-69) conservées à l'Hôtel Littéraire Gustave Flaubert à Rouen, dont une reproduite en fac-similé (pp. 70-72), servent d'appui à Hélène MONTJEAN et Jacques LETERTRE pour

évoquer la célèbre amitié épistolaire entre les deux écrivains.

Enfin, le dossier présente aussi quelques perspectives moins attendues. Un sujet beaucoup moins évoqué par les études littéraires, et pourtant fondamental dans la carrière de l'écrivaine, est *Le business model de George Sand* (pp. 55-61), à savoir sa gestion financière de ses ressources. Annick STETA, avec une perspective d'économiste, passe en revue ses différentes sources de revenu comme ses charges, dépenses et dettes: d'un côté les biens héritées de sa grand-mère, titres de rentes, terres et fermes, en plus du château de Nohant, et les considérables revenus de son travail littéraire acharné, dont elle négocie âprement les termes avec les éditeurs; de l'autre les dettes issues du naufrage de son mariage et les frais importants engendrés par son train de vie, à Nohant comme à Paris, et par son engagement politique. Il en ressort le portrait d'une auto-entrepreneuse plutôt avisée, quoique généreuse avec sa famille et ses amis. Dans une perspective actualisante qui frôle par moment le billet d'humeur, Marin DE VIRY (*Je veux savoir!*, pp. 73-77) salue la liberté de pensée de Sand, qu'il inscrit dans le contexte du monde idéologiquement très mouvant de son époque, et qu'il oppose polémiquement à son prétendu manque chez nos contemporains. Michel DELON décèle chez George Sand *Une certaine nostalgie du XVIII^e siècle* (pp. 78-84), dont il analyse les surprenantes vertus de contre-pied sur le plan moral dans la nouvelle *La Marquise*, et sur le plan social dans le roman *Antonia*, qui semble miraculeusement concilier la réhabilitation des grâces d'un Ancien Régime de fête galante avec le rêve de progrès social des Lumières et de la Révolution. Stéphane GUÉGAN propose un parcours de lecture original, entre républicanisme inflexible, élan spirituel et tourments existentiels, dans *Plaidoyer pour quatre inconnus* (pp. 85-88), à savoir les quatre romans à redécouvrir – et dont il donne une brève présentation – que sont *Simon, Spiridion, Horace et Césarine Dietrich*. Clôt le dossier un panorama instructif sur la réception de *George Sand au Japon* par Naoko TAKAOKA (pp. 89-94). Articles de dictionnaires biographiques et catalogues de traductions à l'appui, elle montre que le Japon a d'abord surtout retenu l'image de Sand comme romancière pour la jeunesse, avec une prédominance de traductions de *La Petite Fadette, La Mare au diable* et *Contes d'une grand-mère*. Suit l'image de Sand en amoureuse, notamment dans le cadre de sa liaison avec Chopin, à laquelle sont consacrées plusieurs études bien documentées et même des ouvrages de fiction. Enfin l'impulsion des études féministes et la création d'une Société japonaise des études sandiennes a promu à partir des années 1990-2000 une réception plus approfondie et diversifiées et un grand nombre de traductions.

Témoignage de l'intérêt indéfectible et multiforme que George Sand est capable de susciter au XXI^e siècle, ce numéro monographique peut en définitive offrir à tout le monde, même aux spécialistes, quelques excellents points de synthèse et quelques aperçus intéressants.

[VALENTINA PONZETTO]

«Revue Bertrand» 6, dir. Nathalie RAVONNEAUX, 2023, 172 pp.

Après l'éditorial, les «Études et analyses» de ce numéro de la «Revue Bertrand» offrent quatre articles. Celui de Françoise BOMPARD étudie *Les sortilèges de la lumière dans «Gaspard de la Nuit»*. *Sous le signe du*

paradoxe et de l'ambivalence (pp. 17-26) s'effectue la transfiguration du réel par la dérision du grotesque ou de l'humour noir, libérant les fantasmes (feu, diable, monstre, mort). Georges KLIEBENSTEIN reconsidère les hypothèses d'«architecture secrète» du recueil lancée par Barbey d'Aurevilly et tentées par les plus grands spécialistes (Bony, Céard, Houplain) pour s'interroger sur la possibilité d'un "Gaspard" déchiffré? (pp. 27-57). Steve MURPHY enquête sur *Beatrix dominatrix* dans "La Sérénade" (pp. 59-95): il retrouve des personnages de *Monsieur Robillard*, mais aussi de Sade, Pétrarque et d'un portrait de Nattier. Nathalie RAVONNEAUX voit, contrairement au préjugé comme quoi Bertrand ne viserait pas la monarchie de Juillet, dans "Les Légitimités d'Europe", une fantasmagorie rabelaisienne (pp. 97-135).

Puis dans la section «Documents», Giorgio GONELLA explique pourquoi *Ceva fut la ville natale de Bertrand* (pp. 139-147): son père Georges y fut lieutenant de gendarmerie après la campagne d'Italie de 1796 et y épousa la fille du maire.

Enfin, dans la section « Pour illustrer *Gaspard de la Nuit* », Françoise BOMPARD fournit *Les illustrations de Lise Lamour pour "Gaspard de la Nuit"* (pp. 151-161): le pittoresque y est bien servi par la couleur, même si quelquefois le graphisme rend peu l'anecdotique ou le fantasmagorique. Nathalie RAVONNEAUX retrace le *Dialogue graphique de Philippe avec "Les Cinq Doigts de la main"* (pp. 163-167): l'hommage à Callot et Rembrandt n'empêche pas une lecture complice moderne.

[LISE SABOURIN]

PIERRE-JOSEPH PROUDHON, *Solution du problème social et autres textes (mars-juillet 1848)*, éd. Marc LAUDET, Paris, Classiques Garnier, 2021, 499 pp.

Proudhon est négligé dans la pensée économique actuelle alors qu'il a été attentivement lu par Marx et Walras pour ses conceptions monétaires, sujet en fait très peu analysé en son temps. Aussi cette édition de sa *Solution du problème social* et autres textes, annotée et introduite (pp. 7-53) par Marc Laudet, donne-t-elle l'occasion de lire ses théories oubliées tout en suivant les événements de la révolution de mars à juillet 1848, en une sorte de vécu assez rare à trouver par ailleurs.

Proudhon se forme dans les années 1838-1840, il est marqué par le privilège d'émission dans les comptoirs de la Banque de France, fondée par Napoléon en 1800, et opte pour la substitution des effets de commerce aux dépôts d'or qui assurent la monnaie.

Après l'aristocratie terrienne, la bourgeoisie industrielle et financière devient la vraie puissance grâce au commerce sous la Restauration. Proudhon s'inquiète de la montée du chômage provoquée par la crise agricole, la bulle spéculative sur les chemins de fer et le cloisonnement des échanges alors que l'Allemagne par sa pratique du *Zollverein* ouvre un large marché à ses principautés.

Il veut prendre en compte les conséquences économiques et sociales des nouvelles techniques et s'attacher à la «tyrannie de l'or» comme valeur de référence (rappelons qu'il ne fut aboli comme telle qu'en 1976 lors des accords de La Jammaïque). Il doit à Fourier (dont il a corrigé les épreuves en tant qu'imprimeur) la prise en compte du rôle central de la monnaie dans la structure de l'espace économique et veut fonder sur un crédit d'échanges d'effets de commerce (et non d'un prêt sur l'or) l'émission bancaire.

Sa *Solution du problème social* de mars 1848 (pp. 55-136) est un écrit théorique en même temps qu'un suivi des événements de la révolution de février: il affirme que la politique monétaire est la solution des problèmes économiques.

En mars 1848 toujours, il publie son *Organisation du crédit et de la circulation* (pp. 137-172) qui détaille sa conception de la Banque d'échange et ses conséquences.

D'avril à juin, il fait paraître des articles regroupés sous le titre *Résumé* (pp. 173-282) sur l'identité des problèmes politiques et économiques.

En tant que député en juillet 48, il soumet une *Proposition relative à l'impôt sur le revenu* (pp. 283-360) sur les liens entre crédit et impôt.

Enfin *La Banque du peuple*, en janvier 1849 (pp. 361-407) marque son alliance avec les socialistes de Luxembourg, notamment Louis Blanc arrêté par les partisans de l'ordre.

La lecture de ces textes invite à dépasser l'anathème suscité par son slogan «la propriété, c'est le vol» qui l'a fait échouer, en examinant ses analyses de fond. Il pense que la propriété n'est qu'une ombre (héritée de l'antiquité ou de la féodalité où l'on pouvait vivre en autarcie), que seule compte la circulation des biens produits par le travail, qui augmentera la production. Il croit au peuple un et indivisible, affirme qu'il veut la république (et non pas la démocratie qui selon lui est une aristocratie déguisée) depuis 1792, relève les erreurs du gouvernement provisoire de 48. Son utopie est de baisser les salaires simultanément au prix des denrées, de supprimer bien de rouages administratifs par la suppression des impôts, la lettre de change fondée sur la vente des produits fabriqués devenant le seul moyen de circulation mutuelle des biens.

L'éditeur a eu la bonne idée de fournir six annexes (sur la formation de Proudhon à la pension Suard, sur Huskisson et Walras, sur Fourier et les fouriéristes, sur la composition du gouvernement provisoire, sur la presse et les journaux cités par Proudhon) avant de rassembler en index journaux, noms de lieux, noms de personnes et notions.

[LISE SABOURIN]

MAURICE SAND, *Palabran*, édition établie et commentée par Lise BISSONNETTE, Presses de l'Université de Rennes, 2023, 320 pp.

Lise Bissonnette, ancienne journaliste, administratrice et écrivaine québécoise, est également l'auteur d'une thèse en 2017 sur *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, pour laquelle elle a mené une enquête dans les archives de Maurice Toesca, conservées à l'IMEC: elle y a trouvé la mention par Aurore Sand du dernier roman composé par son père, qu'elle souhaitait faire paraître en 1954, lequel, du fait de la vente de son fonds par la dernière héritière, Christine Smeets-Sand, a abouti à la célèbre bibliothèque de Yale. Elle nous fournit donc ici *Palabran*, rédigé après la mort de George Sand, que Maurice chercha à éditer en 1886, selon la graphie du manuscrit (l'absence systématique de l'accent circonflexe sur les subjunctifs imparfaits en relève-t-elle vraiment?). Son introduction «À distance» (pp. 9-19) précise bien tous les écarts pris par ce fils trop aimé envers sa mère: envers du cadre, envers de posture, envers de l'idéal, envers d'un style, telles sont les positions de Maurice en ce curieux roman.

Il s'inscrit bien dans les paysages familiers de la Vallée noire, avec même certains sites des *Légendes rustiques* que l'auteur a dessinés, mais qu'il s'emploie à désenchanter. Quant à la société locale (nobles des manoirs, bourgeois de La Châtre, domestiques), Maurice se plaît à en dénoncer les médiocrités. Son protagoniste, Robert, fils d'un duc détestable, se lie d'un amour fantastique avec celle qu'il croit fille du diable, Eblis, rencontrée une nuit d'orage sous la pierre de Prentigarde, et cherche plus tard à identifier en la personne d'une servante Angélique qui s'avérera traîtresse, puis comprendra être devenue sa belle-mère, Elietti de La Roche-Virly, confite en dévotions pour compenser un tempérament finalement qualifié d'hystérique. Mais *Palabran* tient aussi du roman d'aventures: Robert, qui joue merveilleusement du violon, multiplie les amours avec une bourgeoise de La Châtre, une écuyère de cirque parisien, une Indienne mexicaine, une Océanienne rencontrée sur une île déserte où il vit en Robinson pendant une dizaine d'années tout en accumulant or et pierres précieuses qu'il y découvre, une Chinoise sur le bateau qui l'emmène en Australie et finalement épousera, après la mort de son premier amour, la fille d'une de ses maîtresses berrichonnes! Le lecteur est invité à le suivre dans un tour du globe de flibustier devenu armateur fort invraisemblable quoique nourri d'actualités. Roman du «refus d'héritage» comme le dit Lise Bissonnette, mais, il faut bien le dire, peu à la gloire de Maurice, bien supérieur dans ses *Masques et bouffons* et son théâtre de marionnettes.

[LISE SABOURIN]

GEORGES BUISSON, *Moi, Maurice Sand, fils de... Mes confessions imaginaires*, Châteauroux, Editions La Bouinotte, 2023, 262 pp.

L'ancien administrateur du domaine de Nohant publie un roman sur *Maurice Sand, fils de...*, où, nourri de tous les documents qu'il a consultés, il compose les «confessions imaginaires» de cet enfant chéri. Partant de la disparition de l'écrivaine en 1876, il remonte le parcours de sa vie auprès de sa mère en vingt-deux chapitres. Celui que sa mère pensait «né artiste» se cherche toute sa vie en maints «tâtonnements artistiques» dont certains prouvent un réel talent, notamment dans son illustration de *Gargantua*, son ouvrage sur la commedia dell'arte, ses gravures sur les légendes berrichonnes, et surtout ses marionnettes. Mais l'éclectisme de ses intérêts (car dans le monde du «minuscule», celui des insectes et des papillons, comme en minéralogie, Maurice atteint également une certaine renommée) est aussi la cause de ses frustrations. Le parti pris de Georges Buisson est de le montrer en fils docile, surprotégé, indécis, mais finalement heureux de son mode de vie au milieu des artistes et en son paisible mariage. Le décès de son premier enfant, la présence peu appréciée de Chopin, a fortiori de Manceau, les aléas dus à Solange semblent finalement n'entamer que provisoirement cet homme devenu un notable en son pays, menant une vie d'amateur éclairé. Comment respirer à l'ombre des géants que fréquente sa mère? Telle a été finalement la malédiction mais aussi la jouissance de Maurice.

[LISE SABOURIN]

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

JEAN-MICHEL GOUVARD, *L'Apocalypse Baudelaire*, Paris, Classiques Garnier, 2023 [achevé d'imprimer mars 2024], «Baudelaire» 8, 410 pp.

Documentato e denso di dettagli concreti, questo ampio studio sulla poesia in prosa di Baudelaire ci porta a intravedere nuovi legami de *Le Spleen de Paris* con la cultura del suo tempo.

Penandosi quale esempio metodologico, l'introduzione propone un'analisi del poemetto "Le Tir et le Cimetière" pubblicato postumo nel 1867, analisi profondamente radicata nel contesto culturale e sociale ottocentesco, sorta di *exemplum* che invita a prediligere «une approche holistique des textes, qui prend en compte pour les interpréter non seulement l'œuvre du poète dans son ensemble, mais aussi sa correspondance, les écrits de ses contemporains, les articles de journaux en lien avec la vie littéraire et artistique, l'iconographie attachée aux thèmes abordés par les uns et autres, de la peinture à la photographie en passant par la caricature de presse...» (pp. 29-30).

Segue un'introduzione più generale a «*Le Spleen de Paris*, une œuvre informelle», la quale prende in considerazione i principali titoli via via pensati da Baudelaire per i suoi poemetti in prosa: partendo dai primissimi pubblicati già nel 1855, passando per quelli intramezzati ad altre pubblicazioni, fino agli ultimi, lasciati allo

stato di progetto al momento della malattia e poi della morte dell'autore nel 1867; se ne deduce che «*Le Spleen de Paris* se propos[ait] d'aller extirper la poésie de la prose, tout comme les *Fleurs* l'avaient extirpée du mal», ma che «ni l'ordre, ni le nombre de poèmes en prose n'[étaient] arrêtés lorsque Baudelaire allait être empêché de poursuivre son œuvre» (p. 41). Di fatto, non essendoci negli anni 1860 una vera tradizione legata al genere *poème en prose* – giacché la poesia veniva assimilata *tout court* al verso – il termine *poème en prose* poteva permettersi di designare testi tra loro assai eterogenei per conformazione e registro linguistico.

Seguono poi svariati capitoli, ognuno dei quali è incentrato su un testo o su un tema presente in più testi. «Baudelaire dans les nuages» (pp. 77-103) prende le mosse da "L'Étranger", che apre la serie dei poemetti in prosa in tutte le edizioni dell'opera. «La boue des boulevards» (pp. 105-140) prende in esame alcuni ritratti di poeta e in particolare quello trasmesso da "Perte d'auréole", poemetto dialogato come già "L'Étranger". Anche qui si parte opportunamente dalla strettissima attualità, poiché «à la charnière des années 1850-1860, la circulation des boulevards et les risques que celle-ci faisait encourir aux passants était devenu un sujet d'actualité» (p. 110); il tutto anche documentato da alcuni disegni di Honoré Daumier

pubblicati in riviste degli stessi anni. Il capitolo «Emporté par la foule» (pp. 141-159) si sofferma sulla figura del *flâneur* e sulla tendenza di questi a perdersi tra la folla della capitale: un poemetto come “Les Foules” ritrova così un possibile antecedente in Victor Fournel (oltre che nel celeberrimo racconto di Poe, *L’Homme des foules*, tradotto dallo stesso Baudelaire): «il existe une forte intersection entre la représentation du flâneur chez Fournel et celle qu’en propose Baudelaire quelques années plus tard dans ses poèmes en prose» (p. 144). Il capitolo «Pauvres pauvres» (pp. 161-195) vede nei poveri e nella povertà un motivo centrale de *Le Spleen de Paris*, di cui si trova traccia per ben tre volte in altrettanti titoli: “Les Yeux des pauvres”, “Le Joujou du pauvre”, “Assommons les pauvres”. La sezione «La Corde pour te pendre» (pp. 197-214) esamina uno dei poemetti più crudeli contenuti nella raccolta, “La Corde” appunto, testo il cui contenuto s’avvicina al fatto di cronaca giornalistico, nonché a una novella di Edgar A. Poe, di cui riprende la tipica struttura narrativa. Le pagine dal titolo «Assommons les femmes!» (pp. 215-238) si soffermano sulle due immagini di donna che fuoriescono da “La Femme sauvage et la petite maîtresse”, solo apparentemente opposte: entrambe sono infatti descritte secondo il comun denominatore della falsità, caratteristica che invade altresì la società tutta, poiché «la civilisation, telle qu’on l’entend dans la société nouvelle et moderne dont Baudelaire est le contemporain, n’est qu’une forme supérieure de la barbarie» (p. 238). Il capitolo «Beauté noire» (pp. 239-258) affronta, tramite il testo “La belle Dorothee”, il tema scottante della schiavitù, in un contesto politico in cui vivido è ancora il ricordo degli accessi dibattiti intorno all’abolizione della schiavitù stessa e in cui la Venere Nera o Venere Ottentotta è fonte di curiosità morbosa e di attenzione da parte degli scienziati.

Avvincente e impegnativo, il titolo del volume vuole indicare la componente di rivelazione/distruzione insita in tale operazione di smascheramento del mondo moderno; lungi, tuttavia, dall’essere frutto di puro arbitrio, la scelta della parola *Apocalypse* poggia sull’intenzione di Baudelaire, dichiarata ad Arsène Houssaye in una missiva del 1862, di scrivere *Soixante-six suggestions*. «Le chiffre 66, commenta l’A., est aussi un reflet amputé de 666, le nombre du diable selon l’*Apocalypse de Saint-Jean* [...] Ce chiffre permettait à Baudelaire d’inscrire ses réflexions du côté du ‘mal’ et du ‘malin’, comme il l’avait fait pour sa poésie en vers avec le titre *Les Fleurs du mal* et des pièces telles que “Les Litanies de Satan” ou “Abel et Caïn”, et comme il le fait dans *Le Spleen de Paris* avec deux poèmes en prose, “Le Joueur généreux” et “Les Tentations”, qui mettent en scène le diable et sa cohorte de démons» (p. 364).

Utilissimi, a fine volume, i due Indici rispettivamente dei nomi e dei titoli delle opere di Baudelaire.

[ALESSANDRA MARANGONI]

EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *Sophie Arnould, d’après sa correspondance et ses mémoires inédits*, texte établi, annoté et préfacé par Catherine THOMAS-RIPAULT, Paris, Honoré Champion éditeur, 2023, 326 pp.

L’œuvre historique des Goncourt est peu connue du grand public. Pourtant, comme Edmond et Jules le rappellent dans leur *Journal*, ils ont «passé par l’histoire pour arriver au roman». Dans ce cheminement qui fait naître les romans de l’ouvrage historique,

Sophie Arnould apparaît comme l’une des sources de *La Faustin* qu’écrit seul Edmond. L’œuvre historique nourrit ainsi l’œuvre romanesque et l’accès à l’édition scientifique établie par Catherine Thomas-Ripault permet d’étoffer la connaissance plus générale de l’œuvre des deux frères.

La pratique historiographique des Goncourt, qui s’appuie sur des sources multiples et des documents précis, parfois simplement intégrés dans le cours du texte, frôle le centon et permet d’être au plus près de la vie «vécue» de Sophie Arnould. Il ne s’agit pas pour les auteurs d’inventer mais de reconstituer tout en admettant parfois les manques provoqués par l’inaccessibilité de certains documents. À travers les différents documents convoqués: presse, correspondance et mémoires de l’actrice, on suit les différentes étapes d’une vie mouvementée et surtout «féminine». En effet, la lecture de mémoires de femmes célèbres et indépendantes fait souvent apparaître les obstacles financiers auxquels elles se heurtent et les réclamations qu’elles doivent sans cesse faire pour subvenir à leurs besoins, surtout lorsqu’elles atteignent un certain âge. Sophie Arnould n’échappe pas à cette condition et la dernière partie du texte est composée des lettres qu’elle envoie à l’ancien amant resté ami, Bélanger, afin de lui demander assistance dans diverses démarches visant à lui procurer des moyens de subsistance. Les Goncourt donnent donc à lire, ainsi que le souligne Catherine Thomas-Ripault, «le contraste qui oppose son passé heureux à la misère des dernières années de son existence» (p. 17).

La première version du texte paraît en 1857 et est signée par les deux frères. Une seconde version paraît en 1859 puis une troisième, remaniée par le seul Edmond, en 1877. Catherine Thomas-Ripault s’est appuyée sur le texte de l’édition de 1885 pour son édition. Cette nouvelle édition du texte des Goncourt a pour intérêt majeur d’offrir au lecteur la possibilité de lire, presque en même temps, les différents états du texte. Cette lecture kaléidoscopique est permise par un très important appareil de notes qui combine les notes rédigées par les Goncourt et les notes de l’éditrice. On accède ainsi au texte et à son élaboration. La riche introduction propose de ressaisir l’œuvre dans son temps et pointe l’inscription du texte des Goncourt dans le goût de l’époque pour «la femme du XVIII^e siècle» en même temps que la façon dont leur méthode de travail les distingue des autres écrits sur le sujet. En annexes, Catherine Thomas-Ripault donne à lire la réception critique du texte en son temps. L’édition proposée permet donc de lire le texte dans son contexte et d’apprécier également la singularité de la méthode historiographique des Goncourt.

[ÉVA LE SAUX]

HENRI BÉHAR, *Lumières sur Maldoror*, Paris, Classiques Garnier, 2023, 155 pp.

Nel “Prélude” di questo saggio, che vuole fare il punto sulla controversa figura di Lautréamont, Béhar raccoglie diversi elementi, che vanno dai dati biografici alle vicende e alle dichiarazioni dell’autore che hanno accompagnato la pubblicazione dei *Chants* e dei due fascicoli di *Poésies*, arricchiti dalle citazioni più note e dai giudizi più celebri di scrittori e critici fino al 1989.

Dedicata all’“édition critique”, cioè “à la manière dont le texte nous est donné à lire, aujourd’hui, à travers les éditions critiques”, la seconda parte si muove

fra l'unica edizione critica propriamente detta, quella della Pléiade curata da Walzer nel 1970, e le "éditions savantes" prese in considerazione da Béhar: da quella di M. Saillet (1963) a quelle di J.-P. Goldenstein e di P. Besnier del 1992. Ma Béhar guarda anche al futuro, ispirato dal sito di Michel Bernard, e propone le caratteristiche di un'edizione informatica delle opere complete di Isidore Ducasse che "sera désormais hypertextuelle, hypermédia et interactive ou ne sera pas".

Nella terza parte («Beau comme une théorie physiologique») dedicata alla nutrita serie dei "beau comme" che punteggiavano i *Chants*, Béhar approfondisce il significato dell'uso delle virgolette nel testo di Lautréamont, suggerendone anche la funzione di sottolineare una citazione non esplicita, un "plagiat", come accade per la ripresa, scoperta da Béhar nel V Canto, di un passaggio da Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, pubblicato in traduzione francese nel 1868.

Lo studio dei rapporti fra Jarry e Lautréamont («Intertextualité Jarryque: Jarry et Lautréamont») inaugura una serie di confronti letterari. Tutti gli "emprunts" di Jarry, i suoi "collages" su materiale dei *Chants*, traducono per Béhar non solo l'estrema ammirazione per il modello, ma anche una profonda consonanza, "un accord profond, une identité de vues (réelle ou supposée) quant à la fonction principale de la littérature et aux thèmes qu'elle se doit de développer, le sexe et la mort".

La memoria "inaffidabile" di Soupault (che gli fa confondere Isidore e Félix Ducasse nel 1927) ma anche la sua straordinaria scoperta dei *Chants de Maldoror* nel 1917, che ne ha consentito l'immediata lettura da parte di Breton e Aragon, sono il fulcro della quinta parte («Philippe Dada ou les défaillances de la mémoire»), appassionato ritratto dell'autore di *Mémoires de l'oubli* e della sua importante relazione con l'opera di Lautréamont.

Più complesso, il rapporto di Aragon con l'autore dei *Chants* viene scandito da Béhar in tre momenti, anche cronologici: gli anni Venti, segnati dalla scoperta ("Préface à Maldoror", 1922), dalla pratica del "plagiat" (*Aventures de Télémaque*) e da quella del "pastiche" (da *Libertinage au Paysan de Paris* al *Traité de style*); il decennio successivo, in cui Aragon sembra rovesciare la sua lettura di Lautréamont, passando per una rilettura politica all'insegna del realismo; e infine la ripresa di tutta la problematica dopo la morte di Breton in "Lautréamont et nous" (1967) e in "L'homme coupé en deux" (1968), con significativi accostamenti alla "pratique de la contradiction" e alla scrittura automatica surrealista.

La parte successiva del volume è dedicata alla presenza diffusa di Lautréamont nell'opera di Tzara («Effet Maldoror chez Tristan Tzara»), nella quale figura fra i principali portatori di quell'"esprit de révolte" che nella poesia francese precede e prepara il dadaismo, e ai rapporti di alcuni surrealisti con i *Chants* e le *Poésies*. Si tratta anzitutto di due editori («La voie surréaliste: Marcel Jean et Arpad Mezei lecteurs, critiques, éditeurs de Lautréamont»), che propongono una lettura psicanalitica dei *Chants* e più tardi delle *Poésies*; poi, nel capitolo "Lautréamont et eux", speculari al "Lautréamont et nous" di Aragon, Béhar traccia la presenza di Ducasse in alcuni gruppi di avanguardia ispirati al surrealismo: "letrisme", "situationnisme", *Tel-Quel*.

Una breve incursione nel "fourierisme" di Lautréamont chiude questo vivace studio di Béhar, che riporta alla riflessione critica l'importanza fondamentale della

presenza dell'autore nelle avanguardie del Novecento e i dibattiti suscitati dalla sua singolare opera.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

GRÉGOIRE TAVERNIER, *Une pré-histoire des passions? Ambition et mémoire dans le roman réaliste du second XIX^e siècle*, "Revue d'Histoire Littéraire de la France" 124, janvier-mars 2024, pp. 73-89.

L'articolo evidenzia un elemento cruciale del romanzo realista del XIX secolo, ossia l'idea di una *pré-histoire des passions*, dove la passione non solo agisce come motore generale dell'azione ma costituisce un elemento essenziale dell'agire dei singoli personaggi. Infatti, risulta impossibile separare il personaggio dal suo oggetto del desiderio, un impulso naturale scatenato, ad esempio, da un gioco di sguardi con l'amata, oppure dalla sete di vendetta in seguito a un'offesa subita. In questo caso, il protagonista si sente obbligato da un imperativo morale ad agire per ristabilire il proprio onore: questo aspetto richiama il destino tragico dei personaggi del *Cid* di Corneille, dove Rodrigue e Chimène, amanti ma anche avversari, sacrificano i propri sentimenti nel nome di un ideale superiore. Tavernier si concentra in particolare su un aspetto chiave della nuova condizione del personaggio realista: l'ambizione. Il raggiungimento di uno status sociale elevato è già una motivazione psicologica centrale in romanzi quali *Le Père Goriot*. Eppure, nel romanzo del secondo Ottocento, al desiderio di ascesa sociale si oppone spesso un elemento talora trascurato: il ricordo. Questa dinamica che viene a crearsi tra memoria e ambizione è studiata in *Son Excellence Eugène Rougon* di Zola, in *Nabab* di Daudet e in *Bel-Ami* di Maupassant. La memoria riemerge continuamente generando un conflitto tra il passato e il futuro che si esprime in una sorta di *pèlerinage intime*, un viaggio verso l'io di un tempo nei momenti di solitudine riflessiva. Questa meditazione è centrale, ad esempio, per Duroy, protagonista di *Bel-Ami*: all'apice del successo questi si rende conto di come abbia abbandonato tutti i valori morali pur di emergere; tutto ciò, lungi dal provocare rimorso, rafforza il suo cinismo diventando una conferma del proprio pragmatismo, il che rivela come l'ambizione sia un percorso inevitabilmente intrecciato con la memoria.

[LUCA TAVOLETTA]

LAURENCE GUELLEC, *Le Diable de la réclame. La littérature française du XIX^e siècle au risque de la publicité*, Genève, Droz, 2024, «Histoire des idées et critique littéraire» 527, 576 pp.

Cette étude constitue une vaste enquête sur la diffusion de la publicité dans le marché culturel du XIX^e siècle; pénétration progressive et inexorable qui se produit en dépit de la dénonciation des ruses publicitaires, car ce processus historique s'accompagne, selon l'A., d'un enjeu faustien (ce qui explique le titre choisi): le risque étant celui de vendre l'âme de la littérature au commerce. L'histoire enseigne, néanmoins, que «médiatisation et marchandisation vont de pair» (p. 26).

Au carrefour de la littérature et de la sociologie, l'enquête attire l'attention sur l'évolution matérielle de la publicité et sur l'histoire de ses supports graphiques, bref sur «ce qu'enseignent les enseignes» (comme l'écrivait Hugo), sans pourtant oublier le texte de la ré-

clame, ce qui permet d'inscrire l'éloquence marchande dans le champ de la rhétorique. Allant de l'élegiaque au parodique, la réclame est par sa nature protéiforme, d'où la difficulté de l'inscrire dans une typologie unique: il est des acrostiches publicitaires, comme il existe des réclames en forme de sonnet. Les journaux jouent évidemment un rôle de premier plan dans cette variété qui tient du tintamarre, le *Tintamarre* étant par ailleurs l'un des périodiques qui contribue davantage au comique des annonces publicitaires en tirant profit des attraits populaires du démon.

Dans cette évolution des stratégies publicitaires, souvent associées à des diableries, et qui nous fait croiser plusieurs noms d'écrivains tels que Soulier, Balzac, Banville ou Baudelaire, une place à part doit être réservée à Zola, celui-ci ayant connu un parcours personnel dans le domaine de la publicité: Zola est «le premier écrivain à avoir exercé une profession publicitaire, et il est également le premier publicitaire de métier que nous rencontrons à avoir imposé un véritable magistère d'homme de lettres» (p. 459). Et c'est encore grâce à lui que commence un processus de «dédiabolisation» de la publicité commerciale.

Riches en reproductions iconographiques, les *Annexes* permettent d'apprécier, dès le premier coup d'œil, une grande quantité d'images d'annonces, parfois saugrenues, toujours révélatrices, alors que deux différents *Index* facilitent le repérage respectivement des «noms propres» et des «annonceurs publicitaires, des produits et des marques de commerce».

[ALESSANDRA MARANGONI]

Les Romantismes de Rimbaud (A. Rimbaud 5), dir. Adrien CAVALLARO, "La Revue des lettres modernes" 4, Paris, Minard, 2024, 218 pp.

I dieci contributi che costituiscono questo numero monografico sono dedicati a riflettere su quelli che Adrien CAVALLARO, nel suo "Avant-propos", definisce come i rapporti "particulièrement équivoques" che Rimbaud intrattiene con le varie espressioni del romanticismo, senza tuttavia risolverli in "une quête trop strictement intertextuelle", che porterebbe solo ad uno sterile elenco di riprese e rielaborazioni.

Nella prima parte, «Archéologies romantiques» Alain VAILLANT (*Rimbaud, romantique et radical*) mette al centro del suo studio sul romanticismo di Rimbaud la celebre lettera del 15 maggio 1871 a Demeny, in cui si concentrano – sia pure in parte deformati in una sorta di "ultra-romantisme" – tutte le radici romantiche della sua opera, con l'unica eccezione della clamorosa rinuncia, almeno temporanea, alla "Beauté" estetica, rivelatasi "un masque mensonger collé sur la laideur du monde". Prendendo spunto dalle considerazioni di Catulle Mendès su Rimbaud in un articolo dei primi del Novecento, Jean-Michel GOUVARD (*Arthur Rimbaud et le vers romantique*) si concentra sui "changements de schéma rimique" di derivazione romantica che caratterizzano le prime opere del poeta di Charleville, soprattutto "Les Étrennes des orphélins", "Sensation" e "Soleil et chair" anche nella sua versione iniziale di "Credo in unam...", in cui risulta evidente la traccia anche formale di alcuni autori romantici. "L'imaginaire et la rhétorique prophétique" sono il lascito romantico su cui si concentra lo studio di Anton HUREAUX (*Le discours prophétique dans les "Illuminations"*). La difficoltà di collocare Rimbaud nei confronti della poesia visionaria di Lamartine, Hugo

o Vigny viene anzitutto per Hureaux dall'"écriture de l'indécidable" che caratterizza le *Illuminations* e non consente di estrarne specifiche tesi filosofiche o politiche; sospeso "entre la vision et sa déconstruction", il discorso di Rimbaud si precisa come "travail poétique" che restituisce le immagini alla loro "matérialité langagière", privandole così di un *arkhè* ideologico-proiettivo generativo. Corinne BAYLE percorre – in "*Fleurs de rêve*", "*fleurs magiques*" – un ricco tessuto tematico spesso indagato dalla critica, visto qui come segno di discontinuità ma anche di riappropriazione "d'inventivité pure" di un diffuso motivo romantico. Ricco di riferimenti letterari e pittorici, il percorso di Corinne Bayle passa da "Ophélie" a "Fleurs" e a "Mémoire" attraverso immagini floreali estranee alle "structures connues" e costruite sulle "lignes de force du langage". In *Les locomotives abandonnées du premier romantisme* Olivier Bivort dà spessore e nuovo significato alla metafora usata da Rimbaud nella lettera a Demeny per indicare i primi romantici, di cui salva solo Lamartine e Hugo: "locomotives abandonnées mais brûlantes". La locomotiva, approdata intorno al 1830 all'immaginario poetico soprattutto in chiave negativa (Musset, Vigny) per divenire una decina di anni più tardi simbolo di progresso e di una poesia legata alla diffusione scientifica, appare in Rimbaud soprattutto come "regret qu'une telle découverte n'ait donné lieu qu'à des rares tentatives réelles novatrices".

La seconda parte, «Rencontres», è dedicata ad una serie di relazioni con altri autori e si apre con l'indagine di Sophie GUERMES su *Rimbaud et Quinet*, legame sostenuto da pochissimi riferimenti, ma affermato da alcuni studi critici, che l'A. ripercorre con puntuale attenzione, cauta nell'affermare i legami – "il est [...] possible que certains textes de Rimbaud portent le souvenir de pages de Quinet" –, ma ferma nel rilevare le differenze, soprattutto sulle speranze nella Terza Repubblica sulla quale il poeta di Charleville "ne se fait aucune illusion". *Fantaisies à la manière de Rimbaud* di Thomas C. CONNOLLY propone un raffronto dell'opera di Rimbaud con *Gaspard de la nuit* di Bertrand, raffronto più volte accennato senza troppa convinzione dalla critica rimbaudiana. Attraverso l'attenta analisi comparata di due testi – "Ma Bohème" di Rimbaud e "Le Raffiné" di Bertrand – riuniti da numerose somiglianze strutturali e linguistiche, emerge soprattutto il comune concetto di "fantaisie", come "refus de la totalité et de la clôture, et dans la poursuite de lignes de fuite". Le "instances de la fragmentation" di Bertrand sembrano espandersi e amplificarsi nell'opera di Rimbaud: in "Ma Bohème", sorta di manifesto poetico per Connolly, ma anche nella scrittura "erratique et fragmentaire" delle *Illuminations*, in cui la presenza di Bertrand appare disseminata ma "incontournable". Hazuki HAMANAGA riprende e approfondisce in *D'Olympio au "voleur du feu"* l'uso e il significato del celebre termine "voyant" nella lettera a Demeny, accostandolo a quello di "voleur du feu", entrambi frutto della riformulazione di un "cliché romantique" che Hamanaga ripercorre da Glatigny a Banville e a Hugo per approdare con Rimbaud ad un "voleur de feu" "étranger à soi au sein même de la poésie".

"Lecture", terza sezione del volume, propone delle specifiche analisi di testi rimbaudiani. "La rivière de Cassis" è l'oggetto dello studio dettagliato di Hoyjeong Wi (*On ne trinque plus*), che percorre, anche con l'apporto di una ricca bibliografia critica, "l'interstualité avec *Les Corbeaux* et, via ce poème, avec toute une tradition caricaturale ou satirique", senza tuttavia poter risolvere in tale prossimità la lettura del testo

di Rimbaud, che si allarga continuamente deviando vistosamente dalla tematica e dalla forma metrica hugoliana, anche grazie all'ironia che consente al "je" lirico di "s'effacer textuellement tout en conservant une présence via un effet de voix discordante". Chiude il volume *L'Alchimie du verbe de Rimbaud comme compte rendu d'études alchimiques*, in cui Bernard DE CORNULIER approfondisce i due "délirs" al centro di *Une saison en enfer*: "Vierge Folle" e "Alchimie du verbe", identificandoli come la concretizzazione del progetto di Rimbaud di "changer la vie" e di "transformer alchimiquement la langue poétique". La portata autocritica del percorso alchemico non sfugge a De Cornulier che, concentrandosi soprattutto sul secondo "délire", raggruppa in cinque momenti successivi le poesie, dopo che Rimbaud si è messo alle spalle "le réglage préalable" del colore delle vocali di "Voyelles": studio dell'alchimia ("Loins des oiseaux..." e "À quatre heures du matin..."); ritiro dal mondo ("Chanson de la plus haute tour") e preghiera al sole di dissoluzione, in prosa; fame malsana e digestione come "transformation chimique" che ingloba anche il poeta ("Faim", "Le loup criait sous les feuilles"); realizzazione dell'operazione finale di trasformazione in oro ("Elle est retrouvée!..."); fugacità della felicità e annuncio della morte ("Ô saisons, ô châteaux!..."). Le irregolarità metriche, attentamente analizzate da De Cornulier, accompagnano la "magique étude" di Rimbaud e "servent heureusement l'extraordinaire nouveauté de styles et de tons du montage narratif-anthologique de ce récit".

[MARIA EMANUELA RAFFI]

JORGE JUAN VEGA Y VEGA, *La construction du sens dans le sonnet "Voyelles" d'Arthur Rimbaud, Un essai de sémantique inférentielle*, Paris, L'Harmattan, 2024, 180 pp.

Si può ancora scrivere qualcosa sul sonetto di Rimbaud *Voyelles*? L'autore di questo volume, pur consapevole delle numerose ipotesi formulate dalla critica che egli stesso riassume, pensa evidentemente di sì e lo pensa in base ad una variazione della prospettiva di lettura che lo conduce a presentare un saggio di "sémantique inférentielle". La premessa teorica e la spiegazione del metodo occupano dunque la prima parte dello studio, annunciandone l'articolazione "sur une triple stratification pyramidale de la construction textuelle": stadio della "pré-locution du poème"; fase della "création proprement linguistique du sonnet" e quindi studio dei meccanismi associativi utilizzati ("locution" e "illocution"); effetti di "perlocution" del testo, fase della sua ricezione e del piacere testuale.

In «Genèse philologique», prima parte, l'A. ripropone l'ipotesi suggestiva, benché difficilmente dimostrabile, di un'ispirazione fornita a Rimbaud, precoce autore di poesie in latino, dalle *Satire* di Lucilius (già avanzata in due interventi del 2022), tradotte in francese da Corpet nel 1845, in particolare per l'incipit "A primum est; hinc incipiam, et quae nomina ab hoc sunt".

Da questa suggestione iniziale deriva per Vega y Vega quasi tutta la lettura di *Voyelles* che, corredata anche di alcuni schemi grafici, prende avvio dalle considerazioni di Umberto Eco in *Lector in fabula* sulla necessità del lettore di "uscire dal testo" per cercare di comprenderlo e per trovare altrove "une des pressions probables de son propre enthymème". Nel caso di *Voyelles*, tuttavia, l'uscita dal testo non comporta il reperimento di una visione coerente, bensì l'apertura

ad una serie di possibili letture, fra le quali "la découverte de l'intertexte de Lucilius dans *Voyelles* se propose comme l'une de ces représentations lumineuses, intégrées dans l'imaginaire linguistique de Rimbaud". Essa dimostra, secondo l'A., che Rimbaud parla delle lettere maiuscole dell'alfabeto e della loro forma – non dei suoni come vorrebbero le letture centrate sulle sinestesie –, organizzandole secondo l'ordine alfabetico latino e greco. Appoggiandosi alla ricca bibliografia critica cui *Voyelles* ha dato origine, Vega y Vega passa quindi alla descrizione della "forme physique" delle vocali, che si fonderebbe su dati concreti come la varietà degli inchiestri, delle forme tipografiche, della stampa di lettere colorate, cui Rimbaud era molto sensibile. L'A. riassume in un triplo rapporto "d'identification inférentielle" fra colori e vocali la struttura complessa del sonetto: a) lettres majuscules, b) nuances des couleurs et c) images-définitions formant l'inférence prévue".

A quest'ultimo punto è dedicata la terza parte («Exégèse littéraire»), densa analisi retorica – con approfondimenti calligrafici – delle vocali/immagini. Anche qui i fittissimi riferimenti alla critica esistente creano un tessuto di "inferenze" interpretative, quasi un'enciclopedia critica sovrapposta alla già sovrabbondante ricchezza semantica del sonetto in cui Rimbaud apre continuamente dei nuovi "pans de connaissance". "Le jeune poète de Charleville nous a signifié un message splendide" scrive Vega y Vega nella «Conclusion», riferendosi naturalmente a *Voyelles*, in cui Rimbaud dà prova di una grande "maîtrise de moyens: d'abord philologiques, ensuite linguistiques, et enfin poétiques, outre à une extraordinaire sensibilité esthétique".

[MARIA EMANUELA RAFFI]

"Études françaises", *Rêveurs, Railleurs, des symbolistes à Victor Hugo*, 59, 2, 2023, Presses de l'université de Montréal, 208 pp.

Le numéro 59 des "Études françaises" choisit comme sujet d'analyse les formes de la raillerie des symbolistes à Victor Hugo. Plusieurs critiques sont de la partie: Adrien CAVALLARO et Patrick THÉRIEAULT ouvrent le recueil, se posant la question de la génération symboliste comme de la civilisation du rire. En même temps qu'il y a l'épanchement dans le rêve et dans l'idéal spirituel, le contrepoint se vérifie d'une raillerie dans les replis du discours poétique. Patrick THÉRIEAULT analyse sous cet aspect *Les Demoiselles Goubert*, le roman écrit par Jean Moréas et Paul Adam, qui, bien que centré sur les idées du *Manifeste* de Moréas, se propose comme une parodie de ses idéaux. D'ailleurs, le mouvement symboliste est né dans les milieux fumistes, dans le club des Hydropathes et donc il impliquait déjà en soi les deux aspects de l'ambition de l'infini et de la moquerie. L'analyse du roman des *Demoiselles Goubert* met en évidence l'emploi d'une intrigue somme toute banale, qui n'est pas sans rapport avec les *Sœurs Vatard* de Huysmans, revêtue d'une forme très éloignée du langage quotidien et riche en métaphores. Adrien CAVALLARO et Patrick THÉRIEAULT soulignent l'importance de l'intermédiaire, écrit en poésie, qui a recours à des images flamboyantes. Là aussi il est possible de voir une nuance d'ironie sous ce symbolisme si haut en couleur.

Antoine PIANTONI concentre son attention sur la poésie de Tailhade, exemple typique d'une attitude symboliste abondamment soutenue par l'ironie et

par le sarcasme. Piantoni définit Tailhade comme un poète en équilibre entre Parnasse et symbolisme, entre Aristophane et Tibulle, entre l'injure, l'élegie et le ferveur mystique. Il souligne aussi l'attention à la forme métrique dont il met en évidence la richesse et les licences prosodiques. Il voit en Banville l'auteur le plus proche, celui qui lui a transmis le goût pour les formes archaïques et qui partage son irrévérence aristophanesque.

Arnaud BERNADET s'intéresse à la "manière noire" de Corbière: terme utilisé par le poète même pour indiquer sa façon d'assombrir les représentations des scènes amoureuses, et correspondant au mezzotinto en peinture. Selon l'auteur donc, Corbière, comme dans le frottage du mezzotinto, fait jaillir des éclats dans sa poésie assombrie. La technique poétique, basée sur le régime vocatif, et ouverte à des langages "autres", ayant recours à des outils pareils à ceux de la satire et de la comédie, sert à "faire vibrer la corde bouffonne".

Barbara BOHAC propose une passionnante lecture de la poésie de satire politique de Banville, si plastique qu'elle montre des points de contact avec les affiches du même ton et les lithographies, notamment de Gill. Tout comme les graveurs, Banville utilise aussi abondamment l'allégorie, avec l'emploi de couleurs symboliques et la présentation en premier plan des éléments saillants de la satire, dans des compositions qui rivalisent à tous les effets avec les images. Mais Barbara Bohac met aussi en évidence l'exploitation des formes théâtrales qui deviennent un moyen de mise à distance de l'horreur de la guerre à travers la bouffonnerie.

Maxime PRÉVOST analyse la charge humoristique du Victor Hugo des *Cbâtiments*, très présent malgré la perception négative du rire comme manifestation de cruauté ou de souffrance, et il montre la coexistence de la satire avec une vision transcendante de la réalité très proche de Swedenborg ou de Blake. Le coup d'état de Napoléon le Petit se prolonge en des échos dans une culpabilité cosmique, et la malveillance des hommes se révèle sur les passions qui les hantent et qui sont présentées sous la forme d'animaux, comme les araignées, les chauve-souris, les hyènes, les loups etc. Ce bestiaire nourrit un élan visionnaire mais il laisse voir aussi des aspects satiriques, en même temps qu'il annonce la poésie de l'exil, de *La Fin de Satan* à *La légende des siècles* à Dieu.

[IDA MERELLO]

JORIS-KARL HUYSMANS, *Martbe, histoire d'une fille, Les Sœurs Vatard*, éd. Francesca GUGLIELMI, Paris, Gallimard, 2024, «Folio Classique», 560 pp.

L'edizione Gallimard curata da Francesca Guglielmi per la collana «Folio classique» riunisce i primi due romanzi di Huysmans, *Martbe, histoire d'une fille*, pubblicato a Bruxelles nell'ottobre 1876, poi a Parigi nel 1879, e *Les Sœurs Vatard*, pubblicato a Parigi nel 1879. La scelta di riunire i due testi in un'unica edizione è motivata dalla contiguità cronologica nonché tematica e stilistica tra le due opere: come spiega F. Guglielmi nella «Préface» (pp. 7-26), si tratta di due romanzi ascrivibili all'estetica naturalista, pubblicati all'epoca in cui Huysmans si dichiara fieramente «un réaliste de l'école de Goncourt, de Zola, de Flaubert» e si propone di praticare «l'étude patiente de la réalité, l'arrivée à l'ensemble par l'effet des détails, cruels au besoin, trivials [sic], même si cela doit nous donner la note» (p. 9). La prefazione

prende le mosse dalla corrispondenza tra Théodore Hannon e Huysmans e dall'autobiografia scritta da quest'ultimo sotto pseudonimo per la collezione «Les Hommes d'aujourd'hui» (1886) per sottolineare come la dimensione autobiografica si coniughi e si articoli in queste prime prove da romanziere con la volontà di «reproduire les femmes» (p. 9), e in particolare le donne delle classi popolari parigine, in un'opera che sia anche documento fedele della realtà.

Nel paragrafo «Un romancier en devenir» (pp. 11-18) si mette in luce l'importanza del legame tra i due romanzi e una prima opera incompiuta, concepita fin dal 1872 e destinata a intitolarsi *La Faim*. Lo spunto per il soggetto di questo testo e poi di *Martbe* è una relazione dell'autore con un'attrice del teatro Bobino, inoltre vari personaggi maschili presentano tratti attribuibili a Huysmans o a persone da lui frequentate all'epoca della redazione. I temi della malattia, della nevrosi e dell'alcolismo, così come la ricerca di un ideale artistico «moderno» e l'esitazione, per il personaggio maschile, tra la vita bohème e il matrimonio, sono temi cari al romanziere che ritorneranno nelle sue opere della maturità. In «Le mauvais temps du naturalisme» (pp. 18-24) si sottolineano analogie e scarti del naturalismo huysmaniano rispetto alle opere di altri scrittori coevi. Se la rappresentazione della «fille» e dell'«ivrognerie» sono temi comuni a tanti romanzi dell'epoca, il naturalismo di Huysmans si tinge di un profondo pessimismo, poiché l'autore descrive le classi popolari dal punto di vista di un osservatore attento e preciso ma cinico, disilluso rispetto alle possibilità di un progresso materiale o morale della società. Con una crudeltà solo a tratti temperata dalla vena comica, il romanziere rappresenta la vita del popolo parigino e la sua miseria, il vizio, l'ignoranza, la sporcizia, la malattia, la prostituzione e l'alcolismo. Come sottolineato nel paragrafo conclusivo, «Du Paris festif au Paris mélancolique», i luoghi abitati e frequentati dalle classi popolari sono ricostruiti con perizia: un vero «paysage urbain» si disegna sotto gli occhi del lettore, reso vivo da una moltitudine di oggetti, piccoli fatti e dettagli della vita quotidiana, dai vestiti al cibo, dai trasporti ai rimedi casalinghi. È uno spaccato della città moderna piena di contraddizioni, la città dei quartieri miserabili e dei quartieri ricchi, pieni di merci attraenti, dei luoghi di baldoria e della ferrovia.

Nella «Note sur l'édition» (pp. 27-33) si dà notizia dei manoscritti autografi, delle prime edizioni dei due romanzi e delle versioni pubblicate nella presente edizione: per *Martbe*, si tratta del testo della seconda edizione, pubblicata a Parigi da Léon Victor Derveaux nell'ottobre 1879, primo volume della collezione «Bibliothèque naturaliste». Per *Les Sœurs Vatard*, si riproduce il testo dell'edizione originale Charpentier dell'ottobre 1879. In entrambi i casi, il testo è stato emendato da errori e refusi, le varianti significative e le particolarità ortografiche caratteristiche dello stile di Huysmans sono segnalate nelle note al testo.

Il «dossier» posto in fondo al volume presenta una cronologia della vita di Huysmans curata da Francesca Guglielmi e André Guyaux, ripresa dall'edizione delle *Œuvres* della «Bibliothèque de la Pléiade» (pp. 409-447). La «Notice sur la genèse et la réception» (pp. 448-464) presenta per ciascun romanzo il contesto di redazione e di pubblicazione e un sunto della ricezione critica contemporanea: a parte qualche recensione positiva da parte di amici dell'autore e nonostante la pubblicità assicurata da Zola al secondo romanzo, la maggior parte dei critici si mostra severa

nel giudicare la rappresentazione cruda della miseria e del vizio e soprattutto lo stile, ricco di espressioni triviali e «argotiques» con cui Huysmans riproduce la lingua delle classi popolari. La bibliografia (pp. 465-78) è composta da due sezioni, la prima presenta la lista delle opere dell'autore suddivise tra opere pubblicate in vita, edizioni moderne di *Marthe* e *Les Sœurs Vatar*, opere postume e scritti autobiografici e interviste; la seconda contiene una bibliografia sintetica degli studi e delle biografie consacrati a Huysmans e una lista degli studi dedicati a *Marthe* e a *Les Sœurs Vatar*. Le note al testo (pp. 479-544), oltre a rendere conto delle varianti e dei rinvii intertestuali tra i due romanzi, costituiscono un prezioso ausilio per comprendere la ricchezza del lessico, in particolare dell'*argot* popolare utilizzato dai personaggi. Le note forniscono anche numerose precisazioni sui luoghi reali della Parigi di fine Ottocento che appaiono nei romanzi: non solo strade, quartieri e monumenti, ma anche e soprattutto caffè, teatri, bettole, case chiuse, fabbriche e ospedali, che rendono i due romanzi una testimonianza vivace della vita della Parigi *fin-de-siècle*.

Segnaliamo infine le illustrazioni, elencate nella «Table des illustrations»: un ritratto di Huysmans e un'illustrazione per *Les Sœurs Vatar* di Jean-François Raffaëlli, tratti da un'edizione del 1909, e il frontespizio

per *Marthe*, di Jean-Louis Forain, presente nell'edizione Derveaux del 1879.

[ILARIA GIACOMETTI]

JEAN BOURGEOIS, *Remarques sur l'onomastique dans le théâtre d'Edmond Rostand*, "Revue d'Histoire Littéraire de la France" 124, mars 2024, pp. 91-108.

Preciso e interessante, questo articolo si sofferma sul teatro di Edmond Rostand, drammaturgo tra i più amati dal grande pubblico. Oggetto di studio risultano essere nomi e cognomi dei personaggi che popolano la sua produzione teatrale. Grazie a questa lettura, l'onomastica diventa un elemento portatore di senso, che si tratti di nomi scelti per la loro radice etimologica o in ragione di una sonorità rivelatrice (la corrispondenza di Rostand è d'altronde ricca di testimonianze in tal senso). «Ainsi, l'abondance des éléments du nom de Cyrano révèle [...] une plénitude ou un trop-plein» (p. 102): questo ammalante personaggio può infatti vantare una miriade di nomi, in rapporto evidente con il carattere proteiforme dell'uomo e coi suoi molteplici talenti. In una pièce come *L'Aiglon*, invece, il nome proprio riveste piuttosto una funzione politica: l'instabilità del nome diventa qui indice e sintomo dell'identità fluttuante del figlio di Napoleone, soprannominato, appunto, *l'Aiglon*.

[ALESSANDRA MARANGONI]

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

ELEONORA SPARVOLI, *Marcel Proust. La vita, la scrittura*, Roma, Carocci, 2023, «Quality Paperbacks» 677, 372 pp.

Con il presente lavoro l'A. ambisce a ricostruire la parabola esistenziale ed estetica di Marcel Proust attraverso la rilettura della fitta corrispondenza del romanziere e della vasta letteratura critica sull'argomento, alternata al commento di numerosi passi – di cui è fornita un'accurata traduzione in nota – che ha il pregio di fornire alcune mirabili e suggestive interpretazioni. Affondando le mani nel materiale che precede la nascita della *Recherche* e che lo stesso ciclo romanzesco finirà per inglobare (abbozzi, materiali preparatori, primi tentativi di stesura), Eleonora Sparvoli si prefigge di sciogliere i nodi che unirebbero i fili della vita e della scrittura proustiane secondo una mera logica causale, per riannodarli piuttosto in base a una logica della reciprocità per cui le componenti autobiografica ed estetica si alimenterebbero a vicenda. L'A. opta per un taglio divulgativo – il lavoro si configura infatti come «una presentazione e una guida per chi aspiri ad addentrarsi nell'universo proustiano» (p. 354) –, senza tuttavia rinunciare al rigore dello studio né all'entusiasmo del lettore appassionato che si riflettono nella scansione tripartita del saggio.

La sintesi biografica della prima parte («Vita d'un uomo e d'un'opera», pp. 17-158) non mira tanto ad intercettare la presenza di tracce di autobiografismo nell'opera di Proust, quanto a comprendere come un'intera esistenza possa riscattarsi dai traumi, dai fallimenti e dalle delusioni che l'hanno segnata grazie alla vocazione letteraria, la quale favorisce la con-

versione in arte del vissuto del romanziere-narratore che acquisisce retrospettivamente pieno significato e valore universale – tra le esperienze più dolorose che si riveleranno capitali ai fini della creazione artistica, l'A. ricorda la perdita della madre, su cui si innesta la *Recherche* (almeno nel progetto primitivo del *Contre Sainte-Beuve*, concepito come una conversazione con la madre che, nella realtà della vita di Proust, era appunto scomparsa), e quella di Agostinelli-Albertine, «vero e proprio nucleo generatore e catalizzatore di materia romanzesca» (p. 127).

L'indagine prosegue nella seconda parte («Dentro la creazione: prima della *Recherche*», pp. 159-213), dove l'A. si sofferma sulle opere che precedono e preparano il terreno per la *Recherche*: la raccolta *Les Plaisirs et les Jours* e il romanzo incompiuto *Jean Santeuil* («l'infanzia della *Recherche*», secondo la felice espressione di Contini). Queste opere contengono *in nuce* temi, personaggi e situazioni di ispirazione autobiografica che Proust avrà modo di sviluppare nel ciclo romanzesco, grazie anche a una matura padronanza stilistica che gli permetterà di acquisire una maggiore consapevolezza di sé in quanto scrittore. A ciò concorrono, peraltro, le traduzioni ruskiniane de *La Bible d'Amiens* (1904) e di *Sésame et les Lys* (1906), nonché i *Pastiches*, tutte opere volte a «disinnescare ogni forma di automatismo stilistico» (p. 197), cioè a prevenire l'imitazione inconsapevole dei modelli più amati assorbendone la materia e lo stile per poi riplasmarli alla propria maniera in un'unica opera: la *Recherche*.

La terza e ultima sezione («Dentro la creazione: *À la recherche du temps perdu*», pp. 215-349) propone una serie di percorsi tematici (per citarne alcuni:

Combray, Swann, i Guermantes e i Verdurin, Charlus, Albertine) volti a illustrare il contenuto della *Recherche* mettendone in evidenza corrispondenze sotterranee e motivi ricorrenti. L'analisi è sorretta dal commento di numerosi passi che più di altri hanno segnato la personale esperienza di studiosa e di appassionata lettrice proustiana dell'A., «nell'intento, neanche troppo recondito, di trasfondere nell'atto interpretativo la libertà e la gioia miracolosa della prima lettura» (p. 13).

In chiusura del volume sono posti una «Bibliografia essenziale» (pp. 351-362), che raccoglie tutti i lavori citati nel saggio e organizzati in sezioni che riflettono il percorso tracciato nel volume, e un «Indice dei nomi» (pp. 363-369).

[CATERINA PALMISANO]

BÉRENGÈRE MORICHEAU-AIRAUD, *Représentation du discours autre et ironie dans "À la recherche du temps perdu"*, Paris, Classiques Garnier, 2024, «Bibliothèque proustienne» 51, 443 pp.

Il libro offre un'approfondita analisi dell'alterità enunciativa e del suo ruolo nella trattazione dell'ironia nell'opera proustiana. Cospicuo, il volume rappresenta una risorsa di grande valore per chi è interessato ai meccanismi narrativi e discorsivi della *Recherche*.

Va subito segnalato che l'opera si rivolge principalmente a un pubblico di specialisti. Esaminando le dinamiche di traduzione e rappresentazione delle varie voci, l'autrice illumina la polifonia ironica che emerge dalle tensioni enunciative. La struttura del testo è precisa e ben articolata. Il ragionamento si apre con delle riflessioni su temi tipicamente proustiani quali il tempo e il ruolo dell'arte come espressione dell'essere. Fin dall'inizio, Bérengère Moricheau-Airaud presenta un dittico che riecheggerà fino alla fine del libro, ovvero la metafora e l'ironia: «Ironie et métaphore ne représentent que deux versants complémentaires de cette même loi générale que la narration pose à la source de la saisie du Temps retrouvé» (p. 15). L'ironia, intesa come un nome collettivo che racchiude diverse declinazioni, è una componente centrale dell'estetica proustiana, come evidenziato fin dalle prime pagine. L'autrice analizza in modo autonomo e logico le varie parti del suo lavoro, definendo i pilastri teorici del saggio: la rappresentazione del discorso altro, con i suoi segni distintivi (idioletti, sintassi, punteggiatura, eterogeneità enunciativa) e la scrittura comica, dall'ironia alla satira e parodia. Successivamente, viene offerto uno studio dettagliato del discorso altro nella *Recherche*. La "mostratività" e il carattere ostentativo delle situazioni di discorso riportato diventano parte integrante delle costanti dello stile e del periodare proustiano. Un elemento ricorrente e che si contraddistingue per essere un propulsore delle principali dinamiche analizzate è la tensione. Nelle stesse definizioni di discorso altro e di ironia, ritroviamo delle situazioni tensive e di incontri-scontri causati da disequilibri: «En réalité, un discours est autre dès qu'un paramètre diffère entre ce qui représente et ce qui est représenté (locuteur, allocataire, temps, lieu)» (p. 45). La concezione tensiva dell'ironia è ulteriormente esacerbata da un'idea di fondo di elitismo; come afferma Genette «des ironies sont produites pour être déchiffrées, sinon par tout le monde au moins par les *happy few*, sous peine d'effet perdu: on ne rit pas très bien seul» (p. 125). Nella parte finale del libro, l'autrice analizza brani della *Recherche* in cui emergono esempi di discorso altro in contesti ironici. Nella *Recherche*, riscontriamo diversi esempi di ironia, alcuni dei quali possono sconfinare quasi nella satira. Tuttavia, si osserva che l'ostilità della satira si dissolve e

si attenua, poiché ci troviamo di fronte a un'ironia che abbraccia un'intera epoca (p. 355). L'ironia sembra essere uno strumento capace di cristallizzare il tempo che passa, arrestandolo e creando una sorta di non-tempo o di tempo perpetuo, un antidoto al virgiliano *tempus fugit*.

Le conclusioni costituiscono un sunto efficace, ma anche in parte una ripresa pedissequa, delle idee già sviluppate in precedenza che si rafforzano grazie all'introduzione di un elemento finale significativo: l'ironia, con la sua capacità di interrogare i limiti e unire una realtà frammentaria, si collega strettamente alla parola analitica. L'intreccio tra ironia, discorso altro e temporalità rende il racconto proustiano un' esplorazione sofisticata della condizione umana, in cui la polifonia dei discorsi e la frammentazione del soggetto riflettono la complessità della realtà moderna.

[EMILIO CAMPAGNOLI]

SJEF HOUPPERMANS, *Marcel Proust déconstructiviste*, Paris, Classiques Garnier, 2024, «Bibliothèque proustienne» 52, 287 pp.

Marcel Proust déconstructiviste consta di diciannove testi (tra articoli, saggi e comunicazioni in convegni) redatti da Sjeff Houppermans. Come precisato nell'«Introduction» (pp. 9-16), la raccolta – i cui contenuti spaziano dalla stilistica alla psicanalisi, passando per la narratologia, la comparatistica e l'analisi intermediale – rappresenta il complemento di *Marcel Proust constructiviste* (Rodopi, 2005). Pertanto, l'intento autoriale è mettere in luce che, al netto della sua compattezza e della sua coerenza, la *Recherche* «suit des chemins de traverse, pratique des courts-circuits, s'engage dans des détours» (p. 10). La suddivisione in tre parti risponde a un criterio dialettico ulteriore: «Errances» (pp. 17-106) si concentra su aspetti ed episodi generali dell'opera; «Dédalles» (pp. 107-186) segnala il dinamismo sotteso ad alcune rivelazioni diegetiche; «Disséminations» (pp. 187-272) ripercorre i processi intermediari che hanno interessato la cattedrale proustiana. La «Bibliographie» (pp. 273-277) e un «Index des noms» (pp. 279-283) chiudono la pubblicazione.

«Proust et le paysage marin» (pp. 19-28) delinea le coordinate per interpretare la talassografia di Balbec, mettendo l'accento sul vitalismo della *petite bande* e sull'immaginario mitologico plasmato da Proust. Se la sineddoche e la metafora convergono nella descrizione e nella teatralizzazione delle capigliature di alcuni "tipi" sociali («Il y a mèche», pp. 29-46), le catene metonimiche che si dipartono dal *panier* portato in omaggio alla famiglia radunata a Combray spiegano alcuni tratti fisici e psicologici di Swann («Les fraises de Swann», pp. 47-58). Quest'ultimo è al centro di altri due contributi della prima parte: giocando d'anticipo sulla materia trattata nell'ultima sezione, «Pas mon genre. Swann en BD» (pp. 65-82) passa in rassegna le scelte materiali, paratestuali e stilistiche operate da Stéphane Heuet nel trasporre in fumetto la prosa proustiana, mentre «Swann organique» (pp. 97-106) rilegge in chiave beckettiana la natura biologica dell'esteta della *Recherche*. Le poche pagine di «Mémé en vadrouille» (pp. 59-64) riescono a compendiare l'epopea polimorfa e contraddittoria del barone di Charlus. «La fille du jardinier et autres enfants turbulents» (pp. 83-96) individua invece nella figlia del giardiniere di Combray il prototipo di un'euforia infantile capace di riverberarsi anche nella personalità apparentemente docile dell'eroe.

In un'ottica decostruzionista, l'ultimo volume dell'opera di Proust suscita interrogativi decisivi: «*Le Temps retrouvé, mais comment?*» (pp. 109-122) e «*Le livre à venir. Recherche inconsciente ou recherche de l'inconscient?*» (pp. 123-136) riconducono alcune categorie psicanalitiche freudiane e lacaniane, nonché il *Dasein* heideggeriano ai processi di ri-elaborazione del lutto e di creazione artistica. In parallelo, in «*Désirs affolés*» (pp. 137-148) e in «*Payer comptant. Proust et l'argent*» (pp. 149-160), il macro-tema del desiderio è associato alla patologia, alla malattia e alla circolazione – discreta ma decisiva nell'economia libidinale – del denaro. «*Premières lectures et écriture revêes*» (pp. 161-174) attribuisce un potere inaugurale all'onomatistica che è mobilitata dalle opere evocate nelle prime pagine del romanzo. In chiusura alla seconda parte, «*Les rieurs en chair et en os*» (pp. 175-186) scandaglia le diverse manifestazioni e implicazioni del (sor)riso nella commedia umana e sociale della *Recherche*.

Per quel che concerne i contributi dell'ultima sezione, «*Beckett et Proust, mimétisme et matérialisme des images*» (pp. 189-198) prepara il terreno epistemologico alle riscritture contemporanee. «*Les poses de Marcel Proust dans l'oeuvre de Renaud Camus*» (pp. 199-218) è dedicato alla presenza di Proust nelle *Eglogues*, nel *Journal* e nello scritto teorico *Du sens*. «*Flâneries nordiques. Proust et la littérature néerlandaise d'aujourd'hui*» (pp. 219-228) e «*D'un Marcel l'autre. Proust et Mörings*» (pp. 229-242) sondano la galassia del proustismo neerlandese della seconda metà del Novecento. Infine, in una prospettiva transmediale, Houppermans indaga l'opera teatrale di Guy Cassiers, il lungometraggio televisivo di Nina Companeez, un manga e l'*opus magnum* di Haruki Murakami. Recuperando la serialità proposta dallo script teatrale di Pinter, il regista belga combina il formalismo di Resnais e l'espressionismo di Murnau («*Sensations théâtrales. Proust à la mode de Cassiers*», pp. 243-256). Privilegiando gli elementi spettacolari e tragicomici a discapito delle dimensioni riflessive e descrittive, la regista e sceneggiatrice francese espunge *Du côté de chez Swann* dal suo film sulla *Recherche*. Analogamente, anche alla luce della vocazione onomatopeica del fumetto giapponese, *Manga de Dokuba: à la recherche du temps perdu* imprime all'opera un ritmo da romanzo di avventura. Al contrario, in *1q84*, Murakami recupera il respiro della frase proustiana, accompagnandolo alla presenza simbolica e materiale della *Recherche*, che viene sfogliata da Aomame nell'attesa di poter ritrovare il suo amato Tengo («*Pompes et uniformes. Proust, film, manga et 1q84*», pp. 257-272).

Marcel Proust déconstructiviste repertoria la produzione scientifica che Sief Houppermans dedica a temi proustiani tra il 2006 e il 2023. Il ricorso puntuale a strumenti critici affini, l'impiego di schemi argomentativi analoghi e il ritorno di un lessico connotato e riconoscibile (come l'*Unheimlich* freudiano e il *marcottage* di ispirazione barthesiana) consolidano sia l'unitarietà e la sistematicità dei testi che compongono il tritico sia la rispondenza del gioco di echi e di risonanze con il precedente *Marcel Proust constructiviste*.

[LUDOVICO MONACI]

EDWARD BIZUB, *Saisis-moi si tu peux. Proust traducteur de l'inconscient*, Paris, Classiques Garnier, 2024, «*Bibliothèque proustienne*» 53, 196 pp.

Saisis-moi si tu peux. Proust traducteur de l'inconscient riunisce gli articoli di Edward Bizub dedicati al ruolo decisivo che la traduzione (intesa tanto come

operazione pratica quanto come esperienza ermeneutica) riveste nella vita e nella scrittura di Marcel Proust. L'«*Introduction. Une voix venue d'ailleurs*» (pp. 13-24) dettaglia gli elementi che concorrono alla formazione della "filosofia" proustiana. Condizionato anche dall'ascendente della cultura anglosassone sull'immaginario francese del periodo, Proust traduce non solo due opere di Ruskin (*The Bible of Amiens* nel 1904; *Sesame and Lilies* nel 1906), ma anche i caratteri geroglifici del proprio inconscio. Di converso, la «*Conclusion. L'impression première*» (pp. 171-176), che è seguita dalla «*Bibliographie*» (pp. 179-192) e da un «*Index des noms*» (pp. 193-194), si limita a ripercorrere i risultati ottenuti.

L'attenzione è rivolta in primo luogo all'attività che Proust svolge con l'ausilio della madre Jeanne Weil e della cugina di Reynaldo Hahn, Marie Nordlinger. In «*Ruskin et la voix traductrice de Proust. Signe d'élection ou imposture?*» (pp. 25-40), Bizub si interroga sull'episodio del romanzo in cui la biblioteca dei Guermantes disvela la vocazione dell'eroe. Nel *Temps retrouvé*, l'esautorazione di Ruskin dalla funzione renditrice confidatagli nel Cahier 57 potrebbe essere dettata più dalla consapevolezza del superamento della fonte di iniziazione estetica che dall'incorporazione della stessa. Similmente, in «*Le sésame du traducteur*» (pp. 41-48), una nota della prefazione a *Sésame et les lys* in cui Proust tratta del significato simbolico del seme del sesamo è letta a fronte di un passaggio avantestuale della *Matinée chez la princesse de Guermantes* (Cahier 51) in cui la rivelazione è rapportata a dei semi congelati che tornano a germogliare.

«*Proust et Joyce: une rencontre autour de l'épiphanie*» (pp. 49-58) isola i punti comuni alle sospensioni spazio-temporali joyciane e proustiane: il dominio della luce, il registro metafisico-religioso e l'allusione a un lessico labirintico fanno sì che le epifanie dei due scrittori partecipino della stessa stratigrafia sensoriale e semantica. «*Voix et vérité. L'art de recoller les morceaux*» (pp. 59-78) sottolinea invece come Proust riscopra la "verità" della propria "voce" nel "simbolo", ovvero nell'incontro con oggetti ed eventi scissi che, nel *Carnet de 1908*, sono definiti non a caso «*fétiches*»: la dissoluzione dell'*entre-deux* e la fusione delle parti al fine di attingere all'oggetto intero costituiscono le aspirazioni della poetica proustiana.

Lo scrittore francese è informato del contesto scientifico dell'epoca. L'apparente forclusione del padre si riverbera nel *pastiche* dei fratelli Goncourt che è ospitato nell'ultimo volume: il racconto di un'esperienza del dottor Cottard rappresenta una probabile *mise en abyme* di un "caso di automatismo ambulatorio" studiato da Adrien Proust nel 1890 («*Émile X... et son fabuleux destin dans la Recherche*», pp. 79-92). Prendendo le mosse dal sintagma «*impression vive*», Bizub non manca di citare alcune tracce di intertestualità tra gli scritti dei due Proust e quelli dello psichiatra Paul Sollier, presso cui si curò Marcel tra la fine del 1905 e l'inizio del 1906 («*Proust et le docteur Sollier. Les "molécules impressionnées"*», pp. 93-104). Infine, vengono enucleate le omologie tra la dottrina del *Temps retrouvé* e la teoria della creatività formulata dal filosofo Théodule Ribot, che è menzionato da Proust in un brano del 1905 e in una lettera a Walter Berry del 1919 («*Proust e Ribot. L'imagination créatrice*», pp. 115-122).

Secondo una prospettiva comparatistica, l'autore mette alla prova alcune letture della critica sul fenomeno proustiano per eccellenza («*La mémoire involontaire. Toujours au cœur du débat*», pp. 105-114)

e dimostra come il «titre primitif» (*Correspondance*, XII, 231) della *Recherche* – che poi assurge a titolo di una sezione di *Sodome et Gomorbe II* (RTP, III, 148-178) – suggerisca una deliberata sovrapposizione tra il discorso medico e la vocazione artistica («Les intermittences du cœur. Entre science et poésie», pp. 123-132). «La reconnaissance proustienne. Déjà lu ou déjà vu» (pp. 133-144), che si sofferma sull'influenza esercitata dalla lettura sulla scrittura, trova in una novella di Fernand Gregh uno dei «miroirs de la vérité» (RTP, I, 95) espressa dalla reminiscenza proustiana.

Il quadro è arricchito dalla cinestesia, «cet amalgame de sensations comme un sixième sens» (pp. 145-146): responsabile della riemersione di traumi altrimenti rimossi, la memoria del corpo è studiata da Sollier ed è messa in scena sin dalle prime pagine della narrazione («La mémoire du corps chez Proust. Temps historique, temps biologique», pp. 145-156). D'altro canto, offrendo un «criptopato di conoscenze mediche e scientifiche impiegate per fondare un'estetica letteraria, la *Recherche* assicura di ritorno una fitta trama intertestuale: avvalendosi dell'*effet madeleine*, la psicanalisi e le neuroscienze hanno potuto affermare la loro legittimità nel corso degli anni («Proust précurseur. La madeleine entre psychanalyse et neurosciences», pp. 157-170).

Pubblicati tra il 2000 e il 2019, i dodici contributi raccolti (e, all'occorrenza, tradotti) sono suffragati dalle tesi che l'autore avanza nelle sue monografie, dai titoli ugualmente suggestivi: *La Venise intérieure* (1991); *Proust et le moi divisé* (2006); *Faux pas sur les pavés* (2020). Proponendo nuove piste di indagine nella maggior parte degli articoli, Edward Bizub apre il dialogo alle comunità scientifiche afferenti alla letteratura, alla psicanalisi e alle neuroscienze.

[LUDOVICO MONACI]

JESSICA DESCLAUX, *Barrès en mouvement. Dans l'atelier des voyages*, Genève, Droz, 2023, 640 pp.

Il saggio di Jessica Desclaux ha il merito di offrire al lettore un aspetto ad oggi non approfondito dalla critica e riguardante l'ampia letteratura di viaggio di Maurice Barrès, svincolando in tal modo l'autore dall'univoca e parziale narrazione legata all'*enracinement* e, sulla scia di Zeev Sternhell (1972), al nazionalismo. Sulla base di una vasta e meticolosa documentazione, l'A. riesce a rendere un'immagine di Barrès complessa, sfaccettata, *en mouvement* non solo nello spazio geografico ma anche nel pensiero. Ne emerge, infatti, il ritratto di un autore in continua ricerca ed evoluzione, attraverso almeno tre fasi ben delineate dall'A.: l'individualismo, il nazionalismo e il misticismo associato a una visione universalistica. Più di altre tipologie di scrittura, le opere e gli appunti di viaggio costituiscono un osservatorio privilegiato per esplorare queste diverse posture.

A fronte di una quarantina di viaggi, alcuni Paesi incarnano per Barrès una patria d'elezione, a cominciare dall'Italia dove egli frequenta circoli cosmopoliti e dove abbandona progressivamente il modello del Grand Tour dando forma al più moderno turismo culturale: «l'Italie n'est pas pour lui une terre de l'archéologie, de l'Antiquité ou du classicisme, mais du tourisme culturel» (p. 104). Egli visita Venezia, Roma, Firenze, ma anche Milano, Padova, Bologna e non solo, alla scoperta della bellezza artistica e, sul piano politico, alla ricerca di un modello di decentralizzazione da esporre in Francia. L'altra patria di elezione è la Spagna, dove Barrès si mette sulle orme dei mistici spagnoli

quali Ignazio di Loyola e Teresa d'Avila. Ma il viaggio in Spagna si lega anche alla leggenda familiare secondo la quale il padre avrebbe avuto antenati spagnoli.

In generale, il viaggio per Barrès si configura come un'esperienza letteraria, in Italia sulla scia di Dante e Stendhal e in Spagna sui passi di Théophile Gautier e del suo *Voyage en Espagne*. La lettura e la scrittura fungono, infatti, da inseparabili compagne di viaggio, ispirando i romanzi ma anche una grande quantità di quaderni e appunti. Inoltre, la società cosmopolita con cui Barrès entra in contatto non manca di ispirargli la creazione di alcuni personaggi, come nel caso della giovane Marie Bashkirtseff celata dietro a Marina in *L'Ennemi des lois* oppure come avvenuto per il personaggio della giovane armena Astiné Aravian, nel romanzo *Les Déracinés*, ispiratogli dai racconti dell'armeno Garabed Bey che lo scrittore frequentò nel 1893 e nel 1896.

Come commenta J. Desclaux, l'attitudine di Barrès potrebbe essere sintetizzata in alcuni concetti chiave, quali il cosmopolitismo culturale e il nazionalismo politico: «Son cosmopolitisme, qui repose sur l'affirmation de la distinction nationale, non de son effacement, évoluera de plus en plus vers un nationalisme politique ouvert aux cultures étrangères» (p. 276). A ciò si aggiunge la dialettica tra *enracinement* e *déracinement*: nonostante la spinta centripeta in direzione della Lorena, Barrès non ha mai smesso di viaggiare. Chateaubriand e il suo *Itinéraire de Paris à Jérusalem* nel 1900 lo accompagneranno in Grecia da cui si lascerà suggestionare per l'opera pubblicata nel 1906, intitolata *Le Voyage de Sparte* e dedicata ad Anna de Noailles. Sin dal titolo il lettore constata l'originalità dell'autore che rifiuta di celebrare la classicità e l'ideale ateniese privilegiando, come già avvenuto in precedenza, una città periferica rispetto alla narrazione tradizionale.

Tra il 1907 e il 1908 Barrès compie il viaggio in Egitto che, come argomenta l'A., coincide con la fase più marcatamente spirituale dello scrittore, che si sposterà verso posizioni meno nazionaliste e più universalistiche. Durante il soggiorno in Egitto, infatti, egli s'interessa alle tradizioni religiose. Del resto, dal punto di vista politico, Barrès è contrario alla laicizzazione della società, senza che ciò, tuttavia, si sia mai risolto in una vera e propria conversione al cattolicesimo.

Infine, nel 1914, prima dello scoppio della Prima guerra mondiale, lo scrittore si reca in Oriente dove, durante due mesi, percorrerà le città di Alessandria, Beirut, Tripoli, Costantinopoli, Damasco, Aleppo, Antiochia. La guerra costituirà una cesura, consegnando Barrès al mondo di ieri, come l'ultimo dei viaggiatori romantici sedotti dal Levante destinato a sopravvivere soltanto nell'immaginario. Come scrive l'A. in conclusione, infatti, «Bientôt il y aura les écrivains qui reviendront de l'URSS, après ceux d'Athènes, de Rome ou de Sparte» (p. 580).

Correda il volume una dettagliata Cronologia dei viaggi effettuati da Barrès, un'accurata Bibliografia e l'Indice dei nomi.

[MICHELA GARDINI]

Correspondance entre André Gide et Jean Malaquais (1935-1950), édition de PIERRE MASSON et GENEVIÈVE MILLOT-NAKACH, Paris, Classiques Garnier, 2023, «Bibliothèque gidiennne», 243 p.

La critica ha da sempre dimostrato un forte interesse per la produzione epistolare di André Gide, che nella letteratura francese è seconda, per dimensioni, solo a quella di Voltaire. Dal 1950 ad oggi sono apparse,

in volume, circa un centinaio di corrispondenze, e il loro numero è negli ultimi anni in continua crescita. Il panorama editoriale si è arricchito di scambi ancora inediti (si pensi alla corrispondenza di Gide con Fédor Rosenberg, uscita nel 2021) e di ripubblicazioni aggiornate e integrate da nuovi materiali, come nel caso del presente volume, curato da Pierre Masson e Geneviève Millot-Nakach per la collezione «Bibliothèque gidienne» dei Classiques Garnier.

La morte di Gide, nel febbraio 1951, pone fine a un dialogo che si estende, con vuoti e silenzi di durata variabile, su un periodo di quasi vent'anni. La significativa differenza di età (Malaquais nasce nel 1908, Gide nel 1869) e di condizione sociale dei due corrispondenti è all'origine di alcune incomprensioni iniziali, che vengono però rapidamente superate. Non dimentichiamo che Jean Malaquais è il nome che il giovane ebreo polacco Wladimir Malacki adotta al suo arrivo in Francia, nel 1926, quando decide di lanciarsi nella carriera letteraria in una lingua che non è la sua. Gide non può che apprezzare il carattere esigente del giovane emigrato, al quale rivolge numerose raccomandazioni di tipo stilistico. Le lettere contengono lunghe discussioni sulla lingua francese: Gide è spesso duro e intransigente, ma Malaquais riconosce la validità dei consigli ricevuti e lavora con dedizione, guidato da un desiderio di migliorare che supera il suo orgoglio. «Outre que tes remarques me paraissent justifiées», afferma, «leur apport me permet de mieux m'apercevoir de mon inexpérience, de mon manque de technique et de science d'écrire» (24 gennaio 1936, p. 34).

Dai loro scambi, emerge inoltre il ruolo di Gide nel facilitare i contatti con giornali e riviste, dove Malaquais riesce a collocare i suoi racconti, e il suo sostegno, sia morale che finanziario, durante la scrittura del romanzo *Les Javanais*, che vincerà il Premio Renaudot nel 1939. Ma il «Cher Maître» interviene anche nella vita personale del suo protetto: nel 1937, paga le cure mediche di cui ha bisogno, e, con l'inizio della guerra, lo aiuta prima a nascondersi e poi a ottenere i documenti per lasciare la Francia e rifugiarsi in America. «N'était André Gide, Galy et moi serions en route pour fertiliser de nos cendres les sillons du Troisième Reich», scrive Malaquais nel suo *Journal de guerre* (citato a p. 167). Non si rivedranno più, ma continueranno a scriversi e a sentirsi, grazie alla corrispondenza, vicini.

Al di là del suo interesse letterario, la corrispondenza Gide-Malaquais permette di seguire, in filigrana, i grandi sconvolgimenti e movimenti di idee del secolo. Notiamo che forse è proprio nel campo della politica che la relazione tra i due corrispondenti si inverte e si instaura un nuovo equilibrio, in cui l'allievo diventa maestro. Malaquais si mostra più lucido, e anche più disilluso, rispetto al «compagno» Gide. Alla vigilia della sua partenza per l'URSS, tenta di metterlo in guardia sull'ipocrisia del regime di Stalin. Più tardi, quando durante l'epurazione Gide sarà bersaglio degli attacchi dei comunisti, in particolare di Louis Aragon, Malaquais scriverà un *pamphlet* in sua difesa.

Tutti questi elementi, che le numerose annotazioni degli editori restituiscono con precisione al loro contesto, concorrono a rendere la corrispondenza tra Gide e Malaquais un testo di sicuro interesse per i ricercatori. Il volume illumina le diverse sfaccettature di un'amicizia che ha saputo resistere a numerose prove, e ciò grazie all'amore per la letteratura che i due scrittori hanno condiviso al di là delle loro differenze. Completano il volume, oltre all'indice dei nomi e all'introduzione, due testi di Malaquais, in apertura e in chiusura.

Il primo, racconta le circostanze del suo incontro con Gide; il secondo è un ritratto-omaggio scritto da Malaquais all'indomani della morte di colui che è stato ai suoi occhi «dans toute l'acception que ce mot avait au XVII^e siècle, un honnête homme» (p. 231).

[PAOLA CODAZZI]

MARTINE REID, *Colette avant Colette. Trouver sa place, se faire un nom*, Paris, Gallimard, 2023, 192 pp.

A centocinquanta anni dalla nascita di Colette (1873), il saggio di Martine Reid, professoressa emerita di letteratura francese all'Université de Lille e specialista delle opere di scrittrici, propone una ricostruzione dei primi cinquant'anni di vita dell'autrice. Attingendo alle biografie e ai testi letterari di Colette, con particolare attenzione per quelli in cui i confini tra realtà e finzione si confondono maggiormente, Reid si muove in un percorso sviluppato sui due assi preannunciati dal polisemico sottotitolo del volume, «trouver sa place, se faire un nom».

La *place* è innanzitutto il luogo. Geograficamente, esso corrisponde canonicamente a Saint-Sauveur-En-Puisaye e all'orgogliosa appartenenza regionale alla Bourgogne, e, successivamente, a Parigi. La *place* è però anche lo spazio che Colette occupa, così come ciascun individuo, a seconda di «un sexe, une famille, une classe sociale, un milieu professionnel, un lieu et un moment déterminés du pays qu'il habite» (p. 12).

Martine Reid esplora queste declinazioni del termine con particolare interesse per le relazioni umane, spesso idealizzate nella produzione colettiana, che l'autrice instaura con le persone che la circondano: l'onnipotente madre Sidonie detta Sido, il primo marito Henri Gauthier-Villars detto Willy, la compagna Mathilde de Morny detta Missy, il secondo coniuge Henry de Jouvenel, e la figlia Colette Renée de Jouvenel. Dalle riflessioni dell'A. emergono l'importanza e il peso dei ruoli di genere, decostruiti man mano nella vita e nell'opera di Colette, per giungere al tema dell'androgino, trattato come ben noto ne *Le Pur et l'Impur* (1932).

Questa ambiguità, calzata elasticamente da Colette, trova la propria risonanza anche nel nome, che per lei è sempre stato plurimo e rappresenta il secondo asse di ricerca di Reid. L'A. ripercorre i trent'anni impiegati dalla scrittrice per giungere all'emancipazione, soffermandosi sull'evoluzione del nome nel tempo. All'interno della sfera privata, Sidonie Gabrielle Colette diventa «Gabri» per non confonderla con la madre, ma anche «Bel-Gazou» e «Minet-Chéris». Dopo il matrimonio con Willy, quest'ultimo la battezzerà semplicemente «Colette», sancendo il patronimico come essenza della sua identità. Sulla scena letteraria, celebri sono gli esordi da *négre* sotto la firma del marito e difficili i passi per riconquistare il proprio nome. Dal solo «Willy» in copertina alla serie delle *Claudine* (1900-1903) l'autrice riesce a ottenere il congiunto «Colette Willy», dapprima utilizzato fino alla pubblicazione dei *Dialogues des bêtes* (1904) e successivamente sistematico a partire da *La retraite sentimentale* (1907). Maggiore affrancamento rappresenta il «Colette (Colette Willy)» in testa a *L'envers du music-hall* (1913), che anticipa l'ottenimento del solo «Colette» soltanto dieci anni dopo, in occasione della pubblicazione de *Le blé en herbe* (1923). «Légalement, littérairement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien», scriverà Colet-

te ne *La naissance du jour* (1928): «ne fallait-il, pour en arriver, pour en revenir là, que trente ans de ma vie?»

Attraverso i due assi portanti della sua analisi, Martine Reid traccia un percorso in grado di coniugare il biografico e il letterario, facendo emergere al contempo la complessità della figura di Colette e la ricchezza della sua opera. Il volume si correda infine di una breve Bibliografia (pp. 185-187) strutturata in Corrispondenze, Opere letterarie, Biografie e Opere critiche.

[GIANLUCA SAVOLDELLI]

ESTHER DEMOULIN, *Beauvoir et Sartre. Écrire côte à côte*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2024, 312 pp.

Se Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir rimangono ancora oggi il simbolo di un *engagement* intellettuale totale, la loro messa in discussione della nozione di "coppia" ha conosciuto interpretazioni diversificate. Una parte della critica ha sottolineato come Sartre (il primo dei due i cui testi furono pubblicati e diffusi) abbia avuto un ruolo centrale nell'ascesa letteraria di Beauvoir; d'altro canto, gli approcci femministi a partire dagli anni Settanta hanno invece sottolineato come senza il lavoro editoriale di Beauvoir molti dei testi sartriani non avrebbero mai visto la luce.

Il primo libro di Esther Demoulin, che trova la sua origine in una tesi di dottorato discussa nel 2021 sotto la supervisione di Jean-François Louette a Sorbonne Université, si propone di interrogare la funzione *couple littéraire* in relazione al processo di scrittura. Nel caso di Beauvoir e Sartre, l'autrice abbandona sin dall'introduzione i concetti di *influence* e di *hiérarchie* per servirsi invece degli strumenti sociologici (in particolare bourdieusiani), i quali permettono di leggere la relazione letteraria come situata all'interno delle dinamiche di un campo letterario che tende a promuovere l'immagine dello scrittore come *célibataire de l'art*. L'evoluzione delle strategie che la coppia ha messo in atto, differenziandosi da altri tipi di collaborazioni amicali (basti pensare a Paul Nizan nel caso di Sartre o a Violette Leduc per Beauvoir), costituisce l'oggetto della ricerca di Esther Demoulin, che combina diversi approcci attenti al contesto socio-storico con una minuta analisi stilistica e genetica.

I primi due capitoli, «L'entre-lecture de Beauvoir et Sartre» e «Portrait de Sartre et Beauvoir lisant» analizzano come la costruzione di una biblioteca condivisa abbia avuto una profonda influenza sui rispettivi processi di scrittura. Di particolare rilevanza è la ricca corrispondenza degli anni della Seconda Guerra Mondiale, momento che testimonia le alternate separazioni durante le quali le due personalità ricostruiscono, attraverso lo scambio di libri, il forte legame tra lettura e scrittura che si ritrova nei loro testi. Il terzo capitolo, «Se dire par la fiction», esamina come il vissuto quotidiano di Sartre e Beauvoir costituisca un materiale variamente utilizzato per le loro produzioni romanzesche. Se per i *Mémoires* di Beauvoir tale considerazione appare quasi scontata, Demoulin sottolinea invece la presenza "nascosta" dell'autrice de *L'invitée* in alcune opere sartriane (si veda in particolare il personaggio di Marcelle alle pagine 98-103). Il quarto capitolo, «Seuils et limites de la co-écriture», è forse il più interessante del libro. L'autrice vi si chiede infatti il motivo per cui, pur partendo dalla costruzione di un'identità narrativa comune, Sartre e Beauvoir non abbiano mai scritto opere a quattro mani. In effetti, la

relazione tra i due, sia pubblicamente che privatamente, sembra caratterizzarsi per un rispetto della distanza e dell'indipendenza reciproca; per quanto riguarda la scrittura, l'equilibrio tra unione collaborativa e singolarità autoriale viene mantenuto attraverso pratiche diverse, quali *l'œuvre collaborative*, la *co-écriture anonyme*, la *co-écriture par relais*. Un ruolo a sé stante hanno invece gli esergli e le dediche, la cui analisi chiude la sezione. Il quinto capitolo, «De l'amoureuse à la célibataire», e il sesto, «Du *Deuxième sexe* au Mouvement de Libération des Femmes: Beauvoir, Sartre et le féminisme» esaminano la nascita del movimento femminista, il cambiamento di atteggiamento da parte di Beauvoir (la quale riduce la menzione esplicita del personaggio Sartre nei suoi testi) e alcune critiche dell'autore della *Nausée* al principio di *non-mixité* che limitava l'intervento maschile nelle lotte di liberazione femminile. Chiude il libro un capitolo dedicato al teatro, che esamina sia processi prettamente testuali (la soppressione di determinati personaggi, l'abbandono della redazione di alcune *pièces*), sia elementi contestuali che illuminano la genesi di alcuni spettacoli (tra cui le *Troyennes*, *Les séquestrés d'Altona*, *Le Diable et le Bon Dieu* ecc.).

Tra le nuove prospettive offerte da questo libro si situa anche l'utilizzo di fonti inedite, tra cui a titolo di esempio vanno menzionati i *feuillets vignes*, di proprietà del banchiere Emmanuel Boussard e ricopiati da Sylvie de Beauvoir. Nell'agosto del 1927 Beauvoir aveva iniziato un romanzo intitolato *Départ*, che fece leggere a Sartre il 18 ottobre 1929. Grazie ai *feuillets* possiamo ora avere indicazioni chiare sulle correzioni e sui consigli che Beauvoir aveva ricevuto da Sartre; essi costituiscono dunque un'importante traccia del funzionamento del processo di rilettura e correzione, fondamentale tappa per la redazione dei testi di entrambi.

Se Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir rappresentano delle soggettività che leggono scrivendo (si) e scrivono leggendo (si), *Beauvoir e Sartre. Écrire côte à côte* di Esther Demoulin ci conduce al centro del processo di creazione *à deux*, mostrando le tensioni, le collaborazioni, le divergenze e le convergenze all'interno delle opere di due tra i protagonisti della letteratura francese del ventesimo secolo. Si potrebbe affermare che questo libro aiuta a rispondere con maggior precisione ai celebri interrogativi che lo stesso Sartre sollevava in *Qu'est-ce que la littérature*: «Qu'est-ce qu'écrire?», «Pourquoi écrit-on?» e soprattutto «Pour qui écrit-on?».

[TOMMASO TESTOLIN]

JEAN-CHRISTOPHE CORRADO, *Dans les choses plus que les choses. L'imaginaire de Jean Genet*, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2024, 336 pp.

Come nel tentativo di descrivere ciò che si riesce a vedere quando si vede doppio, Jean-Christophe Corrado non propone un'analisi stilistica dell'uso della metafora nell'opera di Jean Genet, bensì un'osservazione delle analogie presenti nell'opera, in funzione delle ricorrenze tematiche a cui sono associate e del loro carattere ossessivo.

L'immaginario di Genet è composto da motivi che attingono a una varietà di universi non facile da catalogare. Tuttavia, Corrado decide di articolare la sua disamina in nove capitoli: i primi dedicati all'universo spazio-temporale in cui si situano alcuni motivi dell'immaginario di Genet; i successivi dedicati alla mi-

tologia, alla religione, al mondo vegetale e, infine, agli aspetti prettamente linguistici.

Nella sezione dal titolo «Merveilleux médiéval, contes, féeries», Corrado spiega come il Medioevo in Genet assuma i caratteri di un universo in cui a dominare è il fantastico e il cavalleresco. Non è possibile non riconoscere nel filtro d'amore presente nel *Miracle de la rose* e in *Notre-Dame-des-Fleurs* il *Romanzo di Tristano e Isotta* e la particolare attenzione a due figure medievali controverse come Gilles de Rais e Giovanna d'Arco nel *Journal du voleur*. Ma è il mito della fata-serpente Melusina a sedurre particolarmente il poeta; la duplice natura della donna la avvicina in modo evidente al personaggio di Divine, una donna che è una falsa donna o non soltanto una donna per quello che concerne la parte inferiore del suo corpo, esattamente come la leggendaria Melusina. L'immaginario medievale di Genet è anche bestiaro. Animali reali e fantastici compaiono nell'opera attraverso due modalità essenziali: nella metamorfosi o nell'apparizione improvvisa, come nel caso de *La dama e l'unicorno* e della fauna fantastica che popola l'immaginario del narratore del *Journal du voleur*. Al Medioevo fantastico occorre inoltre aggiungere quello relativo alla nobiltà usata come strategia di idealizzazione del mondo delle minoranze. Quello in cui vive Harcamone è infatti il regno di un grande signore e la sua morte per decapitazione tesse un evidente rapporto di analogia con le decapitazioni reali come quella della regina Maria Antonietta.

Le prigionie come palazzi e i prigionieri come principi e cavalieri traghettano la riflessione verso l'aspetto rinascimentale dell'immaginario di Genet. Nella sezione «La Renaissance des poisons» il Rinascimento secondo Genet è sviluppato attraverso tre assi principali: i fasti e lo splendore delle architetture, come la sontuosità dei giardini e dei castelli che compongono oniricamente la colonia penitenziaria di Mettray; i complotti e gli avvelenamenti, come accade a Culafray in *Notre-Dame-des-Fleurs*, con un rimando alla storia dei Cenci nella rielaborazione di Artaud; in ultimo, il *côté* solforoso del Rinascimento italiano e della sua appariscente sensualità è evidente nelle allusioni al *Lorenzaccio* di Musset presenti in *Pompes funèbres*.

In Genet, l'evocazione dell'Antichità classica non è presente soltanto come veicolo di legittimazione dell'omosessualità ma attraverso la citazione di figure appartenenti al mito, veicoli di un messaggio preciso. Ganimede, per esempio, compare due volte all'interno del *Journal du voleur* e, in entrambi i casi, il mito serve a mostrare la frattura con il mondo: abbandonando la terra, infatti, l'aquila e il giovane pastore abbandonano un sistema di norme sociali in un'ottica di liberazione dalla schiavitù della morale. Un altro esempio è rappresentato dalla figura della sirena; preferendo i marinai alle sirene, in *Querelle de Brest* e in *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet capovolge la dinamica di seduzione privilegiandone l'aspetto omoeotico.

Nel capitolo intitolato «La tragédie», Corrado spiega in che modo la generazione di Genet risente dell'attrazione nei confronti della tragedia classica. Occorre distinguere due modalità attraverso le quali Genet fa uso della tragedia: attraverso la presenza di personaggi legati alla tragedia o a certi suoi contenuti – come accade per l'incesto, tematica frequente in Genet – oppure attraverso la rappresentazione in quanto messa in scena. Così, Racine fa il suo ingresso nell'universo di Jean Genet sotto forma di citazione in *Pompes funèbres* e di allusione ne *Les Bonnes*.

Se c'è una cosa di cui l'immaginario dell'autore si nutre abbondantemente è senz'altro la materia reli-

giosa («Le religieux et le sacré»). Corrado porta ad esempio la comunità monastica rappresentata dalla realtà di Fontevrault, una comunità omosociale ma al femminile. Anche in questo caso, Genet sovverte la norma sociale e trasforma i criminali in donne innamorate, suggerendo la stilizzazione stereotipica dell'omosessuale effeminato. Rimanendo sempre in ambito religioso, Philippe Sollers sottolinea come la metafora dell'eucarestia sia particolarmente evidente nell'opera del poeta; quando Harcamone appare agli altri prigionieri è descritto come un prete in procinto di aprire il tabernacolo o ancora quando Mimosa ingerisce la fotografia di Notre-Dame lo fa alla maniera di un fedele che riceve l'eucarestia.

In bilico tra l'alto del cielo e l'oscurità del sottosuolo, culla degli emarginati, la figura dell'angelo, virile e androgina al contempo, non è più simbolo di purezza e castità ma sinonimo di indulgenza di fronte al peccato. L'angelo entra nella lista delle figure mostruose di Genet; a metà strada tra l'umano e l'animale, esso propende verso la natura di volatile e l'assunzione di posture grottesche, sintomi di un'ambiguità fisica e morale.

La riflessione prosegue con la rappresentazione dell'immaginario vegetale nell'opera di Genet («Fleurs et pierres: l'imaginaire naturel») che compare attraverso l'onomastica (dello stesso Genet peraltro) e in rapporto alla bellezza dell'essere amato che, per l'autore, è pari a «una doccia di rose». L'immaginario vegetale, spiega Corrado, passa anche e soprattutto attraverso il suo rimandare al membro maschile: l'associazione fiore-sesso femminile, metafora che Freud iscrive nel nostro immaginario collettivo, è tradita da Genet verso il «fiore fallico» che sovverte così una delle metafore letterarie per eccellenza: *Le Roman de la rose*.

Corrado conclude con la sezione dedicata all'immaginario linguistico di Genet («L'imaginaire linguistique: l'initiative aux mots») al fine di delineare ulteriormente l'originalità dell'autore che risiede soprattutto nell'intenzione dissimulata dietro al lavoro sull'immaginario: quella capacità di scongiurare l'osceno e la sofferenza attraverso la metamorfosi in mondi ideali e la capacità di vedere «nelle cose più che le cose».

[LUANA DONI]

MICHAEL SHERINGHAM, *Le sujet de ce livre est un être mobile. Études sur la poésie française d'André Breton à Pierre Alferi*, éd. Dominique COMBE, Michel MURAT, Dominique RABATÉ, Paris, Sorbonne Université Presses, 2024, 253 pp.

Questo volume, che si vuole un omaggio sotto forma di raccolta di saggi dell'Autore a cura di alcuni suoi illustri colleghi, intende commemorare la figura di un grande specialista della letteratura poetica francese contemporanea, Michael Sheringham (1948-2016) che fu professore all'Università di Londra, poi titolare della cattedra «Maréchal Foch» dell'Università di Oxford.

Nella loro premessa intitolata «Michael Sheringham» (pp. 7-10), i Curatori tratteggiano un profilo biografico e intellettuale dello studioso, specialista di Breton e del surrealismo, che ha sempre inteso difendere dai suoi detrattori i quali ne criticarono l'incoerenza. Ne elogiano la profondità delle conoscenze teoriche, come la qualità delle analisi testuali, oltre alla costante ricerca della vita soggettiva che costituisce il «sujet du poème», frase qui assunta a titolo di questo volume postumo, al cui progetto aveva lavorato in vita assieme a Michel Murat. Esso raccoglie scritti sulla

poesia, attorno a un titolo che riprende, non a caso, il testo di una fascetta pubblicitaria che raccolse tre volumi usciti contemporaneamente nel 1931 presso le Éditions des Cahiers libres, nella fattispecie *Le revolver à cheveux blancs* di Breton, *La vie immédiate* di Éluard e *Où boivent les loups* di Tzara. Sheringham seppe infatti ricercare tali valenze soggettive nell'arco della sua esperienza di docente, studioso e apprezzato critico di letteratura francese per le colonne del "Times Literary Supplement" proponendo suoi articoli dedicati alla contemporaneità letteraria più recente da Guillevic a Péric, da Bonnefoy a Jaccottet.

Nei suoi due libri maggiori, *French Autobiography. Devices and Desires, from Rousseau to Péric* (1993) e *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present* (2009, trad. francese: *Traversées du quotidien*, 2013) emerge la sua volontà, nel solco della lezione di Barthes e Michel de Certeau, di legare la letteratura all'antropologia della vita ordinaria e alle scienze umane, come del resto di fatto accadde con l'avvento della *Nouvelle Critique* nella seconda metà del secolo scorso.

I saggi qui proposti nei sedici capitoli che costituiscono l'Indice del volume, sono per lo più incentrati sull'opera di André Breton, per l'esattezza i primi nove, che prendono in considerazione gli aspetti della soggettività (ch. 1, 2, 4), quello dell'esperienza e della memoria (ch. 3), quello del desiderio (ch. 5, 6), quello del rapporto con la pittura e la scrittura di luoghi (ch. 8, 9) e della genesi della parola poetica (ch. 7). In essi emerge la costante attenzione a far parlare i testi dell'autore, ovvero «le mouvement de l'énonciation dans le poème (la mobilité du sujet)» (p. 15), o, nel caso dello sguardo verso l'esterno, il modo in cui «le paysage se moralise et [...] l'expérience sensorielle se mue en expérience ontologique, intellectuelle, éthique» (p. 135).

La restante parte del volume propone alcuni singolari studi sulla topologia in Frénaud, Jaccottet e Deguy (ch. 10), sul colore in Bonnefoy, Jaccottet e Réda (ch. 11), sulle dinamiche spettrali della memoria in Roubaud (ch. 12), fino a un Appendice su Pierre Alferi, da poco scomparso, e sulla sua poetica d'avanguardia vista nel suo intento d'allargamento dell'orizzonte espressivo alle arti visuali (ch. 14, 15). Qui il critico analizza la singolarità dell'approccio multimediale del poeta alla poesia, proponendosi di mostrare in che modo «le mouvement constant de coagulation et de dissolution qui anime le sens des poèmes d'Alferi, explorant ce qu'on pourrait appeler une "subjectivité du fondu", peut être en relation avec le cinéma, le dispositif filmique» (pp. 209-210).

A tale attenzione alla modernità dell'approccio poetico si rivolge quindi lo sguardo sensibile dello studioso, con rinnovata e costante attenzione al gesto creativo nella specificità testuale della sua manifestazione artistica.

[FABIO SCOTTO]

MARCEL BÉNABOU, *Scrivere su Tamara*, prefazione e traduzione di Laura BRIGNOLI, Bologna, in riga edizioni, 2022, 298 pp.

Dopo l'uscita di *Perché non ho scritto nessuno dei miei libri* (2019, trad. it. BRIGNOLI) e di *Butta questo libro finché puoi* (2009, trad. it. BRIGNOLI), nel 2022 viene proposto al pubblico italiano *Scrivere su Tamara*, in una ricca edizione in cui il testo tradotto è preceduto da un'ampia prefazione della curatrice (pp. 5-22), e

corredato da numerose note di approfondimento critico e riflessivo. Se il primo di questi tre libri riflette sulla difficoltà di scrivere, il secondo sulla complessa sfida del leggere, *Scrivere su Tamara* tematizza la questione della relazione con il libro, portando a compimento la riflessione elaborata nei precedenti romanzi. Come spiega BRIGNOLI, è «la storia di una vocazione alla scrittura che deve combattere a lungo per realizzarsi. Dal momento in cui emerge a quello in cui essa prende corpo, c'è tutto il cammino che compie la letteratura occidentale» (p. 11).

Il protagonista di questo romanzo di formazione, che si presenta come un'autobiografia fittizia, racconta la sua storia: la voce narrante si esprime talora alla prima, talora alla terza persona, descrivendo la vita di un giovane partito dal Marocco per studiare a Parigi, e che si osserva una volta divenuto un uomo adulto e uno scrittore. Manuele racconta la sua relazione erotica con Violetta, e l'amore platonico che lo unisce a Tamara, attingendo agli archetipi della tradizione del romanzo di formazione sentimentale e interpretando il proprio amore alla luce di opere come *Le lys dans la vallée*, *L'éducation sentimentale*, *Le rouge et le noir*. Tra i vari e numerosissimi riferimenti intertestuali, centrale è quello a *La Vita Nuova*, essendo Manuele un nuovo Dante che interpreta il triplice ruolo di amante, di personaggio che riflette sul suo sentimento amoroso e di autore che ne scrive la storia (p. 17), in un romanzo il cui valore più alto è, come constata Brignoli, quello di «inventare complicatissime forme di assoluto rigore ricche di erudizione, capaci però di non frapporre ostacoli alla piacevolezza dell'opera» (p. 18).

In questo romanzo di discendenza oulipiana, il tessuto narrativo è ricchissimo di riferimenti e citazioni colte, giochi di parole e ricercati effetti ritmici che contribuiscono in modo significativo al piacere della lettura, in francese così come nella versione italiana. La traduzione di Brignoli, infatti, si apre alla "specificità della lettera" (in senso bermaniano) del testo di Bénabou, facendosi a sua volta "olepiana". La traduttrice ricrea il denso tessuto testuale del francese, dedicando una particolare attenzione ai giochi di parole, che riproduce brillantemente o che spiega in nota, affinché nulla del proliferare significante dell'opera francese si disperda nel passaggio interlinguistico. Sempre attenta al manifestarsi dell'alterità culturale, non esita inoltre, per preservarla, a inserire note esplicative che la rendano intelligibile per il pubblico italiano, o a fare ricorso a strategie traduttive quali il prestito, il calco lessicale o il neologismo semantico, corredati anch'essi da note esplicative.

La prefazione è al contempo l'occasione di una riflessione traduttologica e di una presentazione critica dell'autore e della sua opera. Particolare attenzione vi viene rivolta alla resa degli antroponimi, densi di significati in questo romanzo. La traduttrice vi spiega la scelta di tradurre Manuel (che in francese, per paronomasia, richiama il nome dell'autore stesso, Marcel), con Manuele, per preservarne il valore simbolico e creare una nuova paronomasia tra Manuele e manuale (di letteratura), un testo dal quale il protagonista, alter ego dell'autore, è irresistibilmente attratto. Altrettanto denso semanticamente è l'antroponimo femminile Tamara: Brignoli riflette in questo caso sulla paronomasia che si crea in francese tra Tamara e *l'aimera* (ti amerà), gioco di parole che annuncia fin dal titolo che il romanzo parlerà dell'amore del protagonista, più che per una donna reale, per la scrittura, idealizzando questo stesso amore attraverso una mitopoiesi che è all'origine dell'opera. Rendono infine l'edizione italia-

na particolarmente preziosa le frequenti note erudite, che offrono approfondimenti critici volti a far emergere i numerosi riferimenti (più o meno velati) ad altri autori francesi da cui attinge la scrittura di Bénabou. Non solo la traduzione, ma anche i paratesti traduttivi e critici si fanno testimonianza di come Brignoli cerchi di introdurre la complessa «lettera» dell'opera dell'autore francese al pubblico italiano, con un amore e una dedizione decisamente equiparabili a quelli dell'autore di *Scrivere su Tamara*.

[SARA AMADORI]

PASCAL RIENDEAU, *Regards sur le monde. Conflits éthiques et pensée romanesque dans la littérature française contemporaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2023, «Littérature et imaginaire contemporain», 214 pp.

Après un excursus autour de la différence entre éthique et morale, l'auteur concentre son attention sur le regain d'intérêt que l'on constate, à partir des dernières années du XX^e siècle, pour l'écriture fragmentaire, en elle-même véhicule privilégié de la forme aforistique.

Riendeau précise bien ce qui différencie entre elles la sentence, la réflexion, la maxime et l'aphorisme, mais tous sont des moyens à travers lesquels s'exprime l'éthique dans les romans. Et il affirme même que ce genre, s'il ne contient que rarement «un discours réflexif ou idéel explicite» ne manque pas moins de déclencher la pensée, et il le fait à travers divers moyens. La présence de maximes est un de ces moyens. Leur insertion dans le roman les expose à la réflexion dans la mesure où la clôture qu'elles manifestent n'est présente qu'au niveau stylistique.

Les auteurs qu'il prend en considération ont peu de points de contact entre eux, d'autant plus que, des trois premiers (Kundera, Houellebecq et Laurens), il considère des romans, tandis des deux autres (Chevillard et Quignard) il prend en considération des œuvres essayistiques. La philosophie de Ricoeur est le fil rouge qui traverse ces lectures, qui s'avantagent également de la théorie littéraire.

La caractéristique saillante des œuvres de Kundera – à savoir «l'oscillation entre le romanesque et sa critique» – configure son écriture comme un lieu privilégié pour la réflexion. *La lentueur*, où s'enchaînent trois chronotopes différents, choisit le commentaire à *Point de lendemain* pour exprimer une morale épicurienne, qui fictionnalise à travers sa protagoniste une attitude particulièrement répandue dans la société consistant à étendre son pouvoir intellectuel, et des «mathématiques existentielles» qui ne sont exprimables qu'à travers le romanesque. Dans *L'ignorance*, le conflit représenté narrativement concerne le retour au pays d'où on était sorti: l'intertexte homérique aide à mettre en scène, par contraste, le conflit entre le devoir du retour et la volonté de rester ailleurs. Celle de Kundera est une écriture qui recourt à l'intertexte, à l'essai, aux digressions et aux formes gnomiques pour tisser une éthique complexe.

Les romans de Michel Houellebecq intègrent des réflexions théoriques au contenu éthique, mais l'écrivain adopte l'attitude paradoxale de choisir le modèle du roman à thèse pour le discréditer. Dans le cas des *Particules élémentaires*, la question morale investit tous les plans de lecture, au point qu'il est légitime, comme le fait Riendeau, de se demander s'il existe «un grand discours moralisateur qui sous-tend l'ensemble du

roman». L'examen des trois voix narratives qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer montre que les trois, situées dans des temporalités différentes, adoptent volontiers des opinions tranchantes, violentes et parfois contradictoires. Il est alors évident qu'il n'est pas possible, à ce niveau, d'en évincer une idée forte portant sur tout le roman.

De la même manière, les discours relatifs à la dignité humaine ne permettent pas au lecteur d'en retenir une vision unitaire; le concept se transforme au point que les personnages situés dans un futur post-humain ne comprennent même plus leurs prédécesseurs. Mais ce qui fait l'originalité de Houellebecq est sa capacité d'utiliser l'argument philosophique aussi bien comme opérateur formel que comme matériau romanesque. Toute la réflexion sur la «sexualité social-démocrate» développée dans l'essai d'un des personnages (Bruno) semblerait la seule question philosophique non contradictoire. Mais l'essai reste inachevé, comme s'il n'y avait pas de place pour les idées unitaires. La société post-humaine représentée se révèle en dernière analyse incapable de comprendre les fondements moraux essentiels de l'éthique contemporaine.

Le narrateur de *Plateforme*, Michel, auquel l'auteur ne se soucie guère de conférer une quelconque crédibilité, adopte un point de vue moral fondé sur la subjectivité et non sur l'abstraction. Dès l'incipit, qui rappelle, en l'aggravant, le cynisme de Meursault, on comprend que l'auteur a l'exigence de choquer davantage que son prédécesseur pour se faire entendre. Et il le fait, en affrontant le tabou du tourisme sexuel pour imaginer qu'il a affaire à l'avenir du monde. Les aphorismes dont Houellebecq émaille ses textes ne manquent pas de faire rire, certes, mais sans mettre de côté la réflexion sur le monde.

Camille Laurens écrit surtout des autofictions, mais la forme de ses romans a subi bien des transformations par rapport aux premiers modèles de narrations autofictives. Dans *L'avenir*, par exemple, où elle mêle volontiers des éléments qui prêtent à réflexion, un jeu complexe de postures narratives finit par déstabiliser l'autorité énonciative. Ce n'est donc pas de cette perspective qu'entre en jeu la réflexion éthique, qui est néanmoins présente. Ce qu'on pourrait appeler le «roman de Laurence» tourne autour de l'esthétique de la création littéraire, alors que le «roman de Camille», personnage créé par Laurence, est plein de romanesque. Le récit enchâssé n'occupe pas une position subordonnée et, comme on constate l'inexistence de l'autorité narrative, de même, le récit littéraire vers la fin cède la place à la création cinématographique. L'éthique de la création artistique côtoie la pensée éthique qui s'exprime à travers des formes gnomiques. La même forme foisonne dans *L'amour, roman*: les morceaux réflexifs sont si bien tissés dans la narration qu'ils sont indispensables à son intelligibilité. Tout le roman tourne autour de la question sur ce que c'est que l'amour et les maximes de La Rochefoucauld en constituent l'intertexte le plus important.

Pour s'opposer à la mode envahissante de l'autofiction Eric Chevillard intitule de façon paradoxale son blog *L'autofictif*. Il l'écrit quotidiennement pour publier ensuite en volume les pensées de l'année: il s'agit toujours d'une écriture de soi, où la perspective n'est pas celle de l'écrivain, qui fuit le monde, mais plutôt du «noteur», celui qui attend que le monde vienne troubler sa méditation. Il s'agit d'une écriture aforistique pleine d'humour et d'ironie, voire d'un franc sarcasme. Souvent, il s'en prend à des cibles précises, comme certains de ses collègues dont il désapprouve le style ou les

initiatives. Son écriture change lorsqu'il est question de la mort de son père, et alors il aborde la question de la paternité en tant que fils et en tant que père lui-même. Si *L'autofictif* est dépourvu de références aux moralistes du passé, il manifeste néanmoins une parenté avec l'amertume cioranesque. Impossible, selon Riendeau, de déduire de ces aphorismes une vision du monde stable. En revanche, la publication annuelle en volume permet de saisir l'architecture sous-jacente qui échappe à lecture au jour le jour.

L'écriture aphoristique et fragmentaire est pour Quignard un lieu d'élection qu'il s'adonne à définir avec le plus de précision possible, mais, comme l'observe Riendeau, une simple lecture superficielle montre, surtout dans les *Petits traités* et *Dernier royaume*, une irrégularité distributive entre aphorismes et fragments. Riendeau se penche surtout sur les *Petits traités* qui concernent l'acte de la lecture, abbondamment commenté chez Quignard. Pratique assez récente, la lecture muette impose le retrait du monde, le refus de la politique, sans entraver l'évolution de l'individualité. Être lecteur implique la citation qui, chez Quignard, est une manière d'exprimer une pensée éthique sans assumer une posture autoritaria. L'A. analyse avec finesse et justesse la démarche spéculative de Quignard, qui refuse de conduire l'argumentation jusqu'au figement d'une morale univoque. Ce refus de l'univocité s'exprime également dans la réflexion sur la notion de «jadis», défini d'abord comme un temps immuable, bien distinct du passé, qui se dépose en nous, et nous détermine: «Tel est le Jadis: ce que nous avons oublié ne nous oublie pas». Mais à côté de cette image, d'autres s'accumulent, puisées chez plusieurs maîtres qui vont enrichir, mais aussi sensiblement compliquer, la définition. Riendeau conclut sa lecture de Quignard en analysant deux questions morales essentielles dans sa pensée: le suicide et l'athéisme.

La conclusion de l'essai de Riendeau porte sur l'importance de la lecture, et de la manière dont elle détermine notre attitude spéculative: en reprenant la différence entre éthique et morale annoncée en ouverture, il observe qu'aujourd'hui une bonne partie des œuvres littéraires, celles que Riendeau appelle «des plus pertinentes», traitent de conflits qui illustrent un univers éthique en favorisant ce type de réflexion chez le lecteur, mais en même temps elles «savent éviter les tendances moralisatrices». Les cinq auteurs que l'auteur analyse de façon très fine et convaincante, en raison, justement, de la diversité des genres et des styles qu'ils adoptent, offrent un échantillon assez représentatif des différentes postures éthiques que l'on peut trouver sur la scène littéraire contemporaine. En même temps Riendeau montre que l'analyse du profil éthique des œuvres littéraires, trop longtemps négligé, est une voie promise à un riche développement futur.

[LAURA BRIGNOLI]

MARYLINE HECK, *Écriture et expérience de la vie ordinaire*. Perce, Ernaux, Vasset, Quintane, Bruxelles, La Lettre volée, 2023, 356 pp.

Dagli anni Sessanta del Novecento a oggi, fra nomi consacrati e in via di affermazione, il corpus analizzato da Maryline Heck attraversa tre generazioni al fine di circoscrivere i frastagliati contorni di un fare letterario in presa diretta sul reale nei suoi aspetti più abituali e meno appariscenti, radicato cioè nell'esperienza e attento al quotidiano; un fare letteralmente

inteso come interazione col mondo esterno, i cui esiti vanno spesso oltre i confini del libro. A partire dagli sperimentali protocolli creativi oulipiani fino alle attuali forme della letteratura d'inchiesta (L. Demanze) e contestuale (L. Ruffel), che si tratti dei dispositivi o delle "partiture" di una Olivia Rosenthal oppure di libri quali *Paysage fer* di François Bon e, per rimanere in ambito "ferroviario", *Paris Gare du Nord* di Joy Sorman o *Montparnasse monde* di Martine Sonnet, di questa tendenza la studiosa sonda le origini e il divenire, nonché i fondamenti e le adiacenze interdisciplinari, in quattro capitoli monografici preceduti da un'articolata Introduzione.

Si inizia col Perce di progetti come *L'herbier des villes*, archivio di scarti cartacei, e come il soggettivo inventario di *Lieux*, fino alla scrittura *in situ* di *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. In sintonia con la contestazione, in seno alla rivista di analisi sociale "Cause tendance", del discorso scientifico scisso dalla pratica e in sintonia con il pensiero espresso in *Critique de la vie quotidienne* da Henri Lefebvre e, più tardi, da Michel de Certeau in *L'invention du quotidien*, l'approccio all'*infra-ordinaire* elaborato da Perce valorizza l'ispirazione terra terra e promuove una letteratura dell'abitare e abitabile, che rinnova la nostra percezione di ciò che ci circonda. Si tratta infatti, innanzi tutto, di imparare a guardare e di rendere visibile, di fare l'esperienza del quotidiano e di fare del quotidiano un esperimento.

Se un parallelo sembra delinearsi tra la specificità autobiografica dell'opera di Georges Perce «individuo collettivo» (p. 131) e il *je transpersonnel* dell'autosociobiografia praticata da Annie Ernaux, M. Heck mette in rilievo le oscillazioni tra modestia, connessa al rigetto di ogni visione estetizzante della letteratura, e autorevolezza che contraddistinguono a suo avviso la postura letteraria sia dell'uno che dell'altra. Peraltro, non rispondono a un programma pre-stabilito le annotazioni raccolte negli *ethnotextes* ernauxiani *Journal du dehors* e *La vie extérieure*, né l'esplorazione del centro commerciale Les 3 Fontaines di Cergy in *Regarde les lumières mon amour*. Lo sguardo lucido che la scrittrice getta sul triviale mette alla prova l'idea di *non-lieu* ereditata dall'etnologia di prossimità di Marc Augé promuovendo un'etica rinnovata degli spazi abitati e in particolare delle periferie.

Diversamente concepiscono i rapporti tra agire letterario e politico Philippe Vasset e Nathalie Quintane. Nel suo metodico perlustrare luoghi marginali, dismessi, enigmatici – le aree lasciate in bianco sulle carte geografiche ufficiali nel *Récit avec cartes* intitolato *Un livre blanc* o la ferrovia sopraelevata Orléans-Parigi, progetto avveniristico negli anni Sessanta ma poi abbandonato, nel più recente *Une vie en l'air* – il primo si vuole più *performer* che *reporter* e tanto meno sociologo. Ricusa infatti ogni paragone tra il suo gesto e le scienze umane. Le tracce che lascia su quei *terrains* più che *vagues* si apparentano piuttosto alle operazioni di molta arte contemporanea, dall'azionismo alla *Land Art*. All'edonistica, egotistica rivendicazione di libertà dell'autore-*amateur* corrisponde da un lato l'affrancarsi dell'attività letteraria da ogni credo ideologico o estetico; dall'altro, la desacralizzazione della figura dell'artista e dell'idea di opera che spinge a immaginare un artista senza opera.

Meno sistematica è la *démarche* di Nathalie Quintane, spesso associata al campo della poesia contemporanea. I suoi frammenti *infra-ordinaires*, appuntati

per così dire strada facendo, a piedi o in automobile, in *Chaussure* e in *Remarques*, traducono un'analoga filosofia dell'azione letteraria. Come in altri scritti che attestano il suo impegno sociale, l'arte del *collage* e del montaggio consente all'autrice di collegare tra loro, al di là di ogni gerarchia preconcepita, varie dimensioni della sua vita privata e pubblica, compresa l'attività letteraria intesa come esperienza che ridefinisce il reale poiché «elle nous engage à penser, parler et agir autrement» (p. 275).

Nell'accorciare le distanze tra l'esperienza apparentemente più banale e la sperimentazione artistica, ma anche tra l'avvenimento e l'opera e tra l'individuale e il comunitario, consiste la portata micro-politica di pratiche letterarie di cui, fin dall'efficace contestualizzazione storica e teorica fornita nell'«Introduction», M. Heck rintraccia i presupposti e le consonanze in saperi affini quali la microstoria e l'antropologia del

fare, la corrente filosofica pragmatista e gli studi culturali. Spesso di esterni e urbane, le scritture ancorate all'esperienza della vita ordinaria affondano le radici nelle *flâneries* e altre deambulazioni che alimentano la letteratura su Parigi, dal *Tableau de Paris* di Mercier ai *Tableaux parisiens* di Baudelaire pittore della vita moderna, da Raymond Queneau a Jacques Réda e dalle peregrinazioni di Jean Rolin ai due volumi di *Paris musée du XXI^e siècle* finora pubblicati da Thomas Clerc. Soprattutto, al pari delle *promenades* surrealiste, in cerca del *merveilleux* quotidiano, e delle derive situazioniste, le *performances* letterarie qui studiate non solo coinvolgono e dislocano il corpo di chi scrive. Erodono altresì la distinzione tra opera e vita stimolando la riflessione sullo statuto dell'artista e sulla funzione della letteratura ai giorni nostri e nella nostra vita di tutti i giorni.

[STEFANO GENETTI]

Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

Le polar francophone ou la pensée d'une dynamique hybride, dir. Adama TOGOLA, "Interculturel Francophonies" 44, novembre-décembre 2023, 124 pp.

Le roman policier semble se régénérer et trouver des configurations inédites qui continuent à assurer son succès. Le genre s'est progressivement détaché de son étiquette de fiction populaire pour acquérir des formes hybrides et se renouveler de l'intérieur. Le dossier n. 44 de la revue "Interculturel Francophonies" se penche sur les relations dynamiques que le roman policier entretient avec les formes et les conventions des origines, mais il réfléchit également sur les bouleversements que le genre a subis au fil du temps et dans des contextes géographiques éloignés par rapport à sa naissance. Dans son introduction, Adama TOGOLA propose un aperçu historique qui met au centre les récits d'Edgar Allan Poe et sa démarche «déterministe» ayant conduit à l'adoption d'un plan rigoureux et de «postulats méthodologiques rigides» (p. 9). Cependant, quand le policier entre en contact avec l'aire culturelle africaine et caribéenne, il subit des contaminations ayant le pouvoir de subvertir les formes originelles et de renouveler le genre. L'hybridité est devenue une constante et les récits se sont adaptés aux codes des contextes culturels où ils se sont développés. Les études réunies dans ce dossier montrent également que l'écriture romanesque francophone est en mesure de saisir ces démarches pour évoluer et démontrer son adaptabilité et sa capacité d'aborder n'importe quel genre et n'importe quel sujet. Les auteurs font comprendre aux lecteurs que le contexte littéraire francophone entre sur la scène internationale et trace des pistes qui subvertissent le genre et l'actualisent. Les données sociales, ainsi que les événements politiques et les traditions culturelles, sont devenus les protagonistes du genre. Le roman est donc passé d'une simple enquête policière à une analyse des motivations variées qui font agir le criminel dans le domaine francophone et notamment dans la société maghrébine, africaine ou caribéenne. Le roman s'approprie d'une multiplicité de discours et de formes

narratives qui comprennent, entre autres, les bandes dessinées, les séries télévisées, les récits ethnologiques, la radio, le théâtre et le cinéma. La coexistence de ces éléments disparates, mais compatibles est la donnée de base des formes hybrides qui sont convoquées dans ce volume. Les contributeurs se proposent également de montrer que le roman francophone est très réceptif par rapport à cette perméabilité et qu'il intègre facilement d'autres types de récit et d'autres pratiques culturelles.

L'article d'Émeline PIERRE porte sur les aspects écologiques que les récits policiers de la Caraïbe francophone convoquent dans leurs récits. Les ouvrages de Gary Victor, Raphaël Confiant, Colin Niel et Loïc Léry abordent la question de la conscience environnementale, de la sauvegarde des forêts et des sous-sols, voire de l'aménagement des espaces urbains et du respect de la vie humaine. Quelques épisodes tirés de l'actualité sont insérés dans les intrigues comme stratégies narratives en mesure de dénoncer les menaces sur l'écosystème. La contribution de Sylvère MBONDOBARI se focalise sur la production romanesque de l'écrivain malien Moussa Konaté. Ses policiers mettent au centre des réflexions sur la religion, sur les traditions des communautés et sur la sexualité, mais aussi sur les transformations sociales et les enjeux géopolitiques qui émergent surtout dans les dialogues entre les personnages, porteurs des valeurs des communautés qu'ils représentent. Les fictions de Konaté décrivent des figures qui sont enracinées dans un espace social et ethnoculturel délimité, encore en contact avec les traditions africaines. Adama TOGOLA se concentre sur le roman *90 jours avec Vandel* d'Awa Tamboura pour mettre en relief l'interaction entre la criminalité et la peinture à travers une «écriture tournée vers l'hybridité générique» (p. 55). Dans ce policier, l'auteure utilise des stratégies de distanciation et de dérision afin de subvertir les paradigmes du polar classique. Le déplacement d'un tableau d'un lieu à l'autre devient le prétexte pour analyser la mutation de l'espace discursif et de sa relation avec la réflexion esthétique. La contribution d'Yves CHEMLA analyse le roman *Le Festin de l'aube* de l'écrivain gabonais Janis Otsiem. Le récit se caractérise par une intrigue

complexe comportant plusieurs enquêtes et, par conséquent, de nombreux procédés linguistiques. La pluralité des personnages implique l'adoption d'une multiplicité de registres, mais également l'inscription culturelle dans des contextes spécifiques. La conséquence est une approche multiple au problème social. L'article de Kodjo ΑΤΕΚΡΟΪ se penche sur les dispositifs narratifs dans les policiers pour la jeunesse d'Hortense Mayaba, Marie-Félicité Ebokéa, Alpha Mandé Diarra et Marie-Florence Ehret. Considérés comme de la sous-littérature à double titre, les polars écrits pour les jeunes rompent de façon encore plus évidente la frontière entre rationnel et irrationnel car le surnaturel devient une pratique intégrante de la réalité quotidienne. La nature du crime se révèle complexe et le récit se veut une véritable confrontation entre différentes visions du monde. La contribution de Bouchra EL ALAOUÏ se focalise sur la question du double dans *L'Inspecteur Ali* de l'écrivain marocain Driss Chraïbi. Le dédoublement est approché tout d'abord au niveau des personnages car ils sont caractérisés par une biculturalité ethnique et vivent des crises identitaires. Ensuite, l'auteur se consacre à l'analyse de l'hybridité du récit et de son écriture: la forme devient un signe de démarcation du policier classique et donne également résonance à la crise identitaire des personnages. Saadia DAHBI aussi consacre son article aux romans de Driss Chraïbi. L'auteur aborde les thématiques de la mélancolie et de la révolte qui caractérisent la fiction francophone contemporaine. L'écrivain met en scène des personnages porte-parole qui se proposent d'interroger le présent et d'explorer le passé. À travers la narration, le lecteur retrouve une image du Maroc postcolonial qui plonge dans le modernisme et perd progressivement son âme et ses traditions. Dans l'article qui suit, Aziza BENZID reste encore au Maghreb, bien qu'elle se déplace en Algérie. L'auteur analyse *La Part du mort* de Yasmina Khadra pour mettre en relief que la fiction policière peut devenir une occasion de réflexion sur l'histoire de la colonisation française en Algérie. L'écriture romanesque se veut donc une tentative de négociation entre un passé traumatique et un présent incertain. Dans la dernière contribution, Yves CHEMLLA aborde la thématique de la dénonciation politique et sociale dans les romans de l'auteur algérien. Yasmina Khadra attire souvent l'attention du lecteur sur un quotidien fait de corruption, de précarité et d'un contexte urbain insalubre. L'enquête policière devient ainsi un prétexte pour retracer quelques éléments sociaux de l'Algérie contemporaine.

Les études réunies dans ce dossier d'«Interculturel Francophonie» nous montrent que le policier devient transgénérique, transculturel, translinguistique. Né comme genre marginal et populaire, il a su sortir de ses clichés et de ses stéréotypes qui mettent au centre la violence et la drogue pour acquérir un statut hybride qui démontre sa vitalité et sa capacité d'adaptation et de création. Le contexte littéraire francophone a pu saisir ces relations dynamiques et a convoqué le policier pour aborder l'analyse du fonctionnement social et culturel des sociétés africaine, maghrébine et caribéenne.

[EMANUELA CACCHIOLI]

LAURENT DUBREUIL, *L'Élargissement francophone. Dix interventions critiques*, Paris, Honoré Champion, 2024, 178 pp.

Le volume rassemble dix essais de l'auteur, écrits au cours de la décennie allant de 2011 à 2021, en partie inédits, en partie parus dans des revues françaises

et américaines. Pour la plupart, les textes contenus dans le volume sont consacrés à la littérature mais Dubreuil se concède également un détour par le cinéma et quelques analyses plus proprement académiques. *L'Élargissement francophone* paraît compléter une sorte de trilogie francophone, qui comprend deux autres ouvrages, *L'Empire du langage* et *L'Empire de la littérature*.

Le volume est divisé en trois parties: les deux chapitres de la première partie traçent les contours de l'histoire littéraire francophone anachronique, la deuxième partie comprend quatre chapitres dédiés plus spécifiquement à la question des poétiques francophones, tandis que la dernière partie croise poétique et politique pour aboutir à une réflexion critique sur les enjeux de l'«universalisme». L'ensemble des études met en relief une perspective de remise en question de vérités préconstruites du discours critique et médiatique et une volonté de dépasser le discours critique postcolonial.

La première section du volume a comme titre «Histoires ou méthodes». Le premier chapitre, *Circulation, écart, chantier*, s'interroge sur la posture tenue dans le temps vis-à-vis de l'histoire littéraire francophone et propose une nouvelle perspective de lecture et d'analyse des œuvres littéraires sorties de cet univers de plus en plus riche. Il s'agirait, tout d'abord, d'œuvrer à un changement de nomenclature, afin de dépasser la distinction français/francophone en faveur d'une présentation unitaire de toute littérature en langue française, sans pour autant effacer les différences sociales et historiques dans lesquelles les textes trouvent leur origine et sans dissimuler les écarts linguistiques, politiques, ethniques que ces œuvres portent en elles. Langue française et littératures françaises au pluriel devraient, selon Dubreuil, voyager sur deux voies qui peuvent s'entrecroiser dans un chantier où les matériaux accumulés pourraient donner naissance à des constructions nouvelles. Le deuxième chapitre, *Futurs, anachronismes, francophonies*, analyse le statut de l'histoire dans le champ universitaire du postcolonial. L'auteur pose comme indispensable l'adoption d'une perspective non-linéaire et non-circulaire dans l'analyse historique du fait postcolonial. Le chapitre tourne autour de mots comme *anachronisme, événement* mais aussi des concepts de planète *mondialisée*, ou *globalisée*. Dubreuil présente un excursus de la pensée historiographique française et européenne, à travers des intellectuels majeurs tels que Michel Foucault, Giorgio Agamben ou Jacques Derrida, pour arriver à commenter un poème du poète haïtien Coriolan Ardouin, en partant du constat que le mouvement romantique français a bien eu une circulation mondiale. Des représentants majeurs comme Madame de Staël ou Chateaubriand ont bien prôné dans leurs œuvres un dépassement réel ou imaginaire. Passion pour l'exotisme et vogue de l'orientalisme marquent un changement de perspective par rapport à la période précédente. Des correspondances entre intellectuels partageant le français, d'une part et d'autre de l'Atlantique, traversent le XIX^e siècle et impliquent des anciens colonisés. *Moi-même* de Coriolan Ardouin est un poème écrit en 1833, dans lequel on retrouverait des échos des grands auteurs romantiques de la métropole, presque contemporains. Dubreuil conteste dans son analyse toute idée de reproduction pure et dure de modèles français pour mettre en lumière dans l'œuvre ce qu'il appelle des «insertions haïtiennes». Plutôt qu'un simple imitateur, Ardouin s'érigerait ainsi à poète à part entière, en dialogue fécond avec ses correspondants européens. La

deuxième section du volume, intitulée « Répertoire d'objets poétiques », s'ouvre avec un chapitre qui s'interroge sur le sens du mot *Race* (de Baudelaire à Lochard). L'auteur affirme vouloir dépasser le point de vue ethnique que ce mot a incarné de manière prioritaire à partir du XIX^e siècle, pour le redéfinir du point de vue poétique comme une « notion réfléchissante grâce à quoi les poètes (se) mettent en œuvre en énonçant, et métamorphosant, les conditions référentielles qu'ils travaillent à même le texte » (p. 61). Le corpus examiné comprend *Abel et Caïn* de Baudelaire que Dubreuil va mettre en dialogue avec des poèmes d'Émile Verhaeren et du haïtien Paul Lochard, afin de définir non pas une « race » ethnique mais une « race » des poètes. L'auteur en conclut que, si on veut outrepasser les questions raciales et identitaires dans l'histoire littéraire francophone, il convient avant tout de travailler à la découverte ou redécouverte d'auteurs jusqu'ici occultés ou oubliés, afin d'enrichir l'univers textuel francophone et les modes du commentaire. Le quatrième chapitre, *Nativisme*, continue dans la même lignée à s'interroger sur la notion de race à travers, cette fois, les figures et les œuvres de Senghor et Césaire. Les notions de négritude, de nativisme et d'une prétendue naturalité noire sont tout d'abord analysées telles qu'elles émergent du discours de Senghor sur « Ce que l'homme noir apporte », publié en 1939 et du *Discours sur le colonialisme* de Césaire. Dubreuil passe enfin à commenter le *Cahier d'un retour au pays natal*, œuvre majeure du poète martiniquais, en se penchant sur les réélaborations successives du texte entre 1939 et 1956. Il en met en relief une dimension de naissance et co-naissance poétique, que l'on pourrait relever dans tout le vocabulaire du poème et, malgré les réélaborations, dans les quatre états principaux du texte. Le chapitre V, *Énallages* (Khatibi, Ventadour, Blanchot), commence par l'analyse de *L'Aimance* d'Abdelkebir Khatibi. Ici, Dubreuil s'interroge sur l'intervalle entre toutoïement et vouvoïement, expressions de politesse ou de familiarité, dans le passage d'une langue à l'autre, d'un univers culturel à l'autre. En passant du poème à l'essai, puis au récit, l'énallage dans l'œuvre de Khatibi et ses implications littéraires et sociales sont traitées à travers les échos intertextuels de Ventadour et de Blanchot. Le sixième chapitre introduit le concept de banlieue comme catégorie structurelle marquée par une sorte d'opacité mais signifiant un lieu étranger à la République, à la France, bien qu'il fasse partie du territoire de l'Hexagone. L'auteur met cette banlieue en dialogue avec l'univers postcolonial car – dit-il – son statut politico-social la rend proche de ce monde. Ainsi penche-t-il en faveur d'une poétique de la banlieue, représentée par le rap ou le slam qui, affirme-t-il, dépendent largement de formes prosodiques traditionnelles en français. L'idée que la langue française puisse trouver dans la poétique de la banlieue de nouvelles issues est le fil rouge autour duquel tourne le raisonnement de Dubreuil. En dépassant toute forme de contrôle et de censure linguistique, la réinvention discursive du français qui se fait dans les territoires de banlieue serait porteuse de nouvelles potentialités. À travers un corpus comprenant des œuvres de Césaire, Fanon, Samira Bellil, Jamel Debbouze, Faïza Guène, en passant par le court-métrage *Europe 2005 - 27 octobre* de Jean-Marie Straub et Danièle Haïlet, l'auteur fait remarquer l'importance du bruit et du silence dans la poétique postcoloniale tout comme dans celle de la banlieue. *Réalisme citoyen* (Beauvois, Kechiche) est le titre du septième chapitre, dans lequel l'auteur se permet un détour par le cinéma,

afin d'aborder le vieux débat de la part politique des œuvres littéraires et poétiques. Il prend en considération deux films de 2010, *Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche et *Des Hommes et des Dieux* de Xavier Beauvois. Son analyse montre la manière – négative selon lui – dont les deux réalisateurs dépolitisent le fait postcolonial pour, selon lui, le repolitiser de façon adventice, afin de le rendre plus conventionnel, donc plus acceptable. Le huitième chapitre aborde la figure du tyran, à travers trois pièces du dramaturge haïtien Morisseau-Leroy, écrites, dans les années 1950-1960, en Haïti et en exil et en passant aussi par le film de Raoul Peck *Moloch Tropical*. Morisseau-Leroy fait un travail de réécriture de pièces de Sophocle, où le personnage du tyran est central. Si ce mot, en grec ancien, a une signification plutôt vaste et, somme toute, neutre, il prend dans l'œuvre du dramaturge une valeur ambiguë et opaque. Ses pièces mettent en scène un tyran qui n'a aucun des traits positifs du tyran grec. La transposition et la reterritorialisation des pièces de Sophocle dans l'île caribéenne entraîne une révision de la figure tyrannique. La troisième partie, « Alter-Identitaires », commence par un chapitre qui aborde la question de l'universel et de sa critique. Dubreuil se penche sur une « étude de cas » qui prend en considération « la critique de la raison postcoloniale » de Gayatri Spivak et sa (non)lecture du *Cygne* de Baudelaire. À partir de la *Métaphysique* d'Aristote, l'auteur analyse les concepts de général et d'universel, ainsi que leur contraire, le singulier, dans le cadre des études postcoloniales. Il se penche ensuite sur la réfutation de l'interprétation, universaliste selon lui, que Spivak donne du *Cygne* de Baudelaire dans sa *Critique de la raison postcoloniale*, en analysant la figure de la « négresse » telle qu'elle est évoquée par le poète. *Universalités, identités, affirmations* est le titre du dernier chapitre qui traite de la question de l'identitarisme 2.0, de la dictature des identités qui, selon Dubreuil, s'est imposée dans le monde de la communication numérique. L'auteur annonce vouloir ici se concentrer sur les termes d'universalisme et de racisé et sur une mise en scène, qui fit scandale à la Sorbonne en 2019, des *Suppliantes* d'Eschyle. Le problème de l'identité et de sa lecture est le fil rouge qui sous-tend le chapitre et les questions qui se posent concernent l'abandon ou non de la perspective identitaire dans l'interprétation des phénomènes socio-culturels. La réponse que Dubreuil semble donner est celle d'une nécessité de dépassement du périmètre historiquement donné pour créer et partager des altérations, des situations nouvelles.

[ELENA FERMI]

BOUALEM SANSAL, *Vivre. Le compte à rebours*, Paris, Gallimard, 2024, 234 pp.

Vivre est un roman qui en dit long sur « l'état effroyable de notre monde » (p. 175) et de notre humanité. Il s'ouvre sur une énigme : une Entité extraterrestre s'insère télépathiquement dans le cerveau de quelques personnages, qui seront ensuite nommés les Appelés, et lance un mystérieux message : J-780. On découvrira qu'il indique les jours qui restent à vivre à notre planète, destinée à être « avalée corps et biens par un trou noir erratique » (p. 23). Le roman se conclut par une autre énigme : le mystère de la destinée réservée aux milliards de terriens sauvés par le vaisseau envoyé par l'Entité qui, après un voyage de mille ans, aurait dû les déposer dans une sorte de terre promise, mais dont

on a perdu les traces. Entre ces deux énigmes il y a l'histoire de ce qui se passe sur la terre au cours de 780 jours où les Appelés doivent se chercher, choisir les élus et préparer le départ. Ce qui intéresse davantage le lecteur, c'est la réaction des gens face à cette nouvelle qui se diffuse peu à peu, surtout la réaction de ceux qui ont une réponse à tout, en particulier les philosophes (philoblablas, p. 115) et les religieux, qui s'abandonnent à des spéculations absurdes ou ne pensent qu'à leurs petits intérêts partisans, sans réellement se soucier du bien de l'humanité qui risque de disparaître. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est la photographie que l'écrivain nous offre de notre monde mourant, de nos sociétés décadentes qui vont joyeusement vers leur perte sans s'en rendre compte ou sont, du moins, incapables d'arrêter leur chute. Non seulement les hommes sont en train de désertifier la planète où ils vivent, mais ils ont créé des machines intelligentes qui seront à même de se passer de leurs créateurs ou de les réduire en esclavage: «l'humanité est entrée dans un temps inversé dans lequel l'intelligence, les sciences et les arts se développent dans les mémoires vives des ordinateurs pendant que l'ignorance et la bêtise s'agitent pompeusement dans les cerveaux des hommes» (p. 155). D'ailleurs, ces derniers n'attendront même pas les apocalypses pourtant bien proches liées au climat et à l'intelligence artificielle, car au moment où le vaisseau arrive pour sauver les élus, et le trou noir s'ouvre pour dévorer la planète, les humains ont déjà déclenché la Troisième guerre mondiale et sont en train de s'entre-détruire et de détruire leur monde.

Boualem Sansal, écrivain algérien, tout en jetant ce regard désabusé sur la condition de notre humanité et de notre planète, ne manque pas de tourner le couteau dans les plaies du vieux continent. Il nous montre la France «un peu obèse et décati» (p. 131) et les Français comme des «lâches idiots, des jouisseurs impénitents» (p. 109), l'Italie empêtrée dans «une affaire d'État scabreuse dont [elle] a le secret» (p. 166) et l'Europe impuissante: «Sacrée Amérique, pays de tous les impossibles qui deviennent possibles, quand la vieille Europe reste le pays de tous les possibles devenant impossibles» (p. 85), etc. Le romancier exprime tout son sarcasme sur le repentir de l'Occident, à travers la lettre à ses étudiants d'un des Appelés, le français Paolo, qui fait à son tour du sarcasme sur la lettre qu'il vient d'écrire: «C'était pompeux à souhait, et un brin collabo, mais les wokistes adorent se battre la coulepe devant leur miroir et se gargariser l'arrière-bouche avec l'eau croupie pour mieux se vomir. Ne pas les contrarier, il faut au contraire les pousser au ridicule qui tue» (p. 82). Le passage cité est un échantillon éloquent tu ton et du langage du roman. Un roman divisé en deux parties: I – «Des signes dans le rêve» (pp. 11-151); II – «Des signes dans le ciel et des bruits sur terre» (pp. 153-206). Elles sont suivies d'un «Avertissement» (p. 207), d'un «Dossier Terre» élaboré par la Fédération des Galaxies (pp. 209-223) et d'une «Note d'alerte» (pp. 224-234). Les deux parties sont introduites par des citations tirées de la Bible, qu'on retrouve nombreuses aussi dans le texte, presque les jalons d'un parcours humain tracé depuis longtemps. Les deux parties sont divisées en chapitres qui portent le titre des jours concernés, pour indiquer le temps qui s'écoule, et en sous-titre une synthèse des événements qui s'y passent. Et ces événements sont importants, même si la terre est un petit point dans l'Univers, car sauver l'humanité signifie sauver l'ordre cosmique. L'ironie, souvent féroce, qui soutient la nar-

ration et conduit à douter des faits narrés, mais rend attachante l'histoire, n'empêche pas le sérieux des problèmes soulevés sur un avenir incertain, où l'apocalypse n'apparaît plus comme un sujet de science-fiction, mais comme une menace réelle.

[CARMINELLA BIONDI]

JEAN-PAUL MARTIN, *Le roman policier africain. Regards critiques sur des sociétés en mutation*, Québec, Presse de l'Université Laval, 2024, 215 pp.

La littérature africaine est considérée comme une littérature «jeune», en partie à cause d'un manque de maisons d'éditions assez puissantes pouvant se permettre de publier des livres dont les ventes ne se matérialiseront qu'après plusieurs mois. Au moins jusqu'aux années 70 la culture du livre et de la lecture est pratiquement absente. On commence à voir un changement culturel dans les années 1970, mais en tous cas jusqu'à 2018 on ne compte que trois cents romans publiés. Jean-Paul Martin essaye donc de comprendre l'évolution du roman policier africain, comment il a eu la possibilité de se diffuser, les différents sous-genres qu'il a développés. Il rappelle au lecteur que le roman policier a toujours été considéré comme une littérature populaire, présentant des personnages sans épaisseur, des intrigues stéréotypées, dans lesquelles il est vain de chercher une quelconque analyse sociologique; mais par contre il met en évidence comment cette idée est erronée face aux différents sous-genres du roman policier: le roman à énigme, dont la reine est Agatha Christie, le roman juridique ou de prétoire, où le protagoniste est généralement un avocat ou un juge, le roman noir, rebaptisé thriller et caractérisé par une violence accentuée, et le roman d'enquête, où l'intrigue sert explicitement pour analyser le fonctionnement d'un univers social. C'est ce dernier genre qui devient immédiatement une source d'inspiration pour les écrivains africains.

Dans le premier chapitre, Martin met en évidence comment le roman policier est devenu, chez les auteurs africains, un moyen pour dénoncer l'incompétence des hommes politiques qui détiennent le pouvoir, une incompétence qui est source d'insécurité et d'injustice sociale. «La dénonciation de la prévarication, de la corruption et des trafics est donc au cœur de plusieurs romans, qui reflètent ainsi la lassitude d'une population face à la gabegie et à la précarité» (p. 18). L'auteur commence donc un voyage dans le genre policier africain avec l'œuvre qui l'a lancé: *Fella's Choice* paru en 1974 et écrit par le nigérian Kole Omotoso. Le protagoniste est un officier qui cherche à intercepter et à détruire un chargement de faux nairas, la monnaie nigérienne, qu'une organisation blanche veut diffuser dans le pays pour affaiblir la croissante économie nigérienne. L'intrigue donne donc à Omotoso la possibilité de traiter la question délicate des relations problématiques entre les Noirs et les Blancs. Même si l'intrigue est approximative et la structure en général – ses personnages stéréotypés, sa conclusion rapide – est plutôt fragile, le roman donne également à l'auteur la possibilité de dénoncer les mauvaises pratiques politiques et sociales africaines. On aborde ensuite une série parue en 1976 et composée initialement par huit romans, dont trois sont écrits par Jean-Pierre Dikolo: *Les Archives du B.S.I* (Bureau Spécial d'Intervention). Ces romans pourraient sembler bien légers, mais en réalité ils abordent des thématiques très significatives pour les

pays africains, comme «les spoliations minières, les trafics d'œuvres d'art, la déstabilisation, le détournement de l'aide alimentaire, le racisme, les trafics d'armes et les guerres de libération, les manipulations génétiques» (p. 23). Dans cette voie s'insère *No woman no cry* d'Assé Gueye, paru en 1986, qui met en scène un brillant physicien lancé dans le combat contre le racisme. On aborde ensuite *Neighbours* de Lilia Momplé, qui décrit en 1995 une tentative de déstabilisation du Mozambique. Tous les exemples cités par Martin soulignent qu'ils ont été utilisés pour dénoncer l'incompétence et la corruption de la classe politique, et pas seulement par les auteurs africains moins connus, mais aussi par ceux qui ont eu un certain succès à l'étranger: c'est le cas de Mongo Beti qui, dans *Trop de soleil tue l'amour*, paru en 1999, aborde les thèmes de la déforestation et des spoliations foncières dont sont victimes des communautés villageoises. Même Jean-Marie Adé Adiaffi dans *Les Naufragés de l'intelligence* paru en 2000 traite le thème de la lutte contre la misère et la corruption, en proposant une nouvelle forme littéraire: le roman *N'zassa*, une sorte de genre sans genre, fait de prose et de poésie, de narration et de comptes rendus parus dans la presse. Mais encore *Un reptile par habitant* de Théo Ananissou «propose sur un mode burlesque un regard aussi absurde que désespéré sur la situation de certains pays africains et sur les pratiques de ceux qui les dirigent» (p. 48). Un autre thème qui est souvent central dans certains romans policiers est le problème des trafics et de l'exploitation illégale des ressources: par exemple dans *Mission spéciale* (1992), écrit par Kwasi Koranteng, ou encore dans *Un festin de hyènes*, publié en 2008, où Michael Stanley traite d'un trafic de diamants. Le roman policier, en tant que littérature «populaire» est le genre le plus approprié pour dénoncer, témoigner, même hurler à grand voix, ce qui ne marche pas dans le pays et qui, au contraire, le condamne à une existence de régression et violence. C'est le moyen le plus efficace dans les mains des écrivains, pour réveiller l'esprit et l'âme du peuple africain.

Le deuxième chapitre se joue entièrement sur le conflit entre tradition et modernité, que l'on rencontre souvent dans les romans policiers africains. Ces deux conceptions incarnent la rivalité qui existe entre la ville, lieu de la modernité et conçue souvent comme une force propulsive de perdition, et les villages, dépositaires et garants des valeurs morales. Martin offre l'analyse de plusieurs œuvres où ce conflit est bien évident, en commençant par *Pétales de sang*, publié en 1977, un roman dans lequel Wa Thiong'o Ngugi dénonce l'exploitation des paysans par la nouvelle classe sociale issue de l'indépendance du Kenya; ensuite il décrit par exemple *L'Homme aux Pataugas* de Jean-Pierre Makouta-Mboukou, dans lequel une sorte de moderne Robin des bois reprend aux «Grands», aux «riches» ce qu'ils ont obtenu malhonnêtement pour le rendre à ceux qu'ils ont spoliés; même *Le dernier vol du flamant*, paru en 2000, se transforme pour Mia Couto en occasion pour évoquer la colonisation portugaise au Mozambique, les mouvements de libération et la guerre civile. Plus récemment, en 2012, Vamba Sherif écrit *Borderland*, un roman inquiétant, «dans lequel le déroulement de l'enquête policière s'efface devant l'histoire d'une communauté rurale qui, refusant l'autorité du pouvoir central, est prête à user de toutes les ressources de la sorcellerie pour conserver son autonomie» (p. 84). L'élément surnaturel, magique, rituel, est souvent présent dans les romans africains, puisqu'ils sont le miroir de la culture du continent. La présence de ces croyances qui s'opposent à la rationalité et aux

preuves scientifiques, est constante dans la littérature africaine: *Notre quelque part* de Nii Ayikwei Parkes en est un exemple évident, puisque Kayo, le protagoniste, doit conjuguer son raisonnement scientifique avec la sagesse et les connaissances traditionnelles des anciens pour résoudre l'énigme et pour trouver la vérité; ou encore dans *Le Secret de Christiantins* de Khioud Sakamoko, la compétence investigatrice du détective doit se confronter avec la réalité effrayante des sectes. Dans la dernière partie du chapitre, Martin aborde encore une fois le thème de la ville en soulignant comment cette dernière, avec tous ses attraits et ses pièges, constitue un aspect incontournable de la littérature africaine.

Le troisième chapitre, le plus court de cette étude mais en même temps sans doute le plus actuel, aborde le thème de l'émigration et de l'exil: des raisons politiques ou économiques poussent aujourd'hui beaucoup d'Africains à abandonner leur pays pour se déplacer en Europe. Ces mouvements ont porté à la naissance de vraies communautés africaines dans les pays européens, ce qui a inspiré les écrivains africains, parfois eux-mêmes expatriés, à y situer leurs romans. Ces œuvres, comme *Cercueil & Cie* de Simon Njami ou *Agence Black Bafoussa* d'Achille F. Ngoye, «qui se situent dans ce qu'Odile Cazenave (2003) appelle L'Afrique-sur-Seine, sont politiques à double titre: par les intrigues dans lesquelles sont impliqués des régimes contre lesquels luttent les membres de mouvements d'opposition en exil, et par la dénonciation des conditions de vie précaires des immigrés dans les pays européens» (p. 140).

Dans le dernier chapitre, Martin concentre son étude sur la production littéraire de l'Afrique du Sud, en commençant par les œuvres de James McClure, comme *Le Cochon qui fume* et *Le Flic à la chenille*, qui sont «des témoignages sur le racisme structurel de la société sud-africaine, instauré par les premières lois sur l'apartheid en 1949» (p. 156). Cette période est très chère à plusieurs écrivains, qui l'introduisent dans leurs textes comme Deon Meyer avec *Les Soldats de l'aube*, ou Malla Nunn avec *Justice dans un paysage de rêve*, publié en 2008, qui est à la fois thriller politique, roman d'enquête, récit historique et document sociologique. La fin des lois de discrimination en 1991 et l'élection de Nelson Mandela comme président du pays ont sans aucun doute influencé les auteurs, qui se sont éloignés des thèmes politiques et ont commencé à s'intéresser aux crimes, à la violence urbaine et aux luttes des gangs pour la conquête et le contrôle des territoires et des trafics. C'est le cas par exemple de Deon Meyer avec son *13 heures*, paru en 2008, ainsi que Roger Smith qui, dans *Mélange de sang* paru en 2009, plonge la narration dans un contexte compliqué, caractérisé par trafics, prostitution, agressions, viols, règlements de compte, violences conjugales, en illustrant ainsi la réalité quotidienne des quartiers défavorisés des Cape Flats.

L'étude de Martin est un parcours très détaillé dans le genre du roman policier africain, conjugué dans toutes ses nuances. L'auteur donne la possibilité au lecteur d'entrer en contact avec des écrivains qui sont généralement «des intellectuels par qualification, qui ont au moins un minimum de compétences cognitives, le plus souvent certifié par un diplôme de l'enseignement supérieur» (p. 185). Il parvient à éclairer les dynamiques et les structures sur lesquelles se fonde la littérature policière en Afrique, en permettant au lecteur d'explorer les aspects les plus cachés de ces ouvrages. Le lecteur termine cet essai par une prise de conscience des raisons qui ont poussé les écrivains à

choisir ce genre pour donner forme à leurs revendications, un genre simple, attractif, engageant (et engagé), populaire, qui a la capacité d'attirer un grand nombre de lecteurs.

[ROBERTO FERRARONI]

VERONIQUE CORINUS, *Écrire l'oralité créole*, Paris, Honoré Champion, 2023, 409 pp.

L'essai de Véronique Corinus représente une tentative de réintégrer la production de Félix Modock dans le champ de la littérature antillaise. Modock était un planteur de canne à sucre martiniquais et en même temps un conteur très connu dont l'œuvre, qui compte trente-neuf contes, a été longtemps occultée même si «elle constitue un objet étonnant qui n'a jamais été envisagé dans sa singularité et n'a fait l'objet que d'études limitées» (p. 16). La personnalité du conteur est très évidente dans son répertoire et donne toute sa cohérence à cet ensemble de pièces qui, à première vue, pourraient sembler hétéroclites.

Dans le premier chapitre Corinus fait un voyage rapide mais très rigoureux dans l'œuvre sans laquelle on ne pourrait comprendre pleinement la portée du répertoire de Félix Modock: *Folk-Lore of the Antilles, French and English* – divisé en trois volumes parus en 1933, en 1936 et en 1943 – écrit par Elsie Clews Parsons qui s'est investie dans cette gigantesque recension des contes antillais. Elle a créé un travail minutieux, en suivant un protocole rigoureux, qui lui a permis de sélectionner avec soin ses collaborateurs et ses terrains d'investigation. Elle a beaucoup voyagé pour recueillir les témoignages dont elle avait besoin, en se rendant même dans les établissements scolaires réservés aux Noirs, pendant son séjour en Caroline du sud et du nord. Elle s'est déplacée pour créer un recueil des contes oraux diffusés aux Antilles en écoutant au cours de ses voyages les histoires de la tradition orale. Ce qui est évident chez Parsons c'est que «récréer des situations naturelles de profération n'est pas une nécessité pour elle. Aussi ne s'inquiète-t-elle nullement de procéder à ses collectes pendant les temps traditionnels des contes» (p. 42). Aux Antilles on distingue trois moments ordinaires d'émission des contes: la veillée familiale, la plus fréquente, réservée même aux enfants; les veillées-vivants, où les enfants se mêlent aux adultes, qui se tiennent dans un cadre festif ou laborieux; les veillées mortuaires, où la parole du conteur est dirigée vers les défunts mais également vers les vivants. Parsons ne cherche pas à enregistrer les contes dans ces moments, mais elle essaie plutôt de les reproduire, en perdant parfois certains aspects de l'oralité. Son travail reste également un parcours très détaillé qui a été publié en trois tomes, le dernier ayant paru posthume. Elle est très engagée du point de vue folkloriste et elle a à cœur le thème du racisme et elle manifeste une forte volonté de le combattre. À travers son œuvre elle veut permettre à la culture noire de rester vivante et connue, elle veut lui donner une voix plus forte. Son travail a pour ambition «de rendre l'oralité noire à son originalité créative, afin de la soustraire aux utilisations pernicieuses qu'en font généralement les sociétés civile et scientifique américaines» (p. 70).

Le deuxième chapitre se focalise sur la fabrique du répertoire des trente-neuf contes du Morne-Rouge qui se révèle une œuvre née «de la rencontre improbable entre deux êtres que tout oppose: d'un côté, Elsie Clews Parsons, la riche Américaine issue d'une famille de notables,... de l'autre, Félix Modock, petits-fils

d'esclaves, simple planteur martiniquais qui s'échine, pour survivre, sur un minuscule lopin de terre» (p. 85). Modock est sans aucune doute la voix principale de la tradition orale de la Martinique et Parsons lui donne implicitement le titre de *maître conteur*. Il était un vrai performeur et elle se rappelle avec émotion ses performances, le soir, sur sa véranda. Ses contes sont divisés en trois grandes catégories: les contes animaliers, les contes merveilleux, qui impliquent des éléments du surnaturel, et les contes facétieux, qui peuvent être classés en deux catégories: certains d'entre eux présentent un humour fondé sur la grivoiserie, tandis que d'autres utilisent une veine anticléricale déjà parue dans beaucoup de fabliaux. Corinus met en évidence dans ce chapitre la cohésion du répertoire de Modock, qui a choisi avec attention les contes à insérer dans son œuvre; il s'agit d'une cohérence évidente même du point de vue linguistique, étant toujours fidèle à la langue créole. La seule exception est représentée par le conte 36, où l'auteur utilise un langage différent, en introduisant le français, en contradiction avec le reste du répertoire: on pense donc que ce conte a été à tort attribué à Modock, mais on ne peut plus en être sûr.

Le troisième chapitre devient l'occasion idéale pour Corinus d'aborder le thème du genre des contes pour en définir une reclassification. En commençant par le genre manié par Modock, qui pourrait être considéré comme «un court récit de faits, d'aventures imaginaires destinées à distraire ou encore comme un récit assez court d'aventures imaginaires auxquelles on ne croit pas» (p. 137), l'auteure essaie de faire un excursus détaillé dans le genre du conte, pour en définir les caractéristiques les plus importantes et pour classer les différents types d'œuvres qui en font partie: on aborde donc les *kont*, les *grankont* e les *tikont* en créole, les *puvovèb*, *pavòl* et *tipavòl*; mais encore les contes sorciers, les contes pour faire rire, les contes obscènes, les contes ludiques, les contes madrés. Elle pourra ensuite, dans le chapitre suivant, appliquer sa classification au répertoire de Modock, en organisant ses 39 contes dans un tableau qui met en évidence à quel type appartient chacun d'entre eux. Elle ajoute aussi une description de certaines formes traditionnelles de *tikont* que Modock utilise parfois, par exemple l'invective, «dont la fonction est de déstabiliser l'interlocuteur par des propos blessants» (p. 195), ou encore les séquences chantées: «les chansons sont, dans le répertoire de Modock, les *tikont* les plus répandus et les plus intimement liés au récit, puisque dix-neuf des trente-neuf contes des chantefables» (p. 202). Les parties chantées ne sont pas des éléments ornementaux du conte, au contraire elles en représentent une partie intégrante, nécessaire et étroitement liée à la séquence narrée, afin de participer au dévoilement du sens. Le recours aux chansons, ainsi qu'aux devinettes, fondées sur le couple question-réponse, casse le rythme du conte, en le rendant un peu plus dynamique.

Après l'étude sur l'œuvre de Modock, Corinus essaie d'écrire sa biographie, ce qui a été vraiment très difficile puisque, au moment où elle écrit, il est mort depuis plus de quatre-vingts ans et qu'il n'a pas eu d'héritiers qui puissent l'aider à la reconstruire. L'auteur reparcourt les étapes qui lui ont permis de reconstruire la vie de Modock, une vie qui a sans aucun doute été très difficile, «une vie martyre», caractérisée par «misère sociale, misère économique, misère physique, traversée par tant de vicissitudes» (p. 240). Tous ces aspects de sa vie influencent et se reflètent naturellement sur les contes de son répertoire, qui devient le témoignage d'une personnalité souffrante. Il a grandi

dans un pays, la Martinique, en phase de très grands changements, il a eu une enfance inquiète, marquée par la nécessité d'abandonner ses études lorsqu'il était encore très petit, parce qu'il devait soulager sa mère, vu que son père avait épousé une autre femme, et par la mort de sa mère en 1902. Encore jeune, il a dû combattre pendant la première guerre mondiale, mais quand il rentre en Martinique, en 1923 il est mordu par un serpent, ce qui rend nécessaire l'amputation d'une jambe: à 38 ans il est infirme. Une vie donc très difficile pour un homme dont le destin a été tragique. Les drames de sa vie, incroyables par leur nombre, «se sont souvent effacés au profit de faits fantastiques qui impriment à sa vie un caractère légendaire. Le petit planteur qui se débattait dans un monde hostile est devenu un quimboiseur aux pouvoirs redoutables» (p. 254). En effet, on a commencé à le considérer comme une sorte de sorcier, capable de jeter des sorts, ayant une action à la fois faste et néfaste sur le monde, un homme de sortilèges, lié au monde du surnaturel.

Dans le dernier chapitre, Corinus donne une vision d'ensemble sur la thématique traitée dans les contes de Modock. On peut y retrouver une certaine cohérence, puisqu'il essaye de tracer une description de l'humanité, de dessiner un univers d'hommes. En particulier, à cause de son expérience personnelle, il se focalise souvent sur le rapport parents/enfant, surtout mère/enfant (mère nourricière et le fils épanoui, mère dévouée/fils soumis/fils rebelle); il réserve également une place pour le rapport père-fils, où souvent le père joue un rôle négatif, un aspect certainement lié à son expérience personnelle. Il aborde enfin le thème du mariage, des difficultés dans le couple et surtout le thème de la recherche de la masculinité qui se traduit dans la recherche d'une femme à épouser. Son répertoire «développe une réflexion sur l'accomplissement de l'être qui va à l'encontre des idées reçues et de la morale de toute une société» (p. 328).

Modock ne voit pas l'écriture comme un objet esthétique, mais comme un outil de communication qui permet de véhiculer un message et de soutenir une action. Témoigner, expliquer ou enseigner sont les trois objectifs qu'il s'est fixés. Innovateur, il prête plus d'attention au contenu qu'à la forme, *conteur-écrivain*, il se détache et s'oppose à l'*écrivain-conteur* du passé. «Pour décrire sa pratique innovante, sans doute faut-il passer par un néologisme: l'*autologographie* ou l'art de fixer la parole que le locuteur avait coutume d'émettre verbalement (p. 337).

À travers son essai, Corinus permet au lecteur de connaître la vie et l'œuvre du petit conteur-planteur de canne. Elle a créé un travail très détaillé, grâce à sa cohérence dans le repérage des matériaux et des informations, qui a été très compliqué. Elle réussit également à faire une analyse très approfondie qui permet d'explorer un monde littéraire très particulier, en comprenant les raisons sur lesquelles Modock a construit son répertoire. À la fin de la lecture, on comprend pleinement la valeur de l'œuvre du conteur qui met son message au centre de sa production, en réservant le second plan à la forme du texte.

[ROBERTO FERRARONI]

Paysages littéraires. Nature, écologie, écocritique dans les littératures caribéennes, dir. Pauline AMY DE LA BRETÈQUE et Natacha D'ORLANDO, Paris, Classiques Garnier, 2023, 168 pp.

L'ouvrage ici présenté est le fruit d'une journée d'études organisée en 2019 par l'association CARA-

COL, qui a réuni des doctorants et de jeunes chercheurs et chercheuses au sujet des littératures caribéennes. Les différentes interventions présentées dans le volume convoquent les outils de l'écocritique pour penser, lire et théoriser les littératures et les arts de la zone caraïbe dans leurs ressemblances, leurs spécificités et leurs actualités. L'œuvre est divisée en trois sections qui s'interrogent au sujet du paysage, identifié comme un focus autour duquel développer différentes réflexions. La célébration de la nature luxuriante d'îles comme la Martinique ou la Guadeloupe les configure dans l'imaginaire occidental (puisque c'est de ce point de vue que partent tous les articles) comme un paradis perdu anhistorique, ce qui empêche d'en voir les manifestations littéraires et sociales. L'engagement pris par les auteurs des articles inclus dans ce volume est celui d'aborder, à travers des études comparatives d'auteurs francophones et anglophones, les représentations artistiques des paysages caribéens. Une attention particulière est accordée aux écrivains contemporains, sans toutefois laisser de côté l'époque coloniale.

La première section, «Paysages poétiques et politiques», s'ouvre avec un article de Cécile CHAPON qui aborde les concepts de lieu-commun, paysages, pays dans l'œuvre d'Édouard Glissant. La chercheuse en conclut que le paysage – véritable protagoniste de l'œuvre de cet écrivain – est pour lui le gage d'un véritable engagement, intime et collectif. La diversité des paysages mis en scène correspondrait ainsi – selon Chapon – à une diversité culturelle à mettre en valeur pour un élargissement des imaginaires qui permette à l'humanité toute entière de partager une action collective de défense de la diversité du vivant et de la variété de ses langages. Eva BAEHLER fait dialoguer l'œuvre de Patrick Chamoiseau avec les huit volumes du *Nouveau voyage aux îles françaises de l'Amérique* du missionnaire et naturaliste dominicain Jean-Baptiste Labat. Dans les romans de l'écrivain martiniquais, la chercheuse repère une poétique de l'émerveillement, fondée en partie sur un hypotexte colonial dont le romancier ne s'affranchit jamais et qui représente sa volonté de ne jamais dépasser mais de mettre plutôt en lumière les contradictions de sa propre quête artistique. La description de la nature se fait souvent, chez lui, par l'entremise de «porte-regards», dont le point de vue initial évolue au cours du récit. Avec Pauline AMY DE LA BRETÈQUE on part vers la Caraïbe anglophone, plus précisément la Jamaïque et on abandonne la prose pour la poésie d'Olive Senior. Son recueil de 1994 *Gardening in the Tropics* examine divers aspects de la nature caribéenne, en évoquant à la fois le paradis terrestre et son côté imprévisible, dangereux et décadent. Senior aborde le processus de créolisation, tout en mettant en lumière que ce processus de renouvellement culturel et naturel est inévitablement douloureux. Nature et choc culturel cohabitent dans ses poèmes et son recueil contient une multiplicité de points de vue qui mettent en évidence la violence des interactions culturelles dans l'histoire caribéenne. La deuxième partie du volume s'intéresse aux représentations de la nature et des paysages par le biais de la parole et de la langue. Une étude comparative de *Lucy* de Jamaica Kincaid et de *L'Empreinte à Crusoe* de Patrick Chamoiseau est proposée par Orane ONYKPE-TOUZET. La chercheuse aborde la relation entre descriptions de la nature et rapport qu'entretiennent les personnages avec celle-ci dans l'œuvre des deux écrivains. Elle met en évidence l'inadéquation du langage littéraire, redevable à l'entreprise coloniale, pour raconter cette relation mais affirme également que la littérature peut être

le lieu d'une réinvention possible des rapports avec le réel, pourvu que l'on s'interroge constamment sur une décolonisation du langage lui-même. Giuseppe SOFO conduit un examen de la littérature consacrée au tremblement de terre haïtien de 2010, afin de souligner à quel point l'idée de fragmentation appartient à la pensée et à la parole des îles caribéennes, dont la beauté est constamment menacée. Les créations littéraires de ses représentants majeurs – qu'il s'agisse de Césaire, de Glissant, de Chamoiseau ou de Walcott – ne peuvent en aucun cas faire abstraction de l'instabilité du continent caribéen mais cette «intranquillité» devient source de réinvention, d'une plus vaste ouverture au vivant. Dans la dernière partie, trois articles s'interrogent sur le lien entre mémoire, histoire et paysages caribéens. Charlotte LAURE analyse la pièce de théâtre *Monsieur Toussaint* qu'Édouard Glissant a consacrée au héros de la révolution haïtienne. Le protagoniste revit son passé à travers la rencontre avec des personnages déjà morts pendant son emprisonnement au Fort de Joux, en France. Le décor est donc presque absent, car il s'agit d'une cellule entourée de quatre murs. Laure souligne que c'est justement la négation du paysage qui émerge dans la pièce, un paysage qui, lorsqu'il est évoqué, se caractérise par son opacité. Sa présence devient à la limite, selon la chercheuse, métaphorique de l'exploitation coloniale de la terre de l'île et du corps des esclaves et aide à mettre en lumière la dimension collective de la révolte des esclaves. Caroline SOUKAÏ prend en examen l'œuvre de Patrick Chamoiseau et d'Édouard Glissant, afin d'analyser le rôle que la nature y tient, à travers la mise en scène du personnage-paysage. Le dialogue et la compénétration de l'esclave marron avec le paysage naturel de l'île serait, selon Soukaï, à la base de la réflexion des deux écrivains autour de la *géographie torturée* des Antilles et conduirait à une réflexion sur la mémoire dont il est porteur. Carla C. FRANCISCO clôt les interventions en proposant une analyse comparative entre deux registres visuels ayant pour thématique la sucrerie dans les paysages américains pendant le XVII^e siècle: les toiles du peintre Frans Post et l'*Histoire générale des Antilles* de Jean-Baptiste du Tertre. La chercheuse part du point de vue posé par des européens sur l'univers colonial à l'époque en pleine expansion, analyse leur narration visuelle de ce phénomène, afin de rendre visible ce qui y est invisible, la position de ceux qui voyaient leur droit de visibilité nié par la domination coloniale. Pauline Amy de la Bretèque et Natacha d'Orlando arrivent à la conclusion que les paysages cristallisent les enjeux de l'espace géographique caribéens, comme la colonisation, la créolisation et le marronnage et qu'il est donc extrêmement important d'aborder toute étude de la Caraïbe par le paysage, car ce dernier peut représenter un terrain fertile à explorer et ouvrir la voie vers un approfondissement des liens entre littérature et écologie dans ce domaine d'études. Le volume est accompagné d'une riche bibliographie et d'un index des noms et des notions.

[ELENA FERMI]

Décoloniser les mémoires de l'esclavage, dir. Myriam MOÏSE et Benaouda LEBDAI, Paris, L'Harmattan, 2024, 449 pp.

«Ne plus être esclave de l'esclavage, c'est en connaître la trame, se rendre familier de ses machinations infernales et de ses rouages sanglants... Ce n'est que de la conscience de cette mémoire et de ce qu'elle légue au présent que pourra surgir une libération de

l'esclavage... Il est nécessaire de rassembler des forces intellectuelles, sociales et politiques; de s'engager en faveur d'un monde décolonisé» (p. 11). Ce passage, tiré de l'essai de Norman Ajari, *La dignité ou la mort: Éthique et politique de la race* (2019), synthétise de façon incisive le sujet et les finalités de l'ouvrage dirigé par Myriam MOÏSE et Benaouda LEBDAI, qui ont su réunir une équipe à même de nous donner une vue d'ensemble de ce drame humanitaire qu'a été l'esclavage atlantique et des efforts accomplis pour démasquer son historisation trop partisane de la part de l'Occident, en parcourant les espaces, les temps et les différents domaines culturels concernés, à commencer par les monuments esclavagistes des villes, qu'on s'attaque à déboulonner, pour en arriver à l'enseignement dans les écoles, où l'esclavage a été longtemps un sujet tabou. Travail nécessaire que celui de la décolonisation des mémoires, car si l'esclavage a été aboli depuis longtemps et les colonies ont conquis leur indépendance au cours du siècle dernier, leurs stigmates continuent de harceler les consciences aussi bien des dominés que des dominants, de sorte qu'un rapport égalitaire est encore très difficile.

L'«Introduction» des directeurs fait état des études sur le sujet, illustre le projet de l'ouvrage et ses finalités, synthétise l'apport des collaborateurs, et insiste beaucoup sur l'importance d'un renouveau du langage utilisé pour approcher le sujet, car il est important de faire tabula rasa des nombreux stéréotypes qui compromettent une histoire le plus souvent distraite ou partisane: par exemple, on propose de commencer par changer le nom des gens qui ont subi l'esclavage en substituant le mot neutre esclaves par esclavisés, pour indiquer qu'ils ont été les victimes d'un acte de violence. Le recueil s'organise en dix-neuf chapitres divisés en sept parties: I, «Tradition intellectuelle noire et pensée critique intersectionnelle»; II, «Politiques mémorielles et droit/devoir de mémoire»; III, «Mémoire de chair et d'encre»; IV, «Mémoire de pierre, esthétique noire»; V, «Mémoires d'ombres»; VI, «Mémoires reconfigurées, mémoires réhabilitées»; VII, «Mémoires translátées, mémoires recomposées», suivies d'une conclusion intitulée *Faire œuvre pour mieux nous* PANSER, qui souligne la fonction thérapeutique de tout effort accompli pour essayer de purger la mémoire du passé de tout déchet colonialiste. La première contribution de la première partie, due à la plume du philosophe franco-américain Norman AJARI, dont j'ai cité un passage en ouverture, porte un titre frappant («*La peau d'un blanc pour parchemin, son crâne pour écrioire*»: *Tradition radicale noire et Révolution haïtienne*), tiré de la célèbre *Histoire d'Haïti* de Thomas Madiou, qui raconte qu'au moment de rédiger l'Acte d'Indépendance de la nouvelle nation haïtienne, le jeune officier mulâtre de Dessalines, Louis Boisrond-Tonnerre, affirme: «pour dresser l'acte de l'Indépendance, il nous faut la peau d'un blanc pour parchemin, son crâne pour écrioire, son sang pour encre et une billonnette pour plume» (p. 33), pour souligner que la tradition radicale noire doit, si elle veut sortir de l'ambiguïté, prendre en charge même les aspects les plus sanglants de sa tradition, car il font partie de son rachat, et ne doit pas, comme elle l'a fait pendant longtemps, renier l'ouvrage de Dessalines, le premier, cruel, empereur d'Haïti que les historiens ont presque tous essayé de tenir à distance. Ajari ouvre sa contribution par un hommage à Édouard Glissant, à qui il attribue le mérite d'avoir le premier posé la question de la décolonisation des mémoires de l'esclavage et dont la pensée parcourt en filigrane le

recueil. Par son envergure, l'essai d'AJARI constitue une base très solide pour la construction de l'ensemble. Toutes les contributions, qu'on ne peut pas analyser ici, apportent leur tesselle originale à la composition de cette mosaïque qui essaie de dépister ou de frayer de nouveaux parcours dans les nombreux domaines concernés par un passé esclavagiste: des plantations-musées de la Louisiane, au rôle du féminisme noir, à la relecture des architectures et des monuments des villes enrichies par le commerce triangulaire, au cinéma et aux séries télévisées, à l'œuvre des peintres, aux programmes scolaires, aux chansons... Pour ce qui concerne le domaine littéraire, une place de choix est assignée à Patrick Chamoiseau, dont l'effort de décoloniser la mémoire de l'esclavage à travers son œuvre romanesque est analysé dans trois contributions, qui lui sont entièrement consacrées ou qu'il partage avec d'autres écrivains: Josette SPARTACUS, *Mémoire de chair et mémoire de papier: vivre et raconter l'Histoire dans "Bible des derniers gestes" de Patrick Chamoiseau*; Mathilde BERG, *Du monument au rayonnement: reconfigurations épistémiques pour une mémoire de l'esclavage dans la postmodernité: Toni Morrison, Patrick Chamoiseau, João Ubaldo Ribeiro*; Camille THERMES, *Archives littéraires de l'asservissement/Mémoire et Syndrome de Stress Post-Traumatique du Monde/Translations/Trans relations dans les romans de Patrick Chamoiseau, Myriam A. Chancy et Arundhati Roy*. Ce choix ne doit pas étonner, compte tenu du rôle joué par Chamoiseau dans l'effort de relire, dans toute son œuvre d'essayiste et de romancier, le passé esclavagiste de son île natale, la Martinique, et de la proximité de sa pensée avec celle de son ami Édouard Glissant. On ne peut qu'être d'accord avec les directeurs du recueil, lorsqu'ils affirment: «Les artistes ont le pouvoir de s'affranchir des normes canoniques et de réinventer le langage et l'image afin de recouvrir la subjectivité des êtres humains qui furent les prisonniers des systèmes du commerce triangulaire» (p. 22).

[CARMINELLA BIONDI]

BUATA B. MALELA, *René Maran. Entre poétique du sujet et discours colonial*, Paris, Hermann Éditions, 2024, 428 pp.

Romancier, poète, précurseur du mouvement de la Négritude: ce sont quelques-unes de nombreuses étiquettes que nous pouvons employer pour caractériser René Maran. Après avoir remporté le prix Goncourt en 1921 avec le roman *Batouala*, cet écrivain ne cesse d'intéresser la critique. La particularité de ce volume concerne la reprise de quelques extraits de sa correspondance personnelle qui jette une nouvelle perspective sur la genèse de cet ouvrage. Selon Christophe Premat qui a préfacé l'ouvrage, Buata B. Malela aborde les documents privés de l'écrivain afin de mettre en relief comment il a eu l'ambition de contrôler la réception de son roman à travers des commentaires qui paraissent dans ses lettres. Cet ouvrage vise donc à «analyser le sujet René Maran pris entre le style de son œuvre, le contexte socio-culturel et son inscription dans le champ littéraire» (p. 8). Quant au terme «sujets», le lecteur ne doit pas le lier au domaine psychologique, mais le considérer comme un «modèle littéraire représentatif du sujet [qui] s'appuie sur la narration du réel objectif (la figuration de l'humain, l'histoire et la mémoire) et du réel subjectif (le mal du sujet, la conscience privée)» (p. 9). René Maran échappe aux catégorisations car il se pense dans un espace d'appartenance fondamen-

tales: «il n'est ni totalement explorateur de l'imaginaire colonial ni totalement radical dans ses condamnations du colonialisme» (pp. 8-9). D'un côté, son œuvre permet d'avoir un aperçu sur l'empire français, de l'autre, Maran reste un fonctionnaire colonial attaché à un certain imaginaire. Afin de mieux comprendre cette attitude, Malela aborde ses ouvrages à partir du contexte historique où ils ont été produits. La description lucide de la situation en France et la méfiance envers les discours des élites permet de définir l'écriture de Maran comme un récit fictionnel qui a une forte composante de vérité qui l'éloigne de tout exotisme. La critique sociale s'accompagne d'un regard d'anthropologue envers l'histoire. L'écrivain analyse les transformations de l'empire colonial français, à partir d'un intérêt très fort pour les archives et les documents. La violence coloniale est comparée à l'action d'un sujet animalier qui révèle des relations de pouvoir et une complémentarité entre les hommes et les bêtes. Ces aspects sont visibles dans la correspondance personnelle de l'écrivain et ses notes éparpillées. «L'écriture polyphonique de René Maran montre le sujet du point de vue de son intériorité (relations entre les personnages) et de son extériorité, c'est-à-dire du point de vue de son insertion dans le monde social» (p. 11). Le sujet animalier est utilisé pour «évoquer cette racialité, l'atavisme héréditaire, mais aussi la complexité du métissage» (p. 11). Pour aboutir à sa vision complexe de l'empire colonial, il puise dans les cultures européenne et africaine: «René Maran est un penseur des terroirs en mettant en exergue la relation parfois conflictuelle entre les éléments et les vivants» (p. 12). Malela examine la production littéraire de l'écrivain, à partir du contexte historique et socio-culturel de la France entre 1909 (année de sa première publication) et 1960 (année de sa mort), c'est-à-dire dans une époque caractérisée par plusieurs bouleversements et les conséquences de l'ère coloniale sur l'imaginaire collectif. L'auteur insiste sur le fait que l'identité de Maran est liée intrinsèquement à son héritage culturel et aux luttes sociopolitiques. La littérature se trouve souvent dominée par un discours colonial qui ne reflète pas les expériences et les valeurs de l'écrivain noir. L'intellectuel est donc tiraillé entre son identité et les normes culturelles dominantes. Maran incarne bien cette lutte pour se détacher d'un monde qui le considère comme un sujet dominé. Ses romans constituent un exemple pertinent des enjeux politiques et sociaux dont l'auteur veut devenir un porte-parole. Cette étude s'oriente vers une exploration de la subjectivation, un processus par lequel l'écrivain noir, à travers ses écrits, tente de revendiquer une identité et une sensibilité propres, tout en se confrontant aux oppressions et aux stéréotypes imposés par un système colonialiste. Malela reconnaît que la critique a souvent gardé une attitude réductionniste envers la production de Maran: bien qu'elle compte une trentaine d'ouvrages, elle a toujours gardé une focalisation sur *Batouala* comme s'il s'agissait d'un roman représentatif de toute son œuvre littéraire. Le résultat est une perspective restreinte qui a masqué la personnalité complexe de l'écrivain et qui le présente seulement comme un intellectuel engagé. Au niveau médiatique, Maran apparaît comme un homme «pris entre plusieurs mondes» (p. 22): un écrivain noir pour ses collègues français, mais un représentant du pouvoir colonial pour les auteurs africains. En ce qui concerne la critique, Malela démontre que plusieurs ouvrages sont également centrés sur d'autres aspects, mais il reste quand même un pourcentage imposant d'études qui abordent *Batouala* de façon directe ou

indirecte. Toutes ces pistes démontrent que le roman ayant remporté le prix Goncourt en 1921 jouit d'une centralité disproportionnée par rapport à l'ensemble de son œuvre. Afin de donner une nouvelle perspective sur la réception de la production de l'écrivain, Malela propose de considérer «l'ensemble de l'œuvre littéraire et essayistique de Maran comme un tout et d'accorder à *Batouala* la place qui lui revient au sein de ce vaste ensemble. Autrement dit, cette étude propose de passer de *Batouala* à l'ensemble de l'œuvre de René Maran, en y associant une vision globale et intensive, afin d'assurer une véritable rupture herméneutique» (p. 32). Malela se propose donc d'interroger son œuvre et sa textualité dans sa relation avec le contexte d'énonciation. La singularité de Maran se caractérise par sa posture d'artiste qui a abordé plusieurs mondes littéraires, militants et médiatiques. Son écriture porte sur deux pistes principales: le discours littéraire et le discours critique de la réalité coloniale. Ces deux aspects permettent à l'auteur de s'inventer comme écrivain français dans les lettres françaises et face au colonialisme.

L'étude se développe en trois sections. Dans la première partie, «L'œil ethnologique», Malela analyse la volonté de Maran de représenter le sujet colonisé dans toute sa complexité. Par cette approche, l'intellectuel s'efforce de redéfinir son identité littéraire tout en dénonçant les formes de domination coloniale. En effet, dans ses œuvres, il interroge et remet en question les structures dominantes. En tant qu'écrivain «mélancolique» et «authentique», il témoigne sa lutte intérieure entre l'adhésion et la révolte, ce qui rend son œuvre riche et complexe. Maran ne se contente pas de reproduire le discours colonial, mais il en devient également le critique. Dans la deuxième partie, «Discours littéraire: une poétique du sujet», Malela aborde la notion de discours littéraire et son évolution à partir du XIX^e siècle en soulignant que ce dernier a ses règles et ses spécificités. Cependant, il interagit avec d'autres types de discours tels que la philosophie, la religion et la science. Le discours «constituant» est toutefois transférable dans plusieurs domaines et a la fonction de structurer la mémoire collective. Le discours littéraire se fait donc discours constituant pour créer des sujets poétiques et fictionnels. Les écrits de Maran illustrent bien cette interaction entre discours littéraire et thèmes sociopolitiques, notamment en ce qui concerne la question coloniale et les représentations de l'identité. Malela consacre une section à la «cosmovision africaine» de l'œuvre de Maran, c'est-à-dire à la volonté de l'écrivain de rendre compte d'une perspective culturelle identitaire faisant écho aux expériences et aux réalités africaines, tout en s'inscrivant dans un cadre plus large. Cela témoigne de la capacité de la littérature à interroger et à redéfinir des notions de sujet et d'identité, en intégrant des traditions intellectuelles variées. Grâce à la production littéraire de Maran, il est possible de réfléchir sur la complexité et la richesse des discours littéraires face aux enjeux sociaux et politiques, tout en considérant leurs implications historiques et culturelles. Dans le troisième volet, «Discours et bibliothèque coloniale: savoir-pouvoir», Malela souligne la manière dont l'empire colonial utilise une rhétorique élaborée pour justifier et légitimer sa domination sur les colonisés. Cette rhétorique repose souvent sur une construction de l'altérité qui place les colonisés dans un état d'infériorité culturelle, intellectuelle et morale. Le concept de «bibliothèque coloniale», introduit par Mudimbe, fait référence à l'ensemble des connaissances produites par les colonisateurs sur

l'Afrique et ses habitants. Cette bibliothèque, loin d'être un reflet fidèle des réalités africaines, est plutôt le produit d'une vision stéréotypée, nourrie par des figures comme les missionnaires, les anthropologues et les autorités coloniales. Chacune de ces voix a contribué à façonner un imaginaire colonial qui valorise l'idée d'une mission civilisatrice, tout en minimisant et en niant la richesse et la complexité des cultures africaines. Les œuvres de René Maran révèlent la complexité des voix émergentes au sein de ce discours. Bien qu'il ait critiqué le colonialisme, Maran s'inscrit néanmoins dans un cadre qui continue d'affiner la vision colonialiste et apporte sa contribution en tant qu'essayiste et expert. Il souligne ainsi les paradoxes et les ambivalences présents dans le discours postcolonial, ce qui correspond à la cosmovision présente dans sa fiction. «L'exploration des affects du sujet intime et de sa part extérieure établit un rapport avec un écosystème africain très riche et constitutif de l'imaginaire impérial. Mais Maran peut adopter un certain naturalisme dans sa production exo-africaine qui le distingue en déconstruisant la figure héroïque du colon domestiquant la nature sans glorifier le sujet africain. Il engage un discours écologique global davantage favorable à la faune et à la flore. [...] En substance, René Maran dessine à la fois un sujet marqué par l'intériorité et par l'extériorité, des couples catégoriels non irréductibles à une simple dichotomie» (p. 391).

Avec une méthodologie rigoureuse et une approche génétique comparant les textes littéraires et la correspondance privée, Buata Malela offre une nouvelle perspective sur l'œuvre de René Maran afin d'en saisir la particularité et de mettre en relation le sujet avec l'élaboration du discours colonial dans lequel il plonge. Le volume se penche sur la complexité de la production littéraire des écrivains noirs en France, leur rapport à leur héritage culturel et aux réalités sociales qui les entourent, et elle cherche à dépasser les approches réductionnistes souvent appliquées à leurs œuvres. Ce faisant, cette étude propose une radiographie profonde des dynamiques en jeu dans le paysage littéraire du XX^e siècle et les luttes identitaires qui en résultent, notamment à partir de l'œuvre complète de René Maran.

[EMANUELA CACCHIOLI]

LILIAN PESTRE DE ALMEIDA, *Cousins d'Amérique. Un essai hybride à partir et autour de l'œuvre de Daniel Maximin*, Paris, L'Harmattan, 2023, «Classiques francophones», 228 pp.

Lilian Pestre de Almeida, éminente chercheuse, enseignante de renom, est une voix singulière dans les études francophones, en ce qu'elle aborde celles-ci depuis le point de vue brésilien et plus largement lusophone, peu connu dans l'université française, et dans une moindre mesure, dans les recherches européennes. Ses publications consacrées à Césaire sont reconnues. Lilian Pestre de Almeida articule une solide érudition à l'étude fine des textes, et sa démarche comparatiste ouvre des perspectives herméneutiques novatrices. Son essai, *Aimé Césaire. Une saison en Haïti* (Montréal, Mémoire d'ancier, 2010), à la bibliographie imposante, a montré la place quasi fondatrice d'Haïti dans la pensée et dans l'écriture du poète, comme une présence qui l'a en quelque sorte façonné, comme une possession dans le rituel de la cérémonie vodou.

Avec l'écrivain Daniel Maximin, elle a ouvert un dialogue depuis plusieurs années. Lui-même est édi-

teur de la poésie de Césaire, mais on le connaît poète, essayiste, romancier, conférencier. L'ouvrage se présente sous le signe de l'hybridité: ce n'est pas un essai de type courant, mais d'abord une conversation qui a pour point de départ une frustration, celle pour l'universitaire de n'avoir pu réaliser un grand entretien avec Césaire. Et puis surtout, elle qui travaille depuis plusieurs décennies sur la Caraïbe, estime qu'il est temps de se «ressourcer», en prenant appui sur une œuvre qu'elle connaît avec précision, dans toutes ses formes, celle de Daniel Maximin.

L'essai est fait de ces conversations, dans une transcription particulièrement lisible grâce à un dispositif typographique simple, mais qui permet d'identifier immédiatement la locutrice et le locuteur. En cinq chapitres, ou plutôt cinq moments, pendant lesquels l'universitaire interroge le feuilleté du sens dans l'œuvre et l'histoire de l'écrivain, même une partie de sa biographie, parvient à la surface de ces flux de paroles, mais aussi celle de l'universitaire. Ce n'est là ni une enquête, ni un interrogatoire, mais le va-et-vient de paroles entre l'une qui entend et écoute vivre en elle les textes de l'autre, qui entend ce qu'il ne soupçonnait pas en lui, peut-être, ou, au contraire, ce qu'il avait enfoui dans les mots et qui était demeuré à l'état d'intuition. Et la réflexion commune s'étoile dans l'érudition de chacun d'entre eux, de leurs rencontres, de leurs voyages, des cultures diverses qui les constituent, parfois à leur insu.

Le lecteur suit ces spirales intellectuelles et poétiques, ponctuées par des intuitions stimulantes, notamment à partir de ce lieu singulier qu'est le Brésil et la présence de l'esthétique baroque dans sa culture, ou bien la prégnance des cultes du Candomblé et de l'Umbanda, dont l'universitaire perçoit les présences invisibles dans l'écriture de la Guadeloupe par Maximin. Dans une séquence particulièrement dense du point de vue de l'échange, l'universitaire rappelle un poème de Maximin, «Cyclone annoncé» (p. 86 et sqq.), dans lequel elle lit le souvenir de la traite, mais encore l'arrivée des cultes: «Le fond de l'océan serait ponctué par les boulets aux pieds de ceux qui ont été jetés par-dessus bord, mais il porte la trace des dieux secrets, caché dans ce qui est un métissage, et une stratégie consciente des dominés: le syncrétisme». Et dans la conversation apparaissent les visages lumineux de Pierre Verger, de Celina et Sammy Scheinowitz, avant qu'elle n'atteigne le souvenir de la pièce de Shakespeare, *Une Tempête*, et les figures d'Ariel, de Caliban et de Prospero, avant de rebondir sur l'histoire du nom de la Guadeloupe, et la correspondance avec la figure syncrétique liée à l'eau...

La question de l'esthétique baroque trace elle aussi une spirale qui parcourt la conversation, ponctuée par des références aux textes de Maximin: alors que les interlocuteurs rappellent l'absence du baroque dans les Antilles, «surtout du point de vue des arts plastiques» (p. 129), à la différence du Brésil ou de l'Amérique hispanique depuis le XVIII^e siècle et qui irrigue encore la littérature moderne, Maximin rappelle l'absence de la peinture, de la sculpture et de l'architecture dans les îles. Ce qui a induit des esthétiques et des cultures différentes: «À nous, au départ, il ne reste que le corps. On a commencé par ce que j'appelle les arts du corps. Que peut faire un esclave avec sa main, sa bouche, ses pieds? danser, chanter...» (p. 130). Et peu à peu, l'universitaire identifie la veine baroque dans la poétique de Maximin: «il y a des dédoublements à plusieurs niveaux, trois paires de jumeaux, dans des générations successives, il y a des contes, il y a des mises en abyme

[...] tout cela est passionnant parce que c'est aussi ce que les baroques hispaniques les plus radicaux ont fait du point de vue littéraire» (p. 134).

Le lecteur, ici, suit la progression de la pensée, chemine avec les deux personnes dans les digressions apparentes. En fait, il participe lui aussi, elle aussi, la lectrice – la question des genres est un des enjeux de cette conversation – par ses propres connaissances ou ses manques à cette traversée des cultures, de ces éléments de l'histoire littéraires récentes, et des défauts de celles-ci, en particulier pour ce qui est des traductions du brésilien, souvent fautives comme le fait remarquer l'universitaire. Ces cinq chapitres, c'est une façon de rappeler à la communauté des chercheur.e.s combien le travail préalable à l'analyse et au commentaire est important et nécessaire, combien la circulation et les métissages culturels ne doivent pas être rejetés comme une errance.

Ou alors, l'errance est un préalable nécessaire à tout commentaire.

Car il y a un sixième chapitre, rédigé par l'universitaire, et qui est un essai, brillant, consacré au rapport, chez Maximin, entre la poésie et les arts plastiques. Cet essai concentre en quelques pages les échanges entre les deux. Ce chapitre est éclairant à plusieurs titres: d'abord en ce qu'il fait la différence entre la recherche et l'écriture, ce qui est une évidence pas toujours partagée dans les articles scientifiques, mais aussi il rappelle combien le commentaire est en soi une écriture hybride, «à partir et autour» de l'œuvre, par rapport à laquelle il est nécessaire de prendre du champ, pour en identifier les composants. Commenter, c'est revendiquer le cousinage affectueux: on est un peu proches, un peu parents, un peu éloignés. Sinon, comme le rappelle le titre du dernier texte de Barthes, *mutatis mutandis*, «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime».

[YVES CHEMLA]

ÉDOUARD GLISSANT, *Dans un monde imprévisible, l'utopie est nécessaire*, Archives Hans Ulrich Obrist, Paris/Arles, Seuil/LUMA, 2024, 192 pp.

La préface de Maja Hoffmann le dit bien, «[c]e livre est un hybride» (p. 30). Il s'agit d'un hybride sous plusieurs angles: il y a hybridité du point de vue de l'édition puisqu'il est coédité par LUMA Arles – un campus créatif qui se veut un «archipel vivant» tel qu'on peut le lire sur le site internet de la fondation créée par Hoffmann, ce qui nous plonge tout de suite dans un lexique au souffle très glissantien – et le Seuil (où plusieurs textes de Glissant ont été publiés avant l'acquisition des droits par Gallimard). De plus, il tourne autour de deux personnalités, celle de l'écrivain martiniquais et celle de Hans Ulrich Obrist, à travers une dizaine de conversations publiques et privées, enregistrées entre 2001 et 2010, transcrites ici pour la première fois. Et pourtant, outre les entretiens, ce livre recueille aussi les dessins de «formes griffonnées à la fois concrètes et abstraites» (p. 27) dont Glissant ponctuait parfois ses manuscrits et surtout ses dédicaces: le volume ouvre avec cette magnifique reproduction des autographes très personnalisés que Glissant a dédiés à son ami et qui offrent un aperçu des motifs récurrents chez l'écrivain – l'archipel, le bateau négrier, le rocher du Diamant, le tourbillon, les pierres de Cusco et l'arbre fromager... Pour finir, le texte se veut aussi un catalogue d'exposition réalisé par la fondation LUMA en 2021 en hommage à Glissant, incluant de

nombreux témoignages d'artistes contemporains. Un livre difficile à classer, mais qui inspire une nouvelle forme de fruition du *medium*, grâce à sa matière à la fois fragmentée et éclatée.

Comme le suggère son titre, l'ouvrage a pour fil rouge l'idée d'utopie: ce qu'elle représente dans la pensée de Glissant, mais aussi ce qu'elle nous amène à penser. Oui, parce que l'utopie est un mouvement, «une quête» non pas d'une «forme parfaite», mais d'une «accumulation» (p. 77). C'est ainsi que, à l'intérieur du texte, un grand volet est consacré aux rencontres qui ont lieu au sein du projet mené par Hans Ulrich Obrist, *Utopia station*, à Venise lors de la Biennale de 2003 ou à Munich en 2004, où Glissant était invité pour réfléchir à l'utopie comme tremblement: l'identité, les contacts entre cultures, le rapport à l'espace, toutes ces thématiques chères à l'écrivain martiniquais ont besoin d'être pensées à travers ce prisme de l'utopie, entendue comme «quelque chose qui nous manque» (p. 63), dans le sillage d'Adorno, d'Ernest Bloch, mais surtout de Deleuze, et qui n'est pas de l'ordre du certain, du définitif et de l'achevé. Sans vouloir être didactique, cet ouvrage lance ainsi des pistes de réflexions à partir des thématiques évoquées dans les sous-titres de chaque entretien, toutes liées aux questionnements qui ont préoccupé l'écrivain durant sa vie. Ainsi, le projet du musée en Martinique imaginé par Glissant, ouvre à une multitude de visions non seulement sur la constitution d'un musée en tant qu'institution culturelle, mais aussi sur sa fonction politique par rapport aux enjeux temporels, mémoriels et représentatifs. Le musée devient une «encyclopédie historique et comparée» (p. 36) qui met en rapport des temporalités «circulaire[s] ou spirale[s]» (p. 37), se traduisant dans un «outil de mémoire [...] dynamique» (pp. 38-39) pour résister à l'«effacement de la mémoire individuelle et collective» (p. 42): un «laboratoire» (p. 40), plutôt qu'une «récapitulation» (p. 39). Il en va de même avec la question des langues, leur mise en rapport et les possibles dangers du monolinguisme, qui aujourd'hui est incarné par le *credo* de pouvoir utiliser une langue, telle que la langue anglaise, comme outil universel pour communiquer. Aucune langue ne se suffit à elle-même, surtout si cette langue devient un sabir, «un code avec peut-être cinq cents ou mille mots». Y aurait-il une manière de résister aux dangers concrets, pour une langue, de perdre «ses hésitations, ses ombres, ses reculs, son inconscient» (p. 167) comme c'est bien le cas pour des centaines de langues qui disparaissent chaque jour? Une réponse possible nous est illustrée par les *Chaos-opéras*, ces concerts mi composés, mi improvisés où musiques et paroles poétiques venant de partout s'entremêlent et que Glissant avait conçus comme une manière de «se sentir à l'aise avec le multilinguisme» (p. 84): «Nous en sommes arrivés à un point où la sensibilité est telle que nous sommes capables d'écouter de la beauté non traduite. Et je pense que c'est une des conditions actuelles de la sensibilité des humanités. Ce qui se passe, c'est que lorsque l'on fait une soirée où des poèmes sont dits en anglais, en espagnol, en italien, en français et en créole, l'ensemble fait comme une symphonie» (p. 135). Ce passage (et il y en a bien d'autres dans le texte) nous projette dans une manière nouvelle de concevoir le rapport des langues entre elles, et qui lie cette idée de l'utopie à la question de la traduction, «un autre de mes lancements» comme le disait Glissant dans son *Traité du Tout-monde* (Gallimard, 1997, p. 28). De manière sans doute contradictoire par rapport à la vision livrée dans ses ouvrages où il faisait l'éloge de la traduc-

tion, Glissant propose ici «cette espèce de possibilité d'écouter quelque chose et de comprendre sans comprendre» (p. 85). Et pourtant, cette nouvelle forme de communication qui dépasse la différence des langues est cohérente avec la conception glissantienne de l'utopie, ouvrant à «une nouvelle sensibilité, un nouveau genre» qui fait du multilinguisme l'une des données de «l'imaginaire des langues» (p. 138). C'est d'ailleurs ce que Glissant nous propose lorsque, dans *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents. Une anthologie de la poésie du Tout-monde* (Galaade, Paris, 2010), il décide de placer à la fin du recueil un texte de Michael Smith en créole jamaïcain, sans traduction: «J'ai voulu que l'anthologie se termine par un texte sans traduction... [...] et le lecteur est obligé de traduire lui-même. Je crois que l'anthologie finit ainsi dans une sorte de devenir qui me semble intéressant» (p. 207). Mais la question de la langue est aussi abordée en relation à l'espace, en particulier dans la mise en rapport des zones urbaines et rurales, où l'on peut expérimenter différentes modalités de fréquenter la ou les langues parlées, selon les communautés qui peuplent ces lieux et les défis, en matière d'architecture, qui nous confrontent à ces différents paysages.

Dans la multitude des publications sur l'œuvre d'Édouard Glissant, *Dans un monde imprévisible, l'utopie est nécessaire* s'inscrit non seulement dans le sillage des hommages livrés à l'écrivain, mais aussi et surtout comme une boîte à outils pour ancrer la pensée de Glissant dans les enjeux du monde contemporain. Le fait que le volume soit parsemé de dessins, de photos et surtout d'œuvres d'art inspirées de sa pensée nous semble finalement aller dans le sens, souhaité par l'écrivain, d'un changement des imaginaires, à travers la fréquentation «de la rudesse innocente des utopies» (p. 149).

[SARA AGGAZIO]

ALIOCHA WALD LASOWSKI, *Jacques Derrida et Édouard Glissant en dialogues*, Saint-Denis Presses Universitaires de Vincennes, 2024, 144 pp.

Après plusieurs ouvrages consacrés à Édouard Glissant, LASOWSKI se lance dans l'étude comparée de «la pensée de la déconstruction et la philosophie de la créolisation» (p. 9) avec un court texte qui se propose de faire dialoguer Glissant et Jacques Derrida. L'un originaire de la Martinique, l'autre de l'Algérie, ces deux grands penseurs ont traversé le *xx^e* siècle et restent également d'actualité dans ce *xxi^e* siècle, bien qu'ils l'aient à peine effleuré de leur vivant. C'est bien l'un des points de force de cet ouvrage d'avoir enfin proposé une première tentative de mise en dialogue entre Glissant et d'autres penseurs, et notamment de l'avoir fait avec Derrida, dont l'influence sur la pensée de l'écrivain martiniquais demeure implicite bien qu'assez détectable. En particulier, la question de l'identité et de la langue, qui demeure centrale dans leurs œuvres, peut être considérée le point central de cette rencontre à la fois métaphorique et réelle. De plus, le fait d'avoir mis en exergue les occasions réelles où ces deux philosophes se sont véritablement rencontrés permet d'ajouter des pièces significatives à la mosaïque biographique de Glissant qui demeure encore aujourd'hui défaillante. En lisant l'œuvre des deux auteurs, presque aucun indice ne nous est donné à propos d'une possible fréquentation réciproque, ni concrète ni intellectuelle – la seule exception, tel que le remarque aussi Lasowski, demeure *Le Monolinguisme*

de *l'autre* où Derrida place en exergue de son texte un extrait du *Discours antillais* (Seuil, Paris, 1981) et cite Glissant à deux reprises dans le volume. En revanche, chez Glissant – qui n'a pas l'habitude de trop citer ses références, préférant laisser à ses lecteurs le goût des liaisons inédites – aucune référence n'est présente.

Le volume se compose de cinq parties. Dans les deux premières, l'auteur vise à rapprocher les deux penseurs à propos de leurs intérêts philosophiques («Deux pensées de l'altérité») et de leurs encadrements dans un domaine d'études («Deux philosophies postcoloniales»). Ces deux chapitres, ayant peut-être pour but de familiariser le public non spécialiste avec les notions clés de ces deux pensées en dialogue, demeurent un peu faibles dans la construction de l'argumentation, dans une architecture discursive trop attentive à trouver des similitudes plutôt que d'instaurer un véritable dialogue. En revanche, les trois dernières parties, traitant plus dans le détail des occasions où Glissant et Derrida ont véritablement échangé, s'attardent sur certaines expériences de vie qui ont pu les amener à fréquenter, outre la France, les États-Unis et l'Italie, révélant des aspects inédits de leurs rencontres. La première se déroule en avril 1992, à Bâton Rouge, où Glissant avait été élu *Distinguished Professor of French* et où il avait créé le Centre d'études françaises et francophones. C'est pendant cette année qu'il organise, avec David Willis, le colloque «Renvois d'ailleurs» (*Echoes from Elsewhere*), un événement qui réunit d'importantes personnalités intellectuelles: le penseur congolais Valentin-Yves Mudimbe, l'écrivaine et théoricienne québécoise Nicole Brossard, la philosophe féministe et postcoloniale Gayatri Spivak – qui d'ailleurs traduit en anglais l'essai *De la grammatologie* de Derrida –, le sociologue et romancier marocain Abdelkébir Khatibi, et bien sûr Jacques Derrida. Lors de cette rencontre, «le point de rapprochement entre Derrida et Glissant est l'enjeu de la langue» (p. 71), qui porte en soi maintes réflexions à propos de l'hégémonie de certaines langues sur d'autres, une expérience partagée par les deux auteurs et qui les voit finalement en accord dans leurs visions respectives. La deuxième rencontre qui fait l'objet de la quatrième partie du livre, est celle qui a eu lieu à Strasbourg en novembre 1993, au sein de la cinquième édition du festival culturel et littéraire «Carrefour des littératures», lors de la fondation du Parlement international des écrivains. Cet organisme visait à «aider et protéger auteurs et autrices, journalistes et personnalités culturelles mises en danger, partout dans le monde» (p. 116), et sa création se fait sous l'impulsion urgente de créer une institution internationale qui soit solidaire avec les écrivains, tels que Salman Rushdie, victimes de persécutions. Glissant et Derrida, à côté de Pierre Bourdieu et d'Adonis en sont aussi les vice-présidents. Le colloque de 1993 est aussi l'occasion pour voir la fructueuse friction entre ces deux hommes et leurs visions ou plutôt, comme le fait remarquer Lasowski, «leur méthodologie d'approche» (p. 90) qui les singularise dans leur proximité. La troisième occasion de rencontre, sans doute la moins connue, se déroule à Meina, bien des années plus tard (nous sommes en juillet 2004), lorsque les deux personnalités se retrouvent dans ce lieu tout près du lac Majeur grâce à l'invitation d'un ami commun, le peintre Valerio Adami. En y ayant créé la *Fondazione Europea del Disegno*, ce dernier convoque les deux penseurs lors de deux journées consacrées au thème du «tremblement», choisi par Glissant. Au-delà du contenu des deux interventions, que Lasowski résume très bien, l'intérêt majeur

de ce chapitre demeure encore une fois dans la mise en exergue des différences entre les deux, à travers la narration d'une «joute verbale» lors du débat final. Si Derrida reproche à Glissant «l'ambiguïté à ses yeux de l'expression de Tout-monde, qui présuppose une unité fondatrice» (p. 149), Glissant, quant à lui, montre ses réserves vis-à-vis du domaine théologique-politique sur lequel s'appuie le discours de Derrida, surtout en ce qui concerne le rapport entre monothéisme et monolinguisme. En effet, nous l'avons dit, la question de l'identité et de la langue demeure centrale dans leurs œuvres et peut être considéré le point focal de cette rencontre à la fois métaphorique et réelle entre les deux hommes. Par conséquent, il n'est pas étonnant que les différends entre les deux tournent autour des aspects les plus minutieux de leurs discours respectifs, s'attachant à la corporalité des mots et à leurs (im)possibles significations.

Jacques Derrida et Édouard Glissant en dialogues peut être considéré comme une première étape dans l'étude croisée de ces deux philosophes, dont les pensées ne cessent d'être reprises et appliquées dans une grande variété de domaines, compte-tenu de leur actualité et de leur puissance. De plus, ce livre – au moins dans ses propos – se positionne dans le sillage d'une approche que nous estimons souhaitable dans le monde académique, à savoir la possibilité de sortir les auteurs de l'unicité de leurs discours, pour les faire résonner avec d'autres pensées dont la proximité serait plus au moins immédiate ou évidente. S'il est vrai que la comparaison entre Glissant et Derrida peut paraître intuitive et plus facilement exploitable en raison de plusieurs points de contact dans leurs réflexions respectives, une méthode d'analyse qui s'efforce de considérer davantage les différences plutôt que les rapprochements s'avère d'autant plus nécessaire – l'on songe, par exemple, à la proximité de Derrida avec certains aspects de la pensée heideggerienne et, de l'autre côté, au refus de Glissant pour la métaphysique – et qui interroge de manière critique les notions mobilisées, les mettant en lien avec d'autres débats apparentés. La route est bâtie, le chemin reste à faire...

[SARA AGGAZIO]

CLAIRE RIFFARD, *Jean-Joseph Rabearivelo. Une biographie*, Paris, CNRS Éditions, 2022, 368 pp.

À partir de 2010, les Éditions CNRS ont entrepris la publication de l'œuvre complète de Jean-Joseph Rabearivelo, écrivain malgache né en 1903 et mort en 1937. Des lettres, des documents administratifs, mais surtout des brouillons et des feuillets inédits ont été édités grâce au travail d'une équipe franco-malgache, dont Claire Riffard faisait partie, et à la disponibilité de la famille de l'écrivain qui a mis à la disposition des chercheurs toute sa production méconnue. Le résultat se compose de plusieurs ouvrages comportant environ trois mille pages, dont la plupart inédits. Ce labeur monumental est né d'une nécessité: la critique s'intéresse de plus en plus à cet auteur qui est considéré comme un précurseur ayant su mêler la tradition malgache et la culture européenne du colonisateur. La publication de ses écrits a permis de diffuser ses textes sous de nouvelles formes: des traductions en plusieurs langues; des poèmes mis en musique par des compositeurs africains, européens et américains; des cantates adaptées pour des spectacles théâtraux; voire des reprises et des créations artistiques présentées à la Biennale de Venise de 2019.

Claire Riffard a voulu ajouter à cette œuvre monumentale le présent volume. Avec la biographie de l'écrivain, elle se propose d'offrir au chercheur un outil supplémentaire pour rendre visible l'histoire d'un homme «rhizomatique» (p. 14) qui a vécu dans un monde colonial dont l'apparence était bien déterminée, alors qu'il présentait des brèches, des ouvertures vers d'autres réalités, ce qui émerge dans les écrits de Rabearivelo. L'auteur trace la biographie du poète malgache pour montrer «l'écriture derrière l'écrivain, plutôt que l'homme derrière l'œuvre» (p. 14). D'autres volumes ont déjà abordé la figure de cet intellectuel, ont mis en relief quelques données personnelles et sa relation avec le contexte de l'époque. Cependant, à la lumière de l'édition complète de sa production, il fallait mettre un peu d'ordre dans toutes les publications sur la biographie de l'écrivain afin de resituer ses écrits dans son contexte spécifique. Afin de parcourir l'existence de ce profil exceptionnel, Claire Riffard traite la biographie de Rabearivelo à partir de son enfance, notamment de sa naissance. Conçu hors du mariage, sa mère a dix-sept ans quand elle accouche de cet enfant. Sa famille est quand même issue de l'aristocratie locale et, grâce au soutien d'un oncle maternel, Jean-Joseph a la possibilité de faire des études secondaires dans la capitale. Sa mère ne manquera jamais de le soutenir et de vendre ses biens pour assurer sa formation. Confié à son oncle, Rabearivelo vit dans un contexte urbain et fréquente une école catholique austère. Il se distingue pourtant comme élève capable et doué, à tel point qu'il poursuivra ses études au collège jésuite Saint-Michel, une institution réputée pour son exigence et sa discipline. Cependant, ce contexte n'est pas positif pour le futur écrivain: il fait preuve d'une indifférence déconcertante et il s'éloigne de la foi. Renvoyé pour indiscipline, ou, selon le mythe, exclu pour avoir lu les poèmes de Baudelaire, Rabearivelo est inscrit à l'école publique Flacour, lieu prestigieux qui dispense un enseignement non confessionnel en français. Bien que les intempérances du futur écrivain se poursuivent, il a quand même la possibilité de vivre dans un milieu où les idées circulent de façon plus libre. C'est à cette époque que Jean-Joseph fréquente la bibliothèque de son oncle, l'une des plus riches de Madagascar. Animateur d'une société secrète, son oncle a un impact très fort sur la formation du futur écrivain et quand son institution est démantelée en 1915, Rabearivelo arrête définitivement ses études et entre dans la «vraie vie» (p. 35). Après deux années de lectures et d'apprentissage de la vie quotidienne où il cultive ses amitiés, Jean-Joseph commence à écrire ses premiers textes, dont la plupart ont été perdus. En même temps, il obtient son travail comme secrétaire auxiliaire à Ambatolampy, village de campagne, et puis comme bibliothécaire dans la capitale, où il assouvit sa soif de lecture et où il entre en contact avec le monde européen. 1920 est l'année de ses premières publications. Dans la deuxième section, Claire Riffard aborde justement l'entrée en littérature de Rabearivelo. Il a dix-sept ans et il anime un cercle littéraire avec son ami photographe Samuel Jafetra. C'est une époque où il gagne sa vie grâce à de petits métiers, par exemple comme dessinateur en dentelles et comme écrivain pour la gazette médicale, parfois sous pseudonyme. Il est conscient de la qualité de ses textes. Comme il l'affirme, il s'agit de «feuilletons fort stupides, mais qui avaient pourtant aidé à me faire conquérir fallacieusement la foule» (p. 52). Ses collaborations avec la gazette médicale lui permettent également de publier son premier roman-feuilleton en malgache, bien qu'il écrive aussi des

poèmes adressés à la poétesse Anja-Z, une femme exceptionnelle qui parvient à s'imposer comme intellectuelle dans un univers masculin. Claire Riffard consacre le troisième chapitre aux amitiés européennes. La ville de Tananarive n'a pas officiellement connu de politique de ségrégation. Cependant, les *Vazaha*, les Européens, ont leurs codes et il est difficile de les côtoyer. Rabearivelo fera appel surtout à ses lectures pour enfreindre cette séparation. Dans le volet qui suit, l'auteur racontera aussi les liens avec Robert Baudry, Pierre Camo qui le soutiendra lors de la publication de son premier recueil de poèmes en français, Wast Ravelomoria, un écrivain en langue malgache, et aussi des journalistes, des étudiants en médecine ou des dessinateurs en dentelles qui se retrouvent le soir pour discuter de culture et de littérature. Connu comme la «phalange Rabearivelo», ce groupe de jeunes poètes «entend dépoussiérer l'esthétique littéraire des aînés et rénover le paysage littéraire malgache, d'abord en prenant d'assaut les revues existantes, puis en en créant de nouvelles». Rabearivelo devient rapidement leur chef de file (p. 88). Riffard met également en relief que 1922 est une année féconde: il écrit des poèmes en français consacrés à ses amis et des écrivains comme Ronsard, Baudelaire, Verlaine et Nerval et des pièces, toujours en français, d'inspiration malgache sur des sujets pittoresques. À cette époque, Anja-Z est la destinataire de plusieurs vers passionnés. La cinquième section revient sur les productions littéraires de 1924: le recueil de poèmes *La Coupe de Cendres* et le roman resté inédit *L'Aube rouge* qui s'inspire du ton de *Batouala, véritable roman nègre* de René Maran. C'est une année importante car Rabearivelo devient correcteur à l'imprimerie de l'Imerina, un travail qui lui permettra de vivre de façon plus stable. C'est également l'époque de son amitié avec Victor Malvoisin, avec lequel il conçoit le projet du *Dictionnaire hova-hova* qui n'a jamais vu le jour. Une autre figure importante dans la vie de l'écrivain est le photographe Samuel Jafetra; Riffard met en relief leur entente, mais aussi quelques tensions qui émergent au fil du temps à cause d'une femme. Il s'agit de Marguerite Mary Rabako, qui deviendra l'épouse de Rabearivelo en 1926. Les premières années de mariage sont marquées par l'écriture de son roman le plus célèbre: *La Maison et le monde*. L'auteur consacre un chapitre à la conception de cet ouvrage qui lui a valu sa renommée, mais aussi à *Trefles*, *Chant pour Abéone*, *Hiver austral* et *Sylves*. En outre, une section est consacrée à 1928 et à la traduction d'un choix de poèmes de Paul Valéry en malgache qu'il ne publiera jamais. Rabearivelo continue à écrire des poèmes (parus dans la collection *Volume*). La famille atteint une certaine stabilité économique, alors que la santé de l'écrivain est de plus en plus fragile. À la fin de 1928, il entame l'écriture du roman *L'Interférence*, l'un des plus connus de l'écrivain. La période qui suit est moins heureuse. Il entretient une correspondance volumineuse avec des intellectuels du monde entier, mais ses ouvrages n'aboutissent pas toujours à leur publication. Le chapitre X s'ouvre sur l'adoption officielle de son nom de plume que Claire Riffard commente de cette façon: «Voici donc en 1931 le Rabearivelo nouveau, porteur d'une renaissance qui ne se limite certes pas à la question individuelle du patronyme mais qui contient, sans les résumer, les aspirations d'une génération à laquelle il a lié son destin» (p. 197). Quelques mois plus tard, la poétesse Anja-Z meurt dans le mystère, après avoir proposé au poète d'écrire un ouvrage commun sur la culture malgache. Sa disparition le rend très dynamique: l'écrivain se propose de faire connaître

la produzione poetica di son amie et de poursuivre son action militante à la faveur de la langue locale. Le résultat comporte la genèse de *Presque-Songes*, une collection de poèmes bilingues. À côté de la conception de quelques ouvrages littéraires, Rabearivelo travaille pour intégrer l'Académie malgache et il y parvient l'année suivante. Claire Riffard ne cache pas les épisodes sombres qui ont marqué l'existence de l'auteur malgache: en 1932 il est impliqué dans une histoire de kidnapping d'un enfant de onze ans qui est restée sans solution. La section suivante se focalise sur sa collaboration à la *Negro Anthology* de Nancy Cunard, un ouvrage collectif de rébellion contre les pratiques coloniales s'inspirant de l'action d'Apollinaire. C'est à cette époque que remonte l'intérêt de l'écrivain malgache pour la langue et la littérature espagnoles: l'écrivain commence à glisser des mots et des expressions hispanophones dans ses écrits. Une autre année importante dans la biographie de Rabearivelo est 1933. Sa santé empire progressivement et il manifeste une faiblesse physique dont on ne saurait pas dire s'il s'agit d'une maladie aiguë ou chronique. Pour supporter son état, il commence à abuser d'alcool, de tabac et d'opium. Son équilibre devient encore plus précaire à cause de la disparition de sa fille et de la rencontre avec Paula, avec laquelle il entame une relation compliquée. Les difficultés financières caractérisent les dernières années de l'existence du poète et minent sa stabilité. Rabearivelo alterne des périodes d'écriture féconde à d'autres de silence. Bien qu'il essaie de garder une vie

publique respectable, sa vie privée est toujours partagée entre des liaisons orageuses et son abus d'alcool et d'opium. D'un côté, il se consacre à son rôle politique et il renforce sa position anti-impériale; de l'autre côté, il s'intéresse de plus en plus à la radio et au cinéma. Toutefois, son équilibre est fort fragile et 1937 représente une sorte de descente aux enfers: en juin, le poète mettra fin à ces souffrances avec du poison. La mort de Rabearivelo et les publications posthumes sont abordées à partir des écrits de ses amis et de tous les intellectuels qui sont intervenus au fil du temps avec leurs hommages. En effet, la dernière section de ce volume se veut une collection de plusieurs témoignages qui s'étendent sur une longue période, de 1937 à 2019. Claire Riffard enrichit également cet ouvrage d'une bibliographie très soignée qui reconstruit les publications parues du vivant de l'auteur, ainsi que les éditions posthumes et les ressources électroniques.

Le volume de Claire Riffard représente un bon complément de l'œuvre complète qui a été déjà publiée aux éditions CNRS. Il s'agit d'un récit passionnant, riche en détails, ainsi que d'un ouvrage rigoureux qui seule une spécialiste qui avait déjà travaillé à l'élaboration des archives de Rabearivelo, come Claire Riffard, pouvait remettre dans les mains du lecteur. Tout en offrant une image réelle du poète malgache, l'auteure aborde la genèse de ses ouvrages à partir du contexte personnel, mais surtout social du début du siècle à Madagascar.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre). Création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914, dir. Valentina PONZETTO e Romain BIONDA, "CRIN Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature français" 70, Leiden, Brill, 2024, 272 pp.

Adottando un'ampia prospettiva storica che comprende la danza, il teatro e la musica dal XVII secolo alla Prima Guerra Mondiale, i contributi che costituiscono il volume si concentrano sugli ostacoli incontrati dalle donne in ambito artistico e performativo e sulla difficoltà, ancora attuale, di accedere a riconoscimenti e posizioni di prestigio al di là delle barriere di genere.

La prima sezione del volume dal titolo «Compléter l'histoire des spectacles» si apre con l'articolo di Emmanuelle DELATTRE-DESTEMBERG, Marie GLON, Yseult MARTINEZ et Guillaume SINTÈS (*Pour une histoire des enseignantes en danse (France, XVII-XX^e siècles)*, pp. 25-47) in merito alla riflessione storica sull'insegnamento della danza, al fine di far luce sulle condizioni in cui le insegnanti di danza, dal XVII al XX secolo, hanno esercitato la loro professione pedagogica e, soprattutto, sondare i motivi della loro apparente invisibilità a livello storico e culturale.

Una sorte analoga a quella delle insegnanti di danza tocca anche le librettiste sotto il regno di Luigi XIV; il contributo di Perry GETHNER (*Mme de Saintonge, entre le divertissement de cour et l'opéra-ballet*, pp. 48-60) si concentra sulla carriera della prima librettista francese

Mme de Saintonge. Affermatasi in ambiente artistico grazie alle sue competenze poetiche e drammaturgiche, Mme de Saintonge viene incaricata della scrittura di un libretto per un nuovo modello di opéra-ballet, *Les Charmes de saisons*, che fu accettato per poi essere rifiutato in favore di un altro libretto sullo stesso tema ma realizzato dall'abate Jean Pic e intitolato *Les saisons*.

Anche il caso dell'attrice e autrice Rosa Brunelli Baccelli risulta essere emblematico dal punto di vista del riconoscimento artistico. Silvia MANCIATI (*L'apport créatif des femmes dans la Troupe des Italiens (1760-1780): le cas de Rosa Brunelli*, pp. 61-75) analizza il contributo delle donne alla creazione collettiva della Troupe des Italiens tra il 1760 e il 1780, facendo particolare attenzione all'esperienza di Brunelli Baccelli nella scrittura di tre canovacci che costituiscono una novità all'interno della programmazione della Troupe: *Le Docteur avocat des pauvres*, *Le Domino* e *La Cavalcade*.

La prima sezione si conclude con l'articolo di Corinne FOURNIER KISS sulla coppia di drammaturghi polacchi Gabriela Zapolska e Stanisław Wyspiański (*Le modernisme polonais: quelle(s) dramaturgie(s)? Étude comparative des carrières théâtrales de Gabriela Zapolska et Stanisław Wyspiański*, pp. 76-92). Esponenti del modernismo polacco, il rinnovamento della scrittura teatrale deve molto ai due autori ma, se Wyspiański ha sempre beneficiato di un grande riconoscimento a livello nazionale e internazionale, non si può dire lo stesso di Zapolska che non risulta invece menzionata neanche tra i fondatori del modernismo polacco.

A inaugurare la seconda sezione del volume, dal titolo «Entre le public et le privé», è l'analisi di Theresa VARNEY KENNEDY (*Héroïnes hors normes et espaces excentrés aux XVII^e et XVIII^e siècles*, pp. 95-109). Secondo Varney Kennedy, gli spettacoli amatoriali o semi-professionali hanno offerto alle attrici maggiore libertà da un punto di vista creativo; aggirando lo stretto regime di regole imposte dall'autorità della Comédie Française, le drammaturghe hanno potuto creare eroine che si distaccano dai canoni femminili dell'epoca. La *Comédie en proverbe* di Catherine Durand, *l'Agathonphile martyr* di Françoise Pascal e il *Caprice de l'amour* di Mlle Huau ne rappresentano l'esempio.

La sezione prosegue con un esame delle relazioni esistenti tra gli spettacoli di società e il teatro pubblico a Parigi (Suzanne ROCHEFORT *Circulations favorisées, circulations empêchées. Trajectoires de comédiennes entre scènes de société et scènes publiques à Paris (second XVIII^e siècle*, pp. 110-121). Questi due modi di fruizione dello spettacolo teatrale subiscono importanti trasformazioni verso la metà del XVIII secolo: la diffusione del teatro di società, in spazi diversi rispetto ai circoli elitari a cui era abituato, ha favorito l'ascensione caratteristica di alcune attrici.

Elberta di Frances Burney e *Le Mannequin* di Mme de Staël, illustrano bene il rapporto paradossale tra donne e teatro. Le opere delle due attrici, analizzate da Valérie COSSY (*Théâtre et désir de vivre selon Frances Burney et Mme de Staël*, pp. 122-140) sono esplicative delle difficoltà incontrate dalle stesse Burney e de Staël nel percorso di autoaffermazione della donna nel panorama letterario dell'epoca: la cultura binaria, le discriminazioni di genere e le condizioni sociali e culturali cui è relegata la donna sono tematiche proprie alla loro produzione romanzesca e drammaturgica.

La sezione si chiude con i contributi di Corinne FRANÇOIS-DENÈVE (*Théâtre de (la) société dans les "romans de l'actrice" de la fin du XIX^e siècle*, pp. 141-155), sulla figura dell'attrice rappresentata dai "romanzi dell'attrice" – nei quali l'artista, figura della trasgressione per eccellenza, rappresenta il cardine attorno al quale ruota l'intrigo, opponendosi al modello dominante della donna di casa – e Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL (*Les théâtres de Jane Dieulafoy: entre intimité et arènes*, pp. 156-169) sulla figura di Jane Dieulafoy, archeologa, attrice, giornalista e fotografa la cui carriera teatrale merita di essere rivalutata alla luce delle importanti conquiste raggiunte in merito all'emancipazione femminile nel mondo della cultura.

La terza e ultima sezione della raccolta, dal titolo «Stratégies individuelles et collectives», è inaugurata dall'articolo di Flora MELE: *Le rôle du comique dans la carrière de Justine Favart* (pp. 173-189). Artista polivalente, Justine Favart si è distinta nel panorama teatrale del Settecento grazie alla sua capacità di interpretare ruoli comici e personaggi burleschi generalmente destinati a interpreti maschili. Il suo impegno artistico sulla scena risulta fondamentale non soltanto nel discorso sulla flessibilità del genere nell'interpretazione, ma anche nel discorso teorico sul ruolo del comico nella scena lirica.

Un'altra figura femminile che ha sicuramente segnato il panorama politico e letterario tra il XVIII e il XIX secolo è Olympe de Gouges. Celebre soprattutto per la *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, de Gouges è anche attrice di opere teatrali appartenenti alla sfera del teatro politico come per esempio *Zamore et Mirza*. Jennifer RUMI (*Olympe de Gouges face aux hommes*, pp. 190-201) rintraccia la genesi del percorso teatrale dell'attrice.

La sezione prosegue con il contributo di Laurene HASLÉ in merito alla vita e alla carriera di Rose Chéri (*Rose Chéri, parcours de la "Mars" du Gymnase*, pp. 202-214), stella del Teatro del Ginnasio che, grazie ai suoi ruoli, ha segnato profondamente la cultura dello spettacolo nella Parigi del XIX secolo.

Barbara T. COOPER (*Mme Roger de Beauvoir (née Doze): Une femme de théâtre à double titre*, pp. 215-229), si concentra invece sulla tortuosa ascesa di Aimée-Éléonore-Léocadie Doze, in arte Mademoiselle Doze, attrice, drammaturga, paroliera, giornalista e letterata conosciuta con il nome di Mme Roger de Beauvoir.

Nella sua riflessione, Romain BIONDA (*A propos de la "virilité" de Valentine de Saint-Point*, pp. 230-250) si chiede in che modo l'appello alla "virilizzazione" della donna da parte dell'artista Valentine de Saint-Point può essere concepito come strategia di carriera a detrimento delle posizioni femministe della stessa autrice.

Il volume si chiude con l'esempio di Jehanne D'Orliac (Nathalie COUTELET, *L'agentivité féminine par la création. L'exemple de Jehanne d'Orliac*, pp. 251-262) e le ragioni, estetiche o di genere, per le quali la ricezione della sua opera risulta essere particolarmente negativa.

[LUANA DONI]

Parler en mangeant. La tradition littéraire des propos de table de l'Antiquité à nos jours, dir. Johann GOEKEN, Bertrand MARQUER, Enrica ZANIN, Strasbourg Cedex, Presses Universitaires de Strasbourg, 2023, 315 pp.

Il volume si propone di riflettere, attraverso un approccio diacronico e comparatistico, sulla conversazione dei commensali sia come motivo o topos letterario, che come genere, al fine di mettere a punto uno studio evolutivo degli elementi in esso ricorrenti.

La prima sezione del volume dal titolo «Propos antiques», si apre con il contributo di Johann GOEKEN (*Les propos de table dans le "Banquet" de Platon*, pp. 19-28) sul *Banchetto* di Platone in quanto testo che si distacca decisamente dal contesto in cui si sviluppano le conversazioni conviviali nell'epopea omerica e nella tradizione greca. Platone infatti sancisce una netta separazione tra quello che è il momento del pasto e quello che rappresenta, invece, il momento del simposio; la tavola funge infatti da pretesto a quella che diventa una riflessione filosofica sul ruolo del discorso nel rituale della socialità.

La sezione prosegue con la riflessione di Catherine SCHNEIDER (*Le festin de Trimalcion ou le triomphe de l'indistinction*, pp. 29-47) che si posiziona su una linea opposta rispetto a quanto esposto da Goeken. *La cena di Trimalcione* è infatti un momento esemplare del tentativo feroce di stupire i commensali attraverso il tripudio del lusso e dell'abbuffata; la tavola si anima ma sotto il segno della discordia e del disprezzo di tutti i codici del comportamento, rendendo la scena rappresentazione dell'anti-guida alle convenzioni e alle buone maniere.

Luciana ROMERI si concentra sul caso specifico del tredicesimo libro de *I deipnosofisti*, o *i dotti al banchetto*, di Ateneo di Naucrati (*Les "erotika" d'Atbéné de Naucratis*, pp. 49-70), in cui l'autore si distacca dai meriti del banchetto per addentrarsi nelle "cose dell'amore" e nel discorso legato alle donne, mentre Matthieu ARNOLD (*Autobiographie et théologie dans les "Propos de table" de Martin Luther (1530-1546)*, pp. 73-92) apre la seconda sezione della raccolta

(«Modèles renaissants») analizzando i *Discorsi a tavola* di Martin Lutero come importante risorsa per una conoscenza più intima della vita e della fede del riformatore tedesco.

L'articolo di Enrica ZANIN (*Quand raconter c'est digérer: les nouvelles de la Renaissance comme propos de table*, pp. 93-106) riflette sulle funzionalità e l'utilizzo del racconto durante le occasioni conviviali e le ragioni per cui, verso la fine del XVI secolo, le novelle non vengano più considerate come un lieto evento a tavola ma motivo di sospetto. A chiudere la seconda sezione del volume è il contributo di Raphaëlle ERRERA (*De quelques banquets au Parnasse*, pp. 107-120) in merito ai banchetti allegorici presenti nelle opere di Trajano Boccalini, Niccolò Amenta e Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo in cui la critica gastronomica si unisce e si mescola a quella letteraria.

La terza sezione della raccolta («Tables révolutionnaires») si apre con la riflessione di Emmanuelle SEMPÈRE (*Le borborygme comme propos de table: les reconfigurations scandaleuses d'un topos dans "Le Neveu de Rameau"*, pp. 123-144). A partire dalla scena centrale dell'opera di Diderot, ossia dall'esclusione del protagonista dalla casa di Bertin, l'articolo analizza il topos del discorso conviviale che struttura e articola tutta l'opera.

Nel mettere a confronto la *Physiologie du goût* di Jean Anthelme Brillat-Savarin con l'opera di Plutarco, Louis Nicolardot riflette sulle mutazioni socio-politiche che caratterizzano l'evoluzione della letteratura simposiaca ("Physiologie du goût" ou "les Symposiaques de la bourgeoisie", pp. 145-158).

Negli anni Trenta dell'Ottocento, Nodier e Vigny dedicano dei testi alla scena del pasto nelle prigioni durante il Terrore. Sophie VANDEN ABEËLE-MARCHAL (*Dîner en révolution. Propos de table en prison sous la Terreur chez Nodier et Vigny*, pp. 159-179) racconta di come il pretesto del pasto simboleggi l'impossibilità della celebrazione collettiva e l'instabilità del quotidiano durante i momenti drammatici di una crisi politica e sociale.

L'articolo di Guy DUCREY (*Un banquet d'artistes à la fin du XIX^e siècle, ou quand Catulle Mendès noircit Balzac*, pp. 181-196) si interroga sull'anti-idealismo della fine del XIX secolo di cui i banchetti sono l'espressione privilegiata. Pretesto di riflessione: il romanzo *Le Chercheur de tares* di Catulle Mendès, in cui l'autore fa del banchetto il luogo dedicato alla decadenza e al nichilismo.

La quarta e ultima sezione della raccolta («Scènes de table et tranches de vie») si apre con il contributo di Luc FRAISSE: *L'épaisseur romanesque des propos de table chez Proust* (pp. 199-210). L'autore passa in rassegna le conversazioni da tavola presenti nella *Recherche* al fine di analizzare in che modo Proust dipinga, proprio attraverso le conversazioni conviviali, il ritratto di un'epoca, l'aspetto mondano della Belle Époque da cui l'autore stesso ha tratto ispirazione nella costruzione dei suoi personaggi.

Patrick WERLY entra nell'universo di Virginia Woolf attraverso uno dei suoi romanzi più celebri: *Gita al faro* (*Le dîner de "To the Lighthouse" de Virginia Woolf* (1927): *conversation et discours intérieur*, pp. 211-229). L'autore spiega come Woolf, nel descrivere l'episodio della cena al capitolo diciassettesimo del romanzo, tessa dei rapporti significativi tra la parola scambiata e il pensiero taciuto. La riflessione si focalizza sul ruolo che l'autrice affida a ognuno dei personaggi, al fine di proporre una gamma di rapporti che differiscono dalla parola esplicita; la tavola di-

venta quindi l'immagine della scissione tra coscienza e realtà.

A conclusione del volume, la riflessione si sposta verso l'età contemporanea con gli articoli di Suzel MAYER ("La polyphonie bruyante des repas de fête" chez Annie Ernaux, pp. 232-246) e Corinne GRENOUILLET (*Du dîner en ville à la conversation de bistrot: les propos de table dans le roman du XXI^e siècle*, pp. 247-266). Mayer si concentra sul romanzo di Annie Ernaux in cui le discussioni a tavola sono uno dei motivi principali della narrazione, soprattutto nel caso de *Gli Anni*. La conversazione, come si è visto precedentemente nel caso della *Recherche*, si fa testimonianza della memoria collettiva, ritratto dei tempi e luogo d'origine della scrittura dell'autrice.

Anche per Grenouillet le chiacchiere conviviali nei romanzi del XXI secolo diventano una rappresentazione sociologica dell'ambiente sociale francese. L'articolo è diviso in due parti: la prima si concentra sulla tradizione della cena borghese e su *Les Invités* di Pierre Assouline come riscrittura di *Invito a pranzo* di Claude Mauriac; successivamente l'autrice passa in rassegna le evoluzioni del discorso da tavola: dalle scene di banchetto alle conversazioni da bistrot nella letteratura contemporanea.

[LUANA DONI]

CHARLES MÉLA, *L'amour et son ombre. De la "Recherche du temps perdu" au "Lancelot en prose"*, Paris, Honoré Champion, 2024, 253 pp.

Gli scritti che compongono il volume, appartenenti a epoche diverse della carriera del suo autore, ruotano tutti attorno al tema dell'amore e della sua ombra. La scelta di presentare in apertura i capitoli dedicati al capolavoro proustiano per poi risalire fino alla letteratura medievale segnala già l'originalità di CHARLES MÉLA. Dal moderno al medievale, per il tramite di Wagner, tutta una tradizione viene ricostruita a rebours con attenzione e passione. Da Swann a Lancelot, passando per alcuni riferimenti puntuali a Racine e Balzac, «l'amour recèle une angoisse qui le hante comme son ombre parce qu'elle touche un réel» (p. 9) ci dice Méla, rileggendo le celebri pagine di *Un amour de Swann* e più in là quelle dedicate ad Albertine. Da un punto all'altro della *Recherche*, Méla segue nei primi tre capitoli l'apparire e il dispiegarsi dell'immagine del cigno, ora potente e ora mortifero, presente nel nome Swann e nel desiderio di Albertine di chiamare così lo yacht che il Narratore vorrebbe regalarle. All'analisi proustiana segue poi un capitolo dedicato a Wagner e alla sua opera come rilettura di Chrétien de Troyes. Méla rintraccia in diverse opere del compositore quell'ombra che maledice l'amore, giacché «l'impossible est de posséder à la fois la puissance et l'amour» (p. 84).

Nei capitoli successivi, l'autore, analizzando i grandi capolavori della letteratura medievale, dal *Roman de la rose* al *Conte du Graal*, ritrova puntualmente il tema della mancanza amorosa come ricerca di qualcosa di più elevato che si disvela per il tramite dell'amata. Si mostra infatti in queste opere «un amour qui subsiste par son manque, une joie sublimée qui ne se ravale pas au plaisir brut d'une satisfaction, d'un assouvissement passionnel» (p. 96). Questi testi apparentemente dominati dalle peripezie amorose, sono in realtà attraversati dalla questione della salvezza e della rigenerazione e così Méla ci invita a leggerli: «la correspondance entre les visions amoureuses de Blanchefleur et de

Clariant est de nature à donner à l'amour sa coloration sororale, promesse d'une nouvelle naissance qui jaillira des ruines» (p. 170). Tale tema è d'altronde anche al centro del *Chevalier de la Charrette* a cui Méla dedica il capitolo nono.

Al termine del suo percorso all'indietro, Méla può quindi affermare che tutto il discorso occidentale dell'amore, da Sant'Agostino a Dante, passando da Perceval a Tristano, non ha mai smesso di pensare il sentimento amoroso con la parte oscura che rivela e che minaccia la vita stessa esaltandola: «c'est que dans l'amour, ce n'est pas de sexe qu'il s'agit, mais de ce qui fait signe, quand la séparation d'avec son image [...] ouvre le sujet à un lieu tout autre, de pur désir» (p. 234).

[FABIO LIBASCI]

FROSA PEJOSKA, *Étrangéisation. Littérature et anthropologie*, Paris, Classiques Garnier, 2024, 563 pp.

FROSA PEJOSKA raccoglie con questo titolo diversi articoli scritti dal 1995 ad oggi attorno al *roman de l'étrangéisation*. Partendo dalla constatazione che il fenomeno dell'emigrazione e della Shoah costituisce uno specifico del XX secolo, l'autrice, fornendo alcuni esempi puntuali, spiega cosa definisce e come si riconosce il romanzo che dà voce ai due fenomeni. Tale romanzo «se caractérise, du point de vue de sa forme, par le mélange et le glissement permanent de genres, de niveaux, de langues. La forme plurielle en mosaïque et en réseau, dite aussi *poétique du disparate*, attire l'attention du lecteur et l'empêche d'être passif» (p. 15). Questo genere nuovo, se così può essere chiamato, non nasce né da una corrente né da un singolo autore ma da fenomeni che li trascendono ampiamente. Il fenomeno culturale dell'emigrazione, ad esempio, si rivela essere di una tale ricchezza e complessità che se da un lato va compreso attraverso diversi strumenti retorici, dall'altro non può che essere restituito in letteratura se non attraverso un romanzo di tipo nuovo. Analizzando le opere di alcuni autori venuti dall'Est – Kundera, Jarek o Kiš –, Pejoska vi riconosce quindi la tendenza al sapere enciclopedico «en vue de saisir la totalité des genres et la diversité du monde» (p. 90), l'uso abbondante di materiali personali e la pratica del commento come parte integrante dell'opera. A questi tratti si può ancora aggiungere quella che l'autrice chiama la *poétique de l'errance*: «errance d'un genre à l'autre, d'un récit à l'autre, d'un discours à l'autre, d'une idée à l'autre, d'un personnage à l'autre» (p. 115). L'erranza diventa quindi un tema, un contenuto e una poetica. Nei capitoli dedicati a Danilo Kiš e a Krleža, l'autrice focalizza quindi l'attenzione sul concetto di *entre-deux* e legge l'opera dei due autori come un tentativo di opporsi, traducendolo in parole, al loro continuo sentirsi di passaggio.

La seconda parte del volume si interessa invece alla letteratura della Shoah colta nel suo emergere e attraverso una manciata di autori rappresentativi. Pejoska si interroga sul nuovo realismo invocato a proposito di molte opere e chiarisce subito che la realtà che questi testi provano a tradurre non è certo quella a noi familiare; è piuttosto «un réel-non-réel, un réel étranger. Un réel qui, lorsqu'il est vécu, est à jamais le réel de celui qui l'a vécu ou en a été témoin» (p. 321). L'autrice fa quindi una importante distinzione tra i testimoni diretti e i testimoni indiretti, i figli o i nipoti che spesso devono far ricorso all'immaginazione non meno che ai documenti autentici per colmare le lacune della loro

storia ed è alla loro letteratura che si interessa in modo particolare. In Danilo Kiš, ad esempio, convive una forte tensione tra il desiderio di testimoniare ciò che non si è vissuto direttamente e la necessità di pensare l'impensabile e di correggere la storia. In lui, come in altri, «la littérature devient alors *fiction du réel* ou [...] *faction-fiction* (documentaire-imaginaire)» (p. 393). La questione della testimonianza è ripresa anche nel capitolo dedicato a Ahron Appelfeld. Nella sua opera fortemente autobiografica, l'autore farebbe prova di *étrangéisation* allo scopo di rendere universale la sua storia. A ben vedere, quasi sempre la testimonianza di un bambino che ha vissuto un tale evento è «un *roman de l'étrangéisation* in quanto «l'enfant nous livre son "idée" de l'événement. Ainsi le sens donné par les enfants n'est qu'un sens singulier, propre à la singularité de l'auteur et de son expérience» (p. 444).

Nell'ultima parte dell'opera, l'autrice si interessa alle questioni più propriamente linguistiche di questa nuova letteratura che nasce dalle esperienze estreme e fondatrici del XX secolo. L'emigrante o il sopravvissuto che scrive in un'altra lingua si avvicina a un sistema di segni e di regole che lo precede e che non è con tutta evidenza stato creato per lui e per il suo desiderio espressivo. Nondimeno egli cerca «sinon à jouer de ces formes, à les déjouer, en y instaurant une nouvelle grammaire, de nouveaux mots, de nouveaux sens, compatibles avec l'étranger qu'ils exprimeraient» (p. 461).

Sebbene non sia priva di ripetizioni e di analisi che talvolta si allontanano dal focus centrale, quest'opera ha il merito di pensare insieme due questioni apparentemente assai distanti e che però l'autrice affianca a partire dal desiderio di espressione e di lasciare una traccia da parte di alcuni autori. Nella singolarità delle vite e delle opere che hanno prodotto, spesso non classificabili secondo le poetiche e le teorie dei generi, Pejoska riconosce alcuni elementi comuni, come l'ironia, il labirinto, l'inserito, la numerazione, la citazione, l'uso di parole straniere, che sono alla base del *roman de l'étrangéisation*.

[FABIO LIBASCI]

Cent ans après Mgr Joseph-Auguste Duc – Chan. François-Gabriel Frutaz, Actes du colloque (Aoste, 16-17 décembre 2022), dir. Sandra BARBERI et Luca JACCOD, Aosta, Tipografia Valdostana, 2023, 282 pp.

Gli atti del convegno in onore di Monsignor Joseph-Auguste Duc e del cugino il canonico François-Gabriel Frutaz, tenutosi ad Aosta cento anni dopo la loro scomparsa, sono introdotti da Franco Lovignana, vescovo di Aosta, che li ricorda soprattutto per il loro impegno nella protezione del francese e del patrimonio artistico e culturale valdostano e per la loro partecipazione attiva nella storia della diocesi di Aosta.

Di Marco CUAZ è il contributo di apertura (*La storiografia valdostana fra Stato e Chiesa (1855-1929)*, pp. 11-26), che studia il ruolo della storiografia nella costruzione dell'identità valdostana e, in particolare modo, delle sue radici cristiane e francofone. Tramite storie delle istituzioni ecclesiastiche, biografie del clero e monografie parrocchiali, gli eruditi di allora, tutti appartenenti al clero, cercarono di difendere l'identità valdostana dal processo di secolarizzazione e di italianizzazione.

Segue l'articolo di Marie-Rose COLLIARD (*DUC IN ALTUM: il vescovo e la sua Chiesa. Un repertorio delle lettere pastorali e delle circolari di Monsignor Joseph-*

Auguste Duc, pp. 27-107), che esamina il corpus delle lettere pastorali e delle circolari scritte da Duc durante il suo episcopato, fin dal giorno in cui, appena trentasettenne, riceve la carica di vescovo. Nelle lettere, di grande qualità retorica e incluse nel contributo, Duc esprime le sue opinioni sulla Chiesa e la sua missione, offrendo indicazioni al clero su come comunicarle ai fedeli.

Ne *Il Medioevo di Mons. Duc. Spunti di riflessione dai volumi IV e V dell'«Histoire de l'Église d'Aoste»* (pp. 109-131), Elena CORNIOLO dimostra la centralità del Medioevo nell'opera storiografica *Histoire de l'Église d'Aoste* analizzando il testo di Duc in relazione con il materiale da lui consultato. L'epoca medievale interessa particolarmente lo storiografo in quanto pone al centro il ruolo del vescovo e vede la nascita di usanze popolari che sono ancora oggi parte della tradizione.

I due contributi successivi presentano il volto più politico di Mons. Duc: Davy MARGUERETTAZ si concentra infatti sul rapporto tra il Vescovo di Aosta e la Santa Sede da un lato e il Casato dei Savoia dall'altro nel periodo storico compreso tra la sua nomina nel 1872 e le dimissioni del 1907 (*Mons. Duc fra la Santa Sede e Casa Savoia: spunti per un approfondimento*, pp. 133-150); Andrea DESANDRÉ, invece, studia la lotta personale di Joseph-Auguste Duc contro la massoneria, intesa come una vera e propria battaglia tra le forze del bene e quelle del male ispirata a Sant'Agostino, padre della Chiesa particolarmente amato dal Vescovo («*Démasquer la fausse association: la pastorale antimassonica di monsignor Duc*, pp. 151-166).

I lavori di Ivano REBOULAZ (*Mgr Duc et les saints du terroir*, pp. 167-175) e Paolo PAPONÉ (*Les églises de Mgr. Duc, elles aussi 'in altum'*, pp. 177-212) illustrano invece il rapporto con i santi e le chiese del territorio valdostano. Il primo mostra l'amore di Duc per la regione, le sue montagne e i suoi abitanti, soffermandosi in particolare sul racconto dei santi valdostani che si legge nelle lettere pastorali; il secondo passa in rassegna le chiese della diocesi valdostana che, dal vescovato di Jans a quello di Duc, hanno subito evoluzioni figlie del periodo di crisi che la Chiesa stava attraversando in quel secolo, ma anche dovute alla diversa fruizione della messa e a un riscoperto gusto per il passato medievale e gotico, che ha spinto una forte opera di ristrutturazione se non talora di abbattimento e ricostituzione del patrimonio storico preesistente.

Di stampo genealogico è poi la ricerca di Alessandro CELI, che ricostruisce la complessa discendenza della famiglia Duc, trasferitasi da Tignes a Châtillon e stanziatasi dapprima come comunità migrante e in seguito integrata nella città: legami matrimoniali e atti di battesimo che riportano le scelte di padrini e madrine testimoniano infatti le nuove alleanze formate tra il territorio e la famiglia di mercanti che potrà così iniziare l'ascesa sociale (*Da Tignes a Châtillon e dintorni. Appunti per una genealogia della famiglia Duc*, pp. 213-230).

I tre articoli conclusivi sono dedicati al canonico François-Gabriel Frutaz: lanciando una sfida ai giovani lettori, che auspica possano intraprendere studi approfonditi sulla biografia di Frutaz, Tullio OMEZZOLI propone alcuni elementi storici che si porrebbero alla base di un'opera dedicata a questo importante personaggio, impegnato tanto nell'attività pastorale che in quella di storico, ma del quale ancora si conosce poco (*F.-G. Frutaz prêtre et historien assoiffé d'exactitude*, pp. 235-258); con il suo contributo, Daniela BERNINI (*L'archivio del canonico François-Gabriel Frutaz*, pp. 259-266) presenta l'immenso archivio del canonico Frutaz, conser-

vato nell'Académie Saint-Anselme a Gressan, frutto dei suoi studi di storiografo e del suo vivo interesse e impegno per la conservazione del patrimonio culturale e linguistico e della memoria storica; in conclusione al volume, Daniela PLATANIA (*François-Gabriel Frutaz e Joseph-Auguste Duc: un conflitto di interessi sullo sfondo della nascita del concetto di tutela dei beni culturali*, pp. 267-277) esplora i motivi di attrito tra i due protagonisti del convegno, soffermandosi sulle testimonianze scritte che lasciano intuire una diversa visione politica in merito alla conservazione dei beni culturali, pratica di interesse dello Stato, oltre che della Chiesa, che diventa terreno di scontro anche tra i due cugini, il più anziano, Duc, maggiormente vicino alla causa papale e Frutaz più collaborativo nei confronti delle cariche governative.

[LAURA BONANNO]

STEFANIA CARISTIA, *La Réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes (1944-1970)*, Paris, Classiques Garnier, 2023, «Perspectives comparatistes», 1126 pp.

Partendo da un corpus di trenta riviste italiane nate nel secondo dopoguerra, STEFANIA CARISTIA studia la storia della ricezione della letteratura francese in Italia interrogandosi sulle pratiche editoriali, traduttive e della critica letteraria nel periodo storico selezionato, prendendo in considerazione l'influenza che fattori storici, politici e ideologici possono aver esercitato sulla diffusione di determinate opere.

La studiosa ritiene infatti necessario considerare la letteratura non soltanto come prodotto estetico, ma come frutto della sua storicità, diacronica e sincronica, particolarmente interessante se analizzata in ottica comparatistica, che meglio mette in evidenza la ricezione di un'opera che, concepita e creata in un determinato ambiente, viene accolta da un contesto differente che se ne appropria (o che la rifiuta). In questo senso, è necessario approfondire il concetto di ricezione: oggetto di *transfert culturale* (p. 11), l'opera letteraria viene recepita da un paese di arrivo che la rielabora attivamente per assimilarla o stravolgerla all'interno del proprio sistema culturale. Per studiare e misurare la ricezione, è dunque necessario prendere in esame il contesto e l'opera di partenza, il processo di risemantizzazione e adattamento che questa subisce in una cultura di arrivo e lo «scarto» (p. 18) che si crea tra questa e l'ambiente di partenza.

Caristia prende in esame le riviste, mezzo privilegiato della sua ricerca in quanto indizio sincronico della «ricezione poetica» e «critica» (p. 18) di un gruppo editoriale coeso ma eterogeneo, soffermandosi inizialmente sulla definizione e il funzionamento della rivista come veicolo di cultura e critica letteraria. Un altro strumento efficace per studiare la ricezione è la traduzione, intesa come opera di mediazione intrisa della soggettività del traduttore e che si inserisce in uno spazio letterario preciso nel contesto di arrivo. Nel volume, sono prese in considerazione le traduzioni in rivista, perché queste entrano fisicamente in contatto con la critica letteraria.

Dal punto di vista metodologico, Caristia parte dal concetto di orizzonte d'attesa teorizzato da Hans Robert Jauss (p. 29) e si interroga su quale potesse essere l'orizzonte delle riviste, che portano sulle opere straniere il loro punto di vista estetico, politico, ideologico, frutto della rete editoriale ed extra editoriale della quale fanno parte. In secondo luogo, prende in consi-

derazione il ruolo e le figure dei mediatori e dei traduttori, anch'essi parte della rete e portatori di una certa ideologia e concezione della letteratura e della storia.

L'analisi è al contempo quantitativa e qualitativa, in quanto permette di individuare delle tendenze generali e di estrapolare dai dati quantitativi inizialmente raccolti il campo di ricerca per condurre l'analisi qualitativa. Il corpus non si limita alle riviste più celebri o longeve e si basa su tre criteri di selezione: la rivista deve contenere il nome "letteratura" nel titolo o nel sottotitolo, avere figure di spicco del panorama letterario nella redazione, dedicare una parte quantitativamente rilevante alle questioni letterarie o ricoprire un ruolo qualitativamente influente nel contesto letterario italiano (p. 47). Questo permette di avere un quadro anche politico eterogeneo, che delinea diverse maniere di appropriarsi e di tematizzare (se non di strumentalizzare) le opere straniere.

La scelta del periodo storico in analisi è dettata dal grande fermento letterario nato a partire dal 1944 in seguito alla caduta del regime fascista e allo sbarco degli alleati. Libere dalla censura, le riviste si riformano e prendono vita in netto contrasto con il ventennio appena trascorso, modificando inevitabilmente l'orizzonte d'attesa. Il limite del 1970, invece, è dettato dai cambiamenti storico-politici che avvennero in Italia in quell'anno, ma anche, concettualmente, dalla fine delle neoavanguardie che si erano sviluppate nel secondo dopoguerra.

Per quanto concerne il corpus della letteratura francese del quale si studia la ricezione, per le analisi qualitative sono state scelte opere pubblicate da editori francesi, anche di autori provenienti da paesi in via di decolonizzazione, a partire dall'anno 1940, al fine di mettere in relazione contesti storicamente vicini. L'analisi quantitativa rende invece conto della ricezione della letteratura francese di qualsiasi epoca, il che permette di adottare anche un approccio diacronico.

[LAURA BONANNO]

PHILIPPE FOREST, *Déconstruire, reconstruire. La querelle du woke*, Paris, Éditions Gallimard, 2023, 238 pp.

«La French theory visait notamment à déconstruire l'idée d'identité. Or, sur cette base philosophique, le wokisme en arrive paradoxalement à se réapproprier cette notion même d'identité dont il fait le fer de lance de sa protestation (...) Avocats et adversaires du wokisme partagent un même mot d'ordre. Il faut, affirment-ils tous, reconstruire après avoir déconstruit». Ecco il punto di partenza dell'autore, cui è dedicato questo saggio che si vuole contro i diktat e le semplificazioni di un certo discorso militante.

PHILIPPE FOREST risale alle origini intellettuali che compongono la matrice del «wokisme» nello smontare un dibattito polarizzante: «Le phénomène appelle une appréciation nuancée, qui, au lieu d'anathémiser expédivement l'un ou l'autre des deux camps en présence, prene en compte pareillement les arguments que les "éveillés" mettent en avant et ceux que leur opposent leurs adversaires». La tesi sostenuta dal saggio è che *wokisme* e *anti-wokisme* si caratterizzano entrambi per la loro opposizione all'idea di decostruzione. E si pone quindi lo scopo di capire che cosa la parola significhi realmente, partendo dalla definizione che ne hanno dato Heidegger e Derrida e facendo giustizia di tutte le letture falsificatrici che hanno fatto della *French Theory* la forma perversa e funesta del nichilismo e dell'an-

tumanesimo cui viene associata, per interpretare un ricostruzionismo che conduce paradossalmente al fronteggiarsi di due identitarismi avversi.

Dopo un'introduzione intitolata *En guise d'argumentaire* che propone il piano di lavoro (pp. 9-11), Forest organizza il suo pensiero in undici capitoli: I, *Un mal qui répand la terreur* (pp. 13-19); II, *Un perpetuel procès* (pp. 21-30); III, *Les trois sources du wokisme* (pp. 31-48); IV, *Un singulier chassé-croisé* (pp. 49-68); V, *Le virus a muté. Métaphore et métamorphose* (pp. 69-82); VI, *Un nouvel essentialisme* (pp. 83-104); VII, *Il y a la guerre* (pp. 105-129); VIII, *Déconstruire* (pp. 131-155); IX, *Reconstruire* (pp. 157-185); X, *Encore un effort!* (pp. 187-210); XI, *La littérature pour finir* (pp. 211-238).

Vale la pena di riportare le considerazioni alle quali Forest perviene nell'ultima pagina: «Per provare che la letteratura vera, a dispetto dei significati che esprime ma anche ai quali non si potrebbe ridurla, pensa allo stesso tempo contro se stessa e contro tutti i discorsi al servizio dei quali la si vorrebbe mettere, proponendo meno al lettore delle certezze cui poggiarsi di quanto essa non gli offra l'occasione di un'esperienza vertiginosa, quella di una verità complessa senza la quale nessuna libertà è possibile, potrei prendere altri esempi ancora, tra gli scrittori di ieri o dell'altro ieri o tra quelli di oggi. Ma, come si dice, le prove stancano la verità. D'altra parte, dubito che la dimostrazione possa giovare dall'essere ulteriormente illustrata perché resterà inefficace per coloro che accordano alla letteratura solo una virtù molto sussidiaria e per coloro che sono totalmente occupati nella rivendicazione identitaria che pretendono di mettere al servizio dell'indispensabile *ricostruzione* della società secondo l'idea che se ne fanno. Quanto agli altri, credo che ne sappiano abbastanza. Perché il *senso del negativo* che abbiamo il compito di ritrovare, nessuno può insegnarlo a nessuno. Se non a colui che già lo possiede».

[GABRIELLA BOSCO]

PHILIPPE FOREST, *Rien n'est dit. Moderne après tout*, Paris, Éditions du Seuil, 2023, «Fiction & Cie», 460 pp.

Sorta di ripresa, nel senso che dà Kierkegaard alla parola – ritorno su qualcosa per poter andare più avanti – dell'*Histoire de Tel Quel* pubblicata da PHILIPPE FOREST per lo stesso editore quasi trent'anni fa, *Rien n'est dit* è anche una sintesi: di un pensiero critico e teorico che continua a volersi come sistema aperto di interpretazione del reale attraverso la scrittura.

Partendo dalla considerazione del fatto che attualmente si tende a considerare la modernità come cosa ormai finita, e che sia di conseguenza necessario tornare al buon vecchio racconto, quello che piace al pubblico, come se niente fosse successo con le avanguardie e neoavanguardie di cui tuttavia non si può negare che hanno animato il xx secolo, e tornando sulle definizioni di modernità che via via sono state date, Forest riflette sul modo in cui negli ultimi tre decenni l'idea si sia imposta di una letteratura che debba riconciliarsi con se stessa al fine di riconciliarsi con il mondo. Si evoca, afferma, il piacere di lettura che sarebbe stato dimenticato e distrutto da strutturalismo e formalismo, per invitare alla ripetizione di formule già note e sperimentate, dato che – come vuole una certa doxa – tutto è già stato detto e lo è già stato nel modo migliore.

Forest propone il contrario. Tutto, incessantemente, resta a suo avviso da dire. In questo senso, il suo invito è piuttosto a riflettere nuovamente alle condizioni di

possibilità di una parola letteraria che non rinunci all'esigenza del moderno.

Il titolo del saggio è preso da una citazione (posta in esergo del libro) tratta da Louis Aragon: «A vrai dire, rien, rien de ce qui vaut à l'homme, rien n'a été dit depuis le nombre de siècles, de millénaires que vous voudrez, qu'il y a des hommes, et qui ne pensent que très relativement». È vero, dice Forest, che secondo l'Ecclesiaste non c'è mai niente di nuovo sotto il sole e che tutte le parole sono così consuete che non si possono più usare. Ma è vero anche, paradossalmente, afferma Forest, che quelle stesse parole, che esibiscono la loro vanità e si cancellano appena dette, chiedono incessantemente di essere ripetute affinché la loro verità non sia relegata nell'oblio che il passare dei secoli estende e fa rinascere senza sosta. Per questo, "niente è detto, mai". Questa è la condizione che obbliga la parola a uscire interminabilmente dal mutismo perpetuo cui lo ridurrebbe altrimenti la coscienza disillusa dalla propria inutilità. Quello che è già stato detto, esige di essere ridetto per essere coniugato al presente. La stessa dimostrazione, per quanto condotta mille volte fino alla sua conclusione, deve essere riraccontata incessantemente e ripresa da ogni nuovo narratore. Il presente, dice Forest, ha bisogno del pensiero che ricapitoli tutto e allo stesso tempo fondi la possibilità stessa di una parola che, aggiungendosi a tutte quelle che l'hanno preceduta, si conservi viva e irreversibilmente rivolta verso il domani.

Ecco perché il saggio di Forest interroga il presente per scoprire le condizioni di possibilità di una parola letteraria che non rinunci all'esigenza, formulata in modo nuovo, del vecchio ideale moderno. Per sostenerlo, porta a esempio tutte le opere monumentali dei

secoli passati che sempre hanno reinventato la propria genealogia integrandola all'interno di loro stesse. Dante contiene Omero e Virgilio; Hugo li contiene a sua volta tutti e tre, cui aggiunge Rabelais e Shakespeare; Proust ha in sé Saint-Simon, Chateaubriand, Baudelaire o Balzac. Nel 1924, Breton compie esemplarmente un gesto di captazione convocando nel *Primo Manifesto* la serie dei precursori del surrealismo nascente, lasciando intendere che il passato più prestigioso della poesia prende senso solo in virtù di ciò che lui stesso e i suoi amici stavano all'epoca compiendo nell'indifferenza quasi generale.

Non nega Forest di sentirsi anacronistico proponendo la postura difesa nel suo saggio, ma allo stesso tempo si dice convinto del fatto che ogni pensiero "vero" è un pensiero intempestivo. Perché scrivere l'elogio di una modernità che tutto contribuisce a sostenere che ha ormai fatto il suo tempo? La risposta sta nella formula rimbaldiana, ambigua al punto da esser stata spesso intesa in senso contrario rispetto a quello che Rimbaud le dava: "Il faut être absolument moderne". Forest crede fortemente che niente è detto perché la ripresa di ciò che già lo è stato, solo, produce il nuovo.

Quattordici i capitoli, divisi in tre parti. La prima: *Trop tard, trop tôt; Modernité et avant-garde; Imiter et inventer* (1-3, pp. 23-83). La seconda: *Texte et réel; Abstraction et figuration; Œuvre et texte; Réalité et réel; Reflet et refus; Crêtes et creux* (4-9, pp. 87-272). La terza: *Reflux et retours; Anti-modernes et post-modernes; Retraite ou relève; La Fin et après; Moderne, malgré tout* (10-14, pp. 275-445).

Segue una conclusione, ricapitolativa, intitolata *Le Moderne et son mythe* (pp. 447-458).

[GABRIELLA BOSCO]

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:

Normes pour l'envoi des articles:

<https://journals.openedition.org/studifrancesi/1026>

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

«Studi Francesi» est indexée dans

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.

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 2025 (LXIX) - fascicoli 205, 206, 207		
edizione cartacea	€ 215,00	€ 270,00
edizione cartacea+digitale (pdf)	€ 240,00	€ 295,00

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)

© 2025 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 2025

TAXE PERÇUE
TASSA RISCOSSA

TORINO CMP