

# STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE  
FONDATA DA FRANCO SIMONE

200

ANNO LXVII - FASCICOLO II - MAGGIO-AGOSTO 2023

---

ROSENBERG & SELLIER EDITORI IN TORINO

# STUDI FRANCESI

RIVISTA FONDATA DA FRANCO SIMONE

## **Direttori**

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

## **Direttori onorari**

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

## **Comitato scientifico**

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

## **Segreteria di redazione**

FEDERICA SIMONE, FRANCESCA FORCOLIN, MAURIZIO BUSCA

## **Corrispondenti**

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

CANADA - Marie-Christine Pioffet (York University)

FRANCIA - Jean Céard (Université Paris - Nanterre)

GERMANIA - Rainer Zaiser (Universität Kiel)

GIAPPONE - Shigemi Sasaki (Université de Yokohama)

ISRAELE - Michèle Bokobza Kahan (Université de Tel Aviv)

POLONIA - Regina Bochenek-Franczakowa (Uniwersytet Jagielloński Cracovie)

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

SPAGNA - Carmen Camero (Universidad de Sevilla)

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

SVIZZERA - Daniel Maggetti (Université de Lausanne)

*Redazione*

via Andrea Doria 14

I-10123 Torino

studi.francesi@rosenbergesellier.it

## SOMMARIO

Anno LXVII – fasc. II – maggio-agosto 2023

### *L'HÉRITAGE DE MOLIÈRE: RÉÉCRITURES, TRADUCTIONS ET REPRÉSENTATIONS DU GRAND SIÈCLE À L'ÂGE CONTEMPORAIN*

sous la direction de GABRIELLA BOSCO, MONICA PAVESIO, LAURA RESCIA

- MONICA PAVESIO, «*La nature parut être avare de dons pour les poètes qui vinrent après lui*». *I drammaturghi secenteschi successori di Molière*, p. 219
- PAOLA TRIVERO, *Luigi Riccoboni e le sue "Observations sur la Comédie et sur le Génie de Molière"*, p. 231
- LAURA RESCIA, *Nuove ricerche sulle traduzioni italiane manoscritte del XVIII secolo. Il caso dell'"Avaro"*, p. 240
- ANNA SCANNAPIECO, *Molière personaggio in commedia sulle scene veneziane del Settecento*, p. 252
- ALEXEÏ EVSTRATOV, *Molière sur les scènes russes: un répertoire et sa réception (1745-1845)*, p. 262
- VINCENZO DE SANTIS, *Réécrire "Tartuffe". Avatars de la «comédie parfaite» chez Lemercier (1795-1830)*, p. 275
- LUCA BADINI CONFALONIERI, *Manzoni e Molière. Tre occorrenze*, p. 286
- FRANCESCO FIORENTINO, *Molière Troisième République. Le cas Brunetière*, p. 298
- NOLWENN PAMART, «*La Guirlande de Célimène*»: *les personnages du "Misanthrope" au miroir de la presse fin-de-siècle*, p. 304
- LUCIANA GENTILI, *L'ondivaga presenza di Molière nella Spagna primonovecentesca: alcune riflessioni sulle esperienze traduttive di Tomás Borrás*, p. 315
- MARTA COLLEONI, *Du New York de Copeau au Tokyo de Cocteau. Impromptus moliéresques des auteurs modernistes*, p. 326
- GABRIELLA BOSCO, «*L'Impromptu*» di Ionesco, p. 337
- JULIA GROS DE GASQUET, *Re-prendre les quatre Molière de Vitez (1978): le geste de Gwenaël Morin en 2014, entre rupture et filiation*, p. 345
- MARIE NADIA KARSKY, «*Expliquer le silence*»? *De quelques dimensions implicites du "Misanthrope" dans quatre versions britanniques contemporaines*, p. 357
- PAOLA RANZINI, *Misantropi in parrucca o dongiovanneschi: appunti su alcune versioni sceniche italiane di pièces di Molière*, p. 370
- JOSEFA TERRIBILINI, «*Molière est comme le chocolat*». *Fortunes du dramaturge en Suisse romande (1997-2021)*, p. 381
- SIMONA MUNARI, «*Molière go home*»: «*Le Bourgeois gentleman*» d'Antonine Maillet *sur la scène littéraire québécoise et acadienne (1978)*, p. 395
- DONATO LACIRIGNOLA, *Jouer Molière passant par l'Afrique: quelques réflexions sur la création franco-africaine*, p. 406
- ODILE DUSSUD, *Molière au Japon. La force joyeuse d'une satire sans cesse actualisable*, p. 415

## RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

*Medioevo*, a cura di M. Colombo Timelli, p. 427; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 436; *Cinquecento* a cura di S. Lardon e M. Mastroianni, p. 445; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 451; *Settecento*, a cura di V. Fortunati e P. Perazzolo, p. 456; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 465; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello, M.E. Raffi e A. Marangoni, p. 477; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 481; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini, p. 487; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 502.

Finito di stampare nel mese di agosto 2023

isbn: 979-12-5993-239-6

## «La nature parut être avare de dons pour les poètes qui vinrent après lui». I drammaturghi secenteschi successori di Molière

### Abstract

The theatre of the last thirty years of the seventeenth century was strongly influenced by the early myth of Molière. The study analyzes the works of Molière's successors with particular attention to the Comédie italienne and to the theatre of Marc'Antonio Romagnesi, one of the main actors and playwrights of the Italian troupe that, at the death of Molière, tries to grasp his heritage. La nature qui semblait avoir épuisé les dons en faveur de Molière parut en être avare pour les poètes qui vinrent après lui: on négligea la perfection des plans et des intrigues, on dédaigna les caractères, on abandonna la noble simplicité de la diction; et soit incapacité, soit indolence dans les auteurs qui suivirent ce grand homme, ses ouvrages occupèrent longtemps le théâtre français avec la supériorité et la justice qui leur étaient dues<sup>1</sup>.

Con queste parole i fratelli Parfaict, nel 1747, una settantina d'anni dopo la morte del drammaturgo avvenuta il 17 febbraio del 1673, liquidarono l'operato dei successori secenteschi di Molière. I critici settecenteschi considerarono gli anni che vanno dal 1673 alla metà del Settecento come un periodo di inesorabile declino per il genere della commedia francese, strutturato in due momenti distinti: una prima fase, quella degli epigoni ed imitatori di fine Seicento, e una seconda settecentesca che, secondo loro, segnerà la definitiva caduta del genere comico in Francia. Secondo i Parfaict, il primo periodo, quello di cui ci occuperemo noi oggi, fu caratterizzato dalla ripetizione e dalla sregolatezza drammaturgica sul piano dell'intreccio, della rappresentazione dei personaggi e dei dialoghi. Gli spettatori, sempre citando le parole dei critici settecenteschi, stanchi di aspettare un «génie capable d'imaginer avec l'art de Molière des fables nouvelles», iniziarono a non gradire più le commedie che erano o «dénudées d'intrigue» o «trop chargées»<sup>2</sup>.

### Il mito di Molière

Oggi sappiamo che il loro giudizio, e non solo il loro<sup>3</sup>, fu fortemente condizionato da una serie di fattori che influenzarono la prima eredità di Molière, quali la precoce mitizzazione della figura del drammaturgo<sup>4</sup> e l'immediata codificazione delle sue opere come modelli della *comédie classique*.

(1) C. et F. Parfaict, *Histoire du théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, Préface, vol. XI, p. IV.

(2) *Ibidem*.

(3) Bisognerà aspettare i primi anni del Novecento per avere una prima parziale rivalutazione delle opere dei contemporanei e successori di Molière da parte di Henry Carrington Lancaster nella sua monumentale *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929-1942.

(4) M. Poirson (dir.), *Ombres de Molière, Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Colin, 2012; É. Bénard, *Les Vies d'écrivains (1550-1750). Contribution à une archéologie du genre biographique*, Genève, Droz, 2019; M. Douguet, É. Bénard, *Molière malgré lui. Récits de vie, imagerie, mise-en-légende*, Paris, Hermann, 2021.

La mitizzazione della figura di Molière iniziò fin da subito, grazie agli elogi *post-mortem* che si susseguirono per anni. Per scriverli, si cercarono discorsi o prefazioni, ma il famoso drammaturgo, come si sa, non aveva lasciato scritti: solo costretto dalla situazione, aveva vergato, per difendere il *Tartuffe*, una serie di *placet au Roi* che, tolti dal contesto, diedero alla produzione di Molière un significato lontano da quello originario. Il famoso passaggio:

Le devoir de la Comédie étant de corriger les Hommes, en les divertissant, j'ai cru que dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle<sup>5</sup>,

scritto per ottenere il beneplacito alla rappresentazione del *Tartuffe*, trasformò Molière, come ben illustrato dalla critica recente<sup>6</sup>, in colui che corregge i vizi del secolo tramite il riso, attribuendo alle sue commedie una dimensione moralizzatrice.

La commedia in un atto che il *comédien-poète* Brécourt fece rappresentare e pubblicare nel 1674, un anno dopo la morte del drammaturgo, intitolata *L'Ombre de Molière*, è una delle migliori testimonianze degli elogi *post mortem* che contribuirono a forgiare una nuova immagine del già famoso drammaturgo. Nel prologo meta-teatrale, Oronte, deciso a scrivere una commedia per rendere omaggio a Molière, afferma:

Vous savez que j'estimais Molière et cette pièce n'est autre chose qu'un monument de mon amitié que je consacre à sa mémoire. La manière dont il paraît dans ma comédie le représente naturellement comme il était, c'est-à-dire comme le censeur de toutes les choses déraisonnables, blâmant les sottises, l'ignorance et les vices de son siècle<sup>7</sup>.

A questo fenomeno, si aggiunse, come abbiamo detto, la precocissima codificazione delle sue pratiche teatrali che, grazie al *Théâtre français* di Samuel Chappuzeau, vennero indicate come modelli da seguire per la posterità:

La Postérité lui sera redevable avec nous du secret qu'il a trouvé de la belle Comédie, dans laquelle chacun tombe d'accord qu'il a excellé sur tous les anciens comiques et sur ceux de notre temps<sup>8</sup>.

L'apologia del teatro francese di Chappuzeau, scritta in fretta e senza grandi ambizioni, redatta nel 1673 e stampata nel 1675 nel periodo più virulento del dibattito sulla moralità del teatro<sup>9</sup>, diventò, suo malgrado, un documento essenziale per l'interpretazione di Molière, ripresa e fissata dagli autori della *Préface* della prima edizione "ufficiale" delle opere del drammaturgo del 1682<sup>10</sup>:

(5) Molière, *Premier placet in Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Cl. Bourqui, Paris, Gallimard, 2010, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, p. 191. Si veda anche Molière, *Le Tartuffe, Placets*, éd. B. Louvat, in *Les idées du théâtre, Paratextes français, italiens et espagnols des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, dir. M. Vuillermoz, coord. S. Blondet, Genève, Droz, 2021, pp.1116-1123.

(6) Cfr. C. Piot, «Corriger» les spectateurs par le rire: une rupture dans les discours sur la comédie in C. Piot, *Rire et comédie. Émergence d'un nouveau discours sur les effets du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2020, pp. 344-373.

(7) Brécourt, *L'Ombre de Molière*, Paris, C. Barbin et D. Thierry, 1674. Abbiamo modernizzato la grafia. (8) S. Chappuzeau, *Le Théâtre français*, éd. C.J. Gossip, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009, p. 189. Abbiamo modernizzato la grafia.

(9) L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

(10) Sulla prefazione dell'edizione del 1682 si veda G. Forestier, *La Fabrication des mythes en histoire littéraire. Le cas de La Grange, de son Registre et de nos connaissances sur Molière* in *Gueux, frondeurs*,

On peut dire que jamais homme n'a mieux su que lui remplir le précepte qui veut que la Comédie instruisse en divertissant. Lorsqu'il a raillé les hommes sur leurs défauts, il leur a appris à s'en corriger<sup>11</sup>.

In questo contesto poco propizio alla creazione di commedie, ci si aspetterebbe il vuoto dopo Molière, invece, nonostante l'ombra del drammaturgo, le cui opere saranno rappresentate con grande regolarità anche dopo la sua morte, e le difficoltà politiche (la guerra della Lega d'Asburgo, poi la successiva guerra di successione di Spagna), economiche e sociali (continue carestie, la peste, le disuguaglianze) della fine del regno di Luigi XIV, il numero di commedie scritte e rappresentate negli ultimi decenni del Seicento è incredibilmente alto<sup>12</sup>. Se la produzione tragica francese risulta essere quasi completamente annullata dall'impossibile raffronto con Racine e Corneille, non avviene, infatti, altrettanto per quella comica: duecentocinquanta nuove commedie scritte negli ultimi venticinque anni del XVII secolo, un numero elevato al quale bisogna aggiungere le produzioni dell'*Ancien Théâtre Italien*, con il quale Molière aveva condiviso prima il Théâtre del Petit-Bourbon, poi quello del Palais-Royal, che di rado vengono inserite nel computo.

«Faire ou ne pas faire comme Molière»<sup>13</sup>

«Faire ou ne pas faire comme Molière» è la domanda che si pone tutta la generazione di drammaturghi che vengono definiti da sempre «post-moliéresques»<sup>14</sup>. Si tratta del chiaro segnale di una frattura che segna la drammaturgia comica francese del XVII secolo: Molière è uno spartiacque, perché dal 1673 in poi non si possono più creare commedie in Francia senza rapportarsi positivamente, imitandolo, o negativamente, criticandolo, con colui che viene considerato il grande ideatore della commedia classica francese.

Come si sa, la concezione moderna dell'autore in quanto creatore di opere originali non appartiene al XVII secolo. Charles de La Rivière Dufresny, autore secentesco successore di Molière, in una sezione dei suoi *Amusements sérieux et comiques* del 1699, intitolata *Ce que c'est qu'être original*, scrive:

Celui qui peut imaginer vivement avec goût et justesse est original dans les choses mêmes qu'un autre a pensées avant lui; par le tour naturel qu'il y donne, et par l'application nouvelle qu'il en fait, on juge qu'il les eût pensées avant les autres, si les autres ne fussent venus qu'après lui<sup>15</sup>.

*libertins, utopiens... autres et ailleurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, Mélanges en l'honneur du Professeur Pierre Ronzeaud, dir. Ph. Chométy, S. Roquemora-Gros, Presses Universitaires de Provence, 2013, pp. 241-251.

(11) *Textes et frontispices de l'édition de 1682* in Molière, *Œuvres complètes* cit., t. I, p. 1099.

(12) Cfr. G. Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne (1673-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2002. Seguendo Spielmann, utilizzeremo da adesso in poi la denominazione *Fin de règne*, che arriva fino al 1715, anno della morte di Luigi XIV, più consona rispetto a *Fin de siècle* utilizzata abitualmente. Si vedano anche *De Molière à Marivaux*, atti del Convegno internazionale, Pisa 3-4 novembre 2000, dir. B. Sommovigo, Pisa, Ed. Plus, 2002 e Ch. Mazouer, *La Comédie après Molière* in *Le Théâtre français de l'âge classique, L'arrière-saison*, Paris, Champion, 2014, vol. III, cap. IV, pp. 163-238.

(13) La frase si trova in M. Poirson, *Introduction générale* in *Ombres de Molière* cit., p. 18.

(14) Per esempio in A. Blanc, *Épigones et fin de siècle, la comédie post-moliéresque*, in *Fins de siècle*, dir. P. Citti, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 163-172.

(15) Ch. Dufresny, *Amusements sérieux et comiques*, texte présenté et annoté par J. Dunkley, Exeter, University Press, 1976, p. 7. Il testo di Dufresny è stato recentemente tradotto in italiano: Ch. Dufresny, *Divertimenti seri e buffi*, a cura di G. Pezzino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017.

Il suo grido di battaglia, che sarà condiviso da tutti i contemporanei e successori secenteschi di Molière, è «il faut pillier»<sup>16</sup>. Jean François Regnard, altro drammaturgo successore di Molière, non dissimula i prestiti ma li mette in evidenza, ostentandoli e considerandoli come una delle migliori attrattive del suo stile<sup>17</sup>; Dancourt, dal canto suo, è abilissimo nel creare pièces da materiali ripresi da altri autori<sup>18</sup>; Lesage, poi, fonde elementi spagnoli, francesi, italiani, in apparenza opposti e contraddittori, originando opere di grande originalità<sup>19</sup>.

Se confrontate, le *comédies fin de Règne* presentano fra loro notevoli somiglianze<sup>20</sup>, perché tutti i drammaturghi di questo periodo hanno la convinzione, d'altra parte condivisa anche da Molière, che un personaggio, un intreccio, uno schema drammatico non appartenga ad un autore, ma a colui che riesce a renderlo in maniera più efficace. Il loro è un teatro d'*exploitation*, come d'altra parte era stato quello della prima parte del secolo, che scaturisce dalla contaminazione sistematica dei due filoni secenteschi delle *comédies d'intrigue*, ricche di peripezie e situazioni comiche che arrivano dalla Spagna<sup>21</sup> e dall'Italia<sup>22</sup>, e delle *comédies de caractère*, di cui Molière fu il principale ideatore. Per questo le loro commedie sono volutamente, come osservano i Parfaict<sup>23</sup>, «dénouées d'intrigue» se prevale la pratica molieresca, o «trop chargées» se riprendono gli intrecci spagnoli o italiani. A questa contaminazione si aggiungono poi continui riferimenti intertestuali alle commedie di Molière, perché dato il successo del drammaturgo, è più redditizio imitare Molière, piuttosto che distaccarsene, come si legge nel *prologue* del *Négligent* di Dufresny del 1692:

Molière a bien gâté le théâtre. Si l'on donne dans son goût, bon, dit aussitôt le critique, cela est pillé, c'est Molière tout pur: s'en écarte-t-on un peu, oh! Ce n'est pas là Molière!<sup>24</sup>

Inoltre il discorso sulla commedia correttrice dei vizi attraverso il riso circola nei numerosi paratesti dei successori secenteschi di Molière, che devono difendersi dagli attacchi dei critici: Noel Le Breton d'Hauteroche nel 1684 pubblica una *préface* alla sua commedia *La Dame invisible*, imitata da Calderón de la Barca, in cui risponde alle critiche sul suo modo di concepire la satira. Per difendersi si appoggia su precetti in linea con la nuova interpretazione della commedia molieresca:

La comédie qui doit, suivant les maîtres de l'art, instruire en divertissant, ne doit point être chargée de ces traits de satire qui s'attachent à déchirer la réputation des gens. Elle

(16) Ivi, p. 30. Sulla pratica drammaturgica di Dufresny si veda G. Spielmann, *Introduction* in Ch. de la Rivière Dufresny, *Théâtre français*, Paris, Classiques Garnier, 2022, t. I, pp. 50-53.

(17) Cfr. A. Calame, *Regnard, sa vie et son œuvre*, Paris, PUF, 1960, p. 206. Più recentemente la miscelanea *Jean-François Regnard (1655-1709)*, dir. Ch. Mazouer, D. Quéro, Paris, Colin, 2012.

(18) Cfr. A. Blanc, *Florent Carton Dancourt (1661-1725): la comédie française à l'heure du soleil couchant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984.

(19) Cfr. M. Spaziani, *Il teatro minore di Lesage. Studi e ricerche*, Roma, Signorelli, 1957.

(20) Si veda B. Sommovigo, *De Molière à Marivaux. Tradizione e innovazione*, Ghezzi Editore, 2013 ed il CD-ROM (*De Molière à Marivaux*, édition électronique dir. B. Sommovigo, Pisa, Edizioni ETS, 2006) che raccoglie 210 commedie francesi pubblicate dai contemporanei e successori di Molière.

(21) Si veda M. Pavesio, *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso, 2000.

(22) Cfr. M. Pavesio, *Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia (1640-1660) in Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*, dir. Ch. Couderc, M. Trambaioli, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, pp. 265-274.

(23) C. et F. Parfaict, *Histoire du théâtre français* cit., p. IV.

(24) Ch. de la Rivière Dufresny, *Le Négligent*, éd. J.-M. Hostiou, in *Le Théâtre français*, t. I cit., p. 159.



doit reprendre les vices sans aigreur et donner des enseignements agréables pour régler les inclinations dépravées<sup>25</sup>.

Jean de Palaprat e David Augustin Brueys, nel 1693, concludono la prefazione alla loro commedia *Le Grondeur* con i criteri per una commedia «dans toutes les règles de l'art», che riassume quelli che ormai sono diventati i tratti salienti del teatro comico di Molière:

[...] qu'on y reprend un défaut pour instruire; qu'on en montre le ridicule pour divertir; que le caractère principal est nouveau; qu'il forme le nœud de l'action théâtrale et qu'il la dénoue; que l'exposition du sujet est faite en action et d'une manière nouvelle; que les mœurs en sont honnêtes et qu'il n'y a rien d'indécent dans les dialogues<sup>26</sup>.

Applicando il discorso sulla moralità del teatro, i drammaturghi *Fin de Règne* sperano di ergersi al livello di Molière, ormai diventato il modello comico per eccellenza ed il censore dei vizi del secolo. Messi di fronte, come ben sottolinea Spielmann<sup>27</sup>, a «un paradoxe aporétique où l'impossibilité d'imiter Molière n'offrirait pour alternative que l'impossibilité de se distancier de lui», i successori di Molière si ritrovano in una sorta di *impasse*, che avrebbero potuto superare creando qualcosa di nuovo, che non sarebbe però stato accettato dalla *Comédie française* che viveva ormai nel culto di Molière<sup>28</sup>. L'unica via d'uscita, come molti di loro capirono, fu la *Comédie Italienne*.

### La "Comédie Italienne"

Tranne poche eccezioni<sup>29</sup>, il teatro della *Comédie Italienne*, sede, per altro, di più della metà delle rappresentazioni delle commedie scritte negli ultimi trent'anni del secolo, non compare negli studi sui drammaturghi secenteschi successori di Molière. Eppure a ben guardare, il teatro francese della *Fin de Règne* è all'insegna dell'italianità grazie all'influenza e all'enorme successo della commedia dell'arte<sup>30</sup> e dei generi lirici<sup>31</sup>: nel periodo che va dal 1673 al 1697, data della chiusura della *Comédie italienne*, le personalità più importanti a Parigi sono Jean-Baptiste Lully, gli attori Tiberio Fiorilli, Domenico Biancolelli, Marc'Antonio Romagnesi, Evaristo Gherardi, il cantante e diplomatico Atto Melani, il librettista Francesco Buti, lo scenografo Carlo Vigarani.

Alla morte di Molière, come si sa, ci furono una serie di grandi trasformazioni nelle compagnie parigine. Dopo numerose defezioni, quello che restava della compagnia di Molière si sistemò con gli Italiani nella sala del teatro della Rue de Guénégaud:

(25) N. Le Breton de Hauteroche, *La Dame Invisible, Préface*, éd. M. Pavesio, in *Les idées du théâtre* cit., pp. 1225-1229.

(26) A.D. de Brueys et J. de Bigot de Palaprat, *Le Grondeur*, Paris, de Luynes, 1691, Préface, s.p.

(27) G. Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos* cit., p. 37.

(28) Si veda G. Forestier, *Réflexions sur la comédie de la mort de Molière à la fondation de la Comédie-française* in *De Molière à Marivaux* cit., pp. 51-62.

(29) G. Spielmann, *De la Commedia dell'arte à la Comédie-Italienne* in *Le Jeu de l'ordre et du chaos* cit., pp. 298-380; Ch. Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin* in *Théâtre français de l'âge classique, L'arrière-saison*, vol. III, cit., cap. VI.

(30) Si veda R. Guardenti, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697), Storia, pratica scenica, iconografia*, Primo volume, Roma, Bulzoni, 1990; V. Scott, *The Commedia dell'arte in Paris: 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990; S. Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

(31) *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra comique (1669-2010), approches comparées*, dir. S. Chaouche, D. Herlin, S. Serre, Paris, École nationale des Chartres, 2012.

la condivisione dello spazio teatrale tra le due *troupes*, iniziata nel 1662, con la stabilizzazione degli *Italiens*, proseguì fino al 1680, quando la compagnia di Molière fu unita alla *troupe* dell'Hôtel de Bourgogne per formare la *Comédie française*, mentre agli italiani fu affidata la sala ormai libera dell'Hôtel de Bourgogne. A partire dal 1680 ci furono dunque solo più due poli teatrali parigini, uno francese e uno italiano o italo-francese, visto che i principali drammaturghi francesi iniziarono a produrre pièces per la *troupe* degli italiani<sup>32</sup>.

Come ben ha evidenziato Delia Gambelli nei suoi illuminanti studi<sup>33</sup>, la *troupe* italiana era in tale sintonia con Molière che si era creata tra le due compagnie una sorta di simbiosi, in cui i prestiti non andavano solo in una direzione, quella più studiata, ossia dalla commedia dell'arte a Molière, ma anche nella direzione opposta. Gli *Italiens* furono sicuramente coloro che meglio conobbero Molière e che, essendo stranieri, furono forse un po' meno condizionati dal suo mito, anche se è interessante osservare che Brigida Fedeli, in arte Aurelia, attrice molto rinomata della *troupe italienne* scrisse nel 1666 questo madrigale di undici versi che evidenzia una precoce ammirazione anche degli attori italiani per il loro coinquilino francese:

*Al Signor Moliere*  
 Moliere, ormai ti mostri,  
 Miracol de le scene,  
 S'ai tuoi purgati inchiostri,  
 Spettatrice l'Invidia anco diviene.  
 Ogni lingua t'onora,  
 Ogni spirito t'adora,  
 Quindi t'applaudo anch'io.  
 Ma so che de' tuoi pregi  
 Spiego una parte appena,  
 Chè d'uopo mi farebbe  
 Voce di cigno e canto di sirena<sup>34</sup>.

*Marc'Antonio Romagnesi, in arte Cinzio*

Brigida Fedeli era la madre del più importante drammaturgo italiano della compagnia degli *Italiens*, l'attore Marc'Antonio Romagnesi, oggi per lo più dimenticato. Nato a Verona nel 1633 e morto a Parigi nel 1706, nipote del grande Pantalone della compagnia dei Confidenti e figlio di due attori di grande successo, Aurelia, appunto, e Agostino Romagnesi, Marc'Antonio aveva intrapreso solidi studi classici presso il Collegio Clementino di Roma, gestito dai padri somaschi, nel quale si insegnavano la grammatica, la retorica, la filosofia, il latino e il teatro ed in cui si formavano i rampolli dell'aristocrazia romana<sup>35</sup>. Quando arrivò a Parigi nel 1667 – chiamato dalla madre che

(32) Nolan de Fatouville fu il primo collaboratore degli *Italiens* a partire dal 1681, poi, dopo di lui, Dufresny, Regnard, Palaprat, fino ad arrivare a Marivaux. Le commedie dei primi collaboratori saranno pubblicate nel *Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Si veda M. Spaziani, *Il "Théâtre italien" di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966 e l'edizione critica E. Gherardi, *Le Théâtre italien*, Paris, Classiques Garnier, 2016-2022, 5 voll.

(33) D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, vol. I; *Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997, vol. II.

(34) Il madrigale è contenuto in una raccolta di poesie in italiano, pubblicata a Parigi nel 1666 e dedicata a Luigi XIV: *I Rifiuti di Pindo*, poesie d'Aurelia Fedeli Comica italiana, dedicate al Re, Parigi, Carlo Chenault, 1666, p. 83.

(35) Luigi Riccoboni nella sua *Histoire du Théâtre Italien* (Paris, Cailleau, 1730, p. 73) accenna brevemente alle capacità e alla cultura di Cinzio: «Cinthio Romagnesi dans la troupe aussi de Paris fut le dernier

da alcuni anni recitava a vicenda la parte dell'innamorata con Orsola Cortesi, la moglie di Biancolelli – aveva alle spalle anni di pratica teatrale a Bologna, una delle città italiane culturalmente più vivaci. In quegli anni, la compagnia degli *Italiens* era così famosa a Parigi che era stata nominata *Troupe du Roi*, come quella di Molière, e riceveva una pensione più cospicua di quella data alla compagnia francese. Romagnesi iniziò subito a recitare il ruolo di Innamorato con il nome di Cinzio (successivamente interpreterà il Dottore) e contemporaneamente a scrivere opere teatrali, come emerge dalle recensioni della più famosa *Gazette* secentesca, le *Lettres en vers* di Charles Robinet<sup>36</sup>:

Nos comiques italiens  
 Les plus admirables chrétiens  
 Qui paraissent sur le théâtre,  
 Si que chacun les idolâtre,  
 Nous régalent, pour le présent,  
 D'un sujet, certes, archi-plaisant (Le Théâtre sans comédie et Les Comédiens juges  
 et parties dont le Sieur Cinthio est auteur)

Je le peux dire sans contrôle,  
 Et même où chacun fait son rôle  
 Sans nul doute, admirablement<sup>37</sup>.

Les grands comiques d'Italie,  
 Fléaux de la mélancolie,  
 Sont de plus en plus joviaux,  
 Dans leurs Remèdes à tous maux,  
 Pièce de plus facétieuses,  
 Aussi bien que des plus pompeuses,  
 Où Cinthio, d'icelle auteur,  
 Paraît très agréable acteur<sup>38</sup>.

Et leur Cinthio, grand auteur,  
 Aussi bien comme grand acteur,  
 Leur en fournit chaque semaine  
 Une neuve sans nulle peine,  
 Et dont les incidents joyeux  
 Font sans doute rire des mieux<sup>39</sup>.

I riferimenti alle opere scritte da Cinzio iniziano nel luglio del 1668 e proseguono regolarmente fino al 1675, coprendo il periodo di maggiore successo di Molière e gli anni subito successivi alla sua morte. Portano la sua firma otto commedie: *Il teatro senza commedianti*, *comici giudici parti* (1668), *Il rimedio a tutti i mali* (1668), *Le Metamorfofi di Arlecchino* (1669), *Il soldato per vendetta o Arlecchino soldato in Candia* (1669); *Arlecchino spirito folletto* (1670), *I giudizi del duca di Ossuna* (1671), *A fourbe, fourbe et demi* (1674), *Arlequin berger de Lemnos* (1675). Queste sono le

des Amoureux qui eut de l'esprit et du savoir». Poche notizie e sempre relative al suo mestiere d'attore si trovano in E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880, p. 107; in L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1905, vol. III, p. 394. Renzo Guardenti (*Gli Italiani a Parigi* cit.) si sofferma soprattutto sugli attori Tiberio Fiorilli, Domenico Biancolelli, Evaristo Gherardi e Angelo Costantini.

(36) Ch. Robinet, *Lettres en vers à Madame*, Paris, éd. Chénault, 1668-1670 consultabile su MO-LIERE 21: <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/>.

(37) Ivi, Lettre du 14 juillet 1668.

(38) Ivi, Lettre du 15 septembre 1668.

(39) Ivi, Lettre du 1 juin 1669.

pièces scritte sicuramente da Cinzio, perché le testimonianze dell'epoca, come si può vedere dalle citazioni, segnalano il suo nome come autore e si soffermano a volte sulle sue doti di drammaturgo e di attore, dubbia è invece la sua paternità di numerose altre opere (per esempio, di *Il mondo a la roversa*, attribuzione di Robinet non suffragata dagli studiosi, *Arlecchino creato re per ventura*, attribuzione di Virginia Scott<sup>40</sup>, non contenuta in Robinet).

Le parti comiche di queste otto commedie, affidate all'*Arlequin* Domenico Biancolelli, si trovano nel famoso *Scenario*, o meglio nella traduzione che di tale scenario oggi perduto fa Thomas Simon Guellette nel Settecento<sup>41</sup>. Come ipotizzato da Delia Gambelli<sup>42</sup>, il grande Arlequin aveva probabilmente iniziato a scrivere le parti del suo personaggio verso il 1667, anno dell'arrivo di Cinzio a Parigi. Non sono chiare le motivazioni che spinsero Biancolelli a mettere per iscritto le parti relative al suo personaggio: io azzardo l'ipotesi che possa aver avuto una qualche influenza la scrittura da parte di Romagnesi – drammaturgo, letterato, filosofo e poeta (autore anche di una raccolta di poesie che farà pubblicare a Parigi nel 1673 e che ebbe un buon successo)<sup>43</sup> – di nuove commedie più complesse che coniugavano l'originaria tradizione della commedia dell'arte con una serie di istanze di rinnovamento, scaturite dalla necessità di non farsi schiacciare dalla concorrenza di Molière e di Lully. La complessità di queste «nouvelles pièces», tutte in tre atti secondo la drammaturgia italiana, può aver indotto Biancolelli ad appuntarsi qualche nota per meglio impostare la parte relativa al personaggio di Arlecchino, che poco per volta, viste le doti di Dominique, diventerà il protagonista indiscusso delle pièces del teatro italiano.

Pur nell'esiguità della stesura, in cui, lo ribadiamo, Biancolelli segnala solo le parti relative al suo personaggio, nelle pièces di Romagnesi contenute nello *Scenario* riecheggiano temi cari a Molière, tutti individuati o raccolti da Delia Gambelli: nel secondo atto del *Rimedio a tutti i mali*, per esempio, Arlequin è travestito da medico e parla un latino sgrammaticato, nel terzo atto viene citato il secondo verso della seconda scena del *Misanthrope* «Oui Messieurs les rieurs, malgré vos bons esprits», ripresa suggerita anche dalla situazione analoga in cui si trovano i due protagonisti e dalla contiguità della messa in scena della pièce di Molière replicata nello stesso teatro il 7 settembre 1668<sup>44</sup>; nelle *Metamorfosi di Arlecchino* vi è un racconto di una battuta di caccia che molto somiglia alla relativa scena dei *Facheux*, con lo stesso richiamo «Tayaut, tayaut, tayaut»<sup>45</sup>; in *A fourbe, fourbe et demi*, è il primo verso della seconda scena del terzo atto dell'*Etourdi* che viene pronunciato da Arlecchino «Messieurs, les volontés sont libres, qu'importe»<sup>46</sup>.

Le recensioni teatrali delle commedie di Cinzio, presenti nelle *Gazettes*, sottolineano a più riprese che si tratta di «pièces nouvelles», diverse quindi da quelle precedenti, commedie d'intreccio con «surprenants incidents», musica, danze ed apparati scenici, in cui il riso continua ad avere un'importanza primaria. Lo spazio crescente dedicato alla musica e alle macchine teatrali è sottolineato dalle *Gazettes*:

(40) V. Scott, *The Commedia dell'arte in Paris* cit., p. 211.

(41) D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli* cit., Parte II: *Il teatro senza comedianti, comici giudici e parti*, pp. 433-432; *Il Rimedio a tutti i mali*, pp. 453-466; *Le Metamorfosi d'Arlecchino*, pp. 471-478; *Il soldato per vendetta*, pp. 479-488; *Arlecchino spirito folletto*, pp. 519-530; *I giudicii del duca d'Ossuna*, pp. 561-566; *A fourbe, fourbe et demi*, pp. 633-650; *Arlequin berger de Lemnos*, pp. 651-662.

(42) D. Gambelli, *Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, cit., Parte I, pp. 21-24.

(43) *Poesie liriche di Marc'Antonio Romagnesi, divise in quattro parti, consacrate all'immortal nome di Luigi XIV re di Francia e di Navarra*, Paris, Langlois, 1673.

(44) D. Gambelli, *Lo Scenario di Domenico Biancolelli* cit., Parte II, p. 458. e p. 459 n. 297.

(45) Ivi, p. 475 n. 308.

(46) Ivi, p. 648 n. 413.

Les Italiens, si follets,  
 Qui, par leurs comiques rôlets,  
 Excitent le mieux le risible,  
 Comme il est tous les jours visible,  
 Donnent un divertissement,  
 Inventé tout nouvellement,  
 Par leur fécond auteur Cinthie,  
 Où sans cesse il faut que l'on rie,  
 Le titre est, sans oublier rien,  
*Arlequin esprit aérien*  
*Familier et follet*, même<sup>47</sup>.

Celle des acteurs d'Italie  
 De plus en plus paraît jolie  
 Par des surprenants incidents  
 Qu'ils mêlent chaque jour dedans;  
 Et Cinthio, fils d'Aurèlie,  
 Dont l'âme est savante et polie,  
 Y fait le rôle d'un amant  
 D'un air si tendre et si charmant<sup>48</sup>.

Nos comiques italiens,  
 Toujours de risibles chrétiens,  
 Et féconds en pièces nouvelles,  
 Qui sont magnifiques et belles,  
 En ont une sur le tapis...  
 (C'est sur la scène que je dis)  
 Qui ne doit rien à ses aînées,  
 Qu'en leur temps j'ai si bien prônées,  
 Soit pour les changements divers  
 Pour les ballets, pour les concerts,  
 Les jardins, les architectures,  
 Les perspectives, les peintures  
 Et les risibles incidents  
 Qui, sans fin, font montrer les dents  
 Et rire à gorge déployée<sup>49</sup>.

Non è chiaro se le opere di Romagnesi (che presentano nelle recensioni teatrali il titolo in francese) fossero recitate nella lingua del pubblico, mi pare improbabile almeno per le prime, visto che Cinzio era arrivato da poco in Francia. Forse, come sostiene Gambelli<sup>50</sup>, solo le battute di Arlecchino erano in una sorta di lingua meticciosa, in cui italiano e francese si avvicendavano, mentre gli altri personaggi recitavano in italiano. Sembra sia stato Romagnesi, secondo Virginia Scott, il primo ad accorgersi che la lingua italiana era diventata un ostacolo e a inserire nelle sue commedie alcune canzoni in francese per permettere al pubblico di partecipare meglio alla rappresentazione<sup>51</sup>.

(47) Ch. Robinet, *Lettres en vers à Madame* cit., Lettre du 8 mai 1670.

(48) Ivi, Lettre du 14 juillet 1668.

(49) Ivi, Lettre du 8 septembre 1668.

(50) D. Gambelli, *Lo Scenario di Domenico Biancolelli* cit., Parte I, pp. 31-32.

(51) Virginia Scott (*The Commedia dell'arte in Paris* cit., pp. 197-198) sostiene che la prima «scena in francese» è il panegirico di Scaramuccia pronunciato da Arlecchino nella commedia di Cinzio *Il Teatro senza commedianti* del 1668. Anche l'arringa del medico indiano ne *Il Rimedio a tutti i mali* sarebbe stata pronunciata interamente in francese.

Certamente si assiste, con il passare degli anni, ad una progressiva francesizzazione della compagnia, come si può notare dalle ultime due pièces di Cinzio, rappresentate dopo la morte di Molière, *A fourbe, fourbe et demi* e *Arlequin, berger de Lemnos* del 1674 e 1675, nelle quali non compare più il titolo in italiano.

Queste due commedie sono, per altro, anche visibilmente diverse dalle altre: *A fourbe, fourbe et demi* è uno dei canovacci più complessi dello *Scenario*, perché presenta, come ben coglie Robinet, una propensione verso istanze più vicine alla mentalità francese in cui «plaisant et moral» sembrano fondersi in una *pièce* che forse potrebbe definirsi una sorta di «comédie de caractère»:

Des chers comiques d'Italie  
 La troupe ici bien établie  
 Depuis très peu joue un sujet  
 Plaisant et moral tout à fait  
 Et qui concerne bien du monde  
 En tel monde le siècle abonde,  
 Jugez-en lecteur mon ami  
 C'est *A fourbe, fourbe et demi*  
 Or, qui n'a pas ce caractère<sup>52</sup>?

La commedia sarà ripresa dieci anni dopo nel 1684-1685 (si trova nella versione completa nel manoscritto 9329 risalente a quegli anni, pubblicato da Colajanni)<sup>53</sup>, nel 1716 dal *Nouveau Théâtre Italien* di Riccoboni, alla *Foire* nel 1733 e poi in Inghilterra tra il 1718 e il 1721<sup>54</sup>.

Romagnesi e la troupe degli *Italiens* si piegano ad una nuova logica di mercato, che emerge anche nella pastorale eroicomica *Arlequin berger de Lemnos* del 1674-75, incentrata in prevalenza sulla parodia musicale. La pièce prevedeva un ampio uso della musica, utilizzando le doti canore di Flautino, l'attore Giovanni Gherardi, per ovviare alle restrizioni imposte dal privilegio musicale ottenuto dall'*Académie Royale de Musique*<sup>55</sup>.

Afin que mieux je m'en explique  
 La pièce est héroïcomique  
 On entend là de doux concerts,  
 Il s'y chante de jolis airs  
 A l'italienne et française.  
 Arlequin y rend chacun aise  
 Par son beau jargon pastoral<sup>56</sup>;

Tout, certes, en la pièce est galant  
 Et même pompeux et brillant,  
 C'est un divertissement mélange  
 Dont l'auteur mérite louanges  
 On y voit leur Flautin nouveau  
 Qui sans flute ni chalumeau

(52) Ch. Robinet, *Lettres en vers à Madame* cit., Lettre du 20 octobre 1674.

(53) G. Colajanni, *Les Scénarios franco-italiens du ms. 9329 de la BN*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, pp. 349-363.

(54) D. Gambelli, *Lo Scenario di Domenico Biancolelli* cit., Parte II, pp. 638-639.

(55) Sui rapporti tra i commedianti italiani e Lully si veda: J. de la Gorce, *L'Académie royale de musique et la Comédie-Italienne sous le règne de Louis XIV: deux entreprises de spectacle en rivalité?* in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra comique* cit., pp. 25-32.

(56) Ch. Robinet, *Lettres en vers à Madame* cit., Lettre du 24 novembre 1674.

Bref sans nul instrument quelconque,  
 Merveille que l'on ne vit oncques,  
 Fait sortir de son seul gosier  
 Un concert de flutes entier<sup>57</sup>.

Come si evince dalle recensioni delle due opere, il teatro degli Italiani subisce in Francia profonde metamorfosi e il processo evolutivo, che si manifesta come perdita di caratteri arcaici e come mimetismo rispetto all'ambiente circostante, si acutizza dopo la morte di Molière, quando gli Italiani si sentono in dovere di raccogliergli l'eredità. Ma mentre la *Comédie française* si arrocca, come abbiamo visto, su posizioni sempre più chiuse a livello drammaturgico e morale, imponendo limiti alla creazione e orientando le pièces verso un certo realismo nell'osservazione dei caratteri e dei costumi, il teatro degli *Italiens* si configura via via come uno spazio più aperto dove i drammaturghi, anche francesi, possono sperimentare più liberamente.

Il *Mercurio Galante* così si esprime sulla commedia *Grapignan, ou Arlequin procureur*, seconda pièce con scene francesi di Fatouville, rappresentata alla *Comédie italienne* il 12 maggio 1682 con grandissimo successo:

Avant que Molière travaillât pour le théâtre, tout le fruit qu'on retirait des comédies françaises étoit de se divertir une après-dinée. Cet excellent auteur joua les défauts des hommes, et cela fit changer de manière à bien de gens, et surtout à la jeunesse de qualité. Il attaque ensuite les mœurs, ce qui en remit beaucoup d'autres sur le droit chemin [...]. Depuis sa mort, on a fait quelques comédies, dont le succès a été très grand, mais elles sont en fort petit nombre et de celles-là aucune n'a été plus utile que celle d'*Arlequin procureur*, dans laquelle les comédiens italiens ont fait voir les divers tours de souplesse des méchants procureurs<sup>58</sup>.

E a proposito di *Arlequin protégé*, quarta pièce con scene di Fauteville, rappresentata l'11 ottobre 1683:

Jamais la Comédie italienne n'a été si applaudie ni suivie qu'elle l'est présentement. Aussi les Comédiens Italiens ne sont-ils jamais si bien entrés dans nos manières, qu'ils y entrent depuis quelque temps. Ils joignent l'utile à l'agréable et il y a beaucoup à profiter dans toutes leurs pièces, surtout dans la dernière<sup>59</sup>.

Il complimento della *Gazette* di Donneau de Visé – «les Comédiens Italiens ne sont-ils jamais si bien entrés dans nos manières qu'ils y entrent depuis quelque temps» – presuppone la perdita dell'autonomia estetica della commedia dell'arte, che sembra essersi piegata alle nuove regole di moralità richieste al teatro francese. Analizzando, tuttavia, le opere presenti nel primo tomo del *Teatro di Gherardi*<sup>60</sup>, dove sono riunite le scene francesi delle commedie rappresentate al teatro italiano dall'inizio degli anni Ottanta, è evidente che le scene satiriche, in cui il primo collaboratore francese, Fatouville, prende in giro i contemporanei, sono sottomesse ai lazzi di Arlecchino. Il riso spensierato, che era caratteristico delle commedie rappresentate dagli *Italiens* negli anni Settanta predomina ancora nelle commedie italo-francesi degli anni Ottanta e Novanta, che continuano ad avere, anche, un legame molto forte con le pièces di Molière,

(57) Ivi, Lettre du 5 janvier 1675.

(58) *Le Mercure Galant*, Paris, Ribou, décembre 1683, pp. 321-326, <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mercure-galant/MG-1683-12>.

(59) *Le Mercure Galant* cit., octobre 1683, pp. 332-334, <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mercure-galant/MG-1683-10a>.

(60) E. Gherardi, *Le Théâtre italien*, éd. N. Marque, Paris, Classiques Garnier, 2016, t. I.

al quale si rifanno con continui rimandi intertestuali. Colombine in *Arléquin empereur dans la lune* sentenzia, per esempio:

Ma foi, depuis que Molière a célébré les précieuses nous les voyons monter en graine et demeurer là pour la prisee<sup>61</sup>.

In *La Précaution inutile* si ritrovano riferimenti a *L'École des femmes* e a *L'École des maris*, in *Isabelle médecin* vengono riprese più volte versi e situazioni del *Médecin volant* e dell'*Amour médecin*. Quest'ultima commedia del 1685, in cui Cinzio è protagonista insieme a Isabelle, la figlia di Biancolelli, e di cui conosciamo solo le scene francesi presenti nel *Recueil di Gherardi*, presenta molte somiglianze con *A fourbe fourbe et demi*, scritta da Romagnesi nel 1674. È probabile, quindi, che quest'ultimo, ancora in piena attività, abbia avuto un ruolo fondamentale nel cucire le scene francesi con le precedenti strutture dei suoi canovacci. Il ruolo di Romagnesi, che dopo la morte di Biancolelli divenne amministratore e proto-regista della compagnia, in questo periodo di collaborazione con i drammaturghi francesi che darà inizio all'ultima trasformazione della commedia dell'arte in Francia, dovrebbe essere rivalutata. D'altra parte, sarà proprio Cinzio, in qualità di amministratore della *Comédie Italienne*, ad essere inviato da Colbert in Italia nel 1689, per trovare nuovi attori italiani da inserire in una compagnia la cui francesizzazione preoccupava molto i rivali della *Comédie française*, come si evince dalle petizioni rivolte da questi ultimi al Re:

[...] sous prétexte que Votre Majesté leur a promis par grâce de mêler quelques mots et quelques petites scènes françaises dans leurs pièces particulières, si la chose était examinée par ordre de Votre Majesté il se trouverait au contraire que leurs pièces nouvelles sont des comédies françaises [...] où ils mêlent quelques mots italiens<sup>62</sup>.

Il dopo Molière, fu segnato quindi soprattutto da una concorrenza spietata tra la *Comédie française* e una *Comédie italienne* ormai francesizzata, con la quale collaborò anche Jean François Regnard, considerato oggi come il primo vero erede di Molière.

Come possiamo concludere quest'analisi del teatro dei primissimi successori di Molière? I drammaturghi francesi e italiani degli ultimi anni del XVII secolo non furono né «incapables» né tantomeno «indolents»: cercarono soluzioni per far uscire il genere della commedia da un vicolo cieco in cui si era ritrovata a causa dell'ingombrante mito di Molière. Seppero coglierne l'eredità? Probabilmente no, ma nonostante i prestiti, spesso maldestri, e i difetti, a volte lampanti, diedero vita ad un trentennio teatrale di incredibile ricchezza, ancora in gran parte da scoprire.

MONICA PAVESIO  
Università degli Studi di Torino

(61) Ivi, p. 453; “monter en graine” significa “invecchiare rimanendo zitella”.

(62) Il documento si trova negli archivi della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française ed è citato in J. Clark, *Relations between the French and Italian actors, 1658-1689*, in *Molière and After. Aspects of the Theatrical Enterprise in 17th- and 18th Century France*, ed. S. Chaouche, J. Clarke, “European Drama and Performance Studies” 18, 2022, 1, pp. 25-71.



## Luigi Riccoboni e le sue “*Observations sur la Comédie et sur le Génie de Molière*”

### *Abstract*

The *Observations* is a true poetics of comedy, here reconstructed in its most salient components, for example that of the sources from which Molière drew. Riccoboni reveals his deep knowledge of theatrical texts and also his past experience as a man of the stage.

Se dal 1729 Luigi Andrea Riccoboni, in arte Lelio, aveva lasciato la concreta pratica attoriale, a essa si richiama già nella dedicatoria (a Rinaldo d'Este) delle sue *Observations sur la Comédie et sur le Génie de Molière*, edite nel 1736, dove sottolinea come il trattato sia il frutto di una ricerca trentennale dovuta alla diretta esperienza del palcoscenico che lo aveva reso consapevole della necessità di una riforma del teatro italiano e, sin da subito, indica nei testi di Molière il modello a cui gli autori devono guardare: «si les Poètes Italiens se donnent la peine de les examiner, ils reconnoîtront que la pratique de si grand Maître, est la seule qu'ils doivent étudier et suivre»<sup>1</sup>.

Delle *Observations*, suddivise in quattro libri ripartiti in capitoli, prendo in considerazione i primi tre libri, essendo il quarto riservato alla parodia e quindi a un genere che non coinvolge direttamente Molière, comunque citato a proposito della parodia del suo *Cocu imaginaire* di Donneau, rappresentato nell'agosto del 1660 al teatro del *Petit Bourbon*<sup>2</sup>. Libro quarto che, nell'economia del trattato, si pone a giusto coronamento di una vera e propria riformulazione della poetica del comico e che merita, almeno, un breve indugio. Riccoboni ripercorre le tappe fondamentali della parodia, a iniziare dagli aspetti generali, per poi passare alle origini di quelle moderne, mostrando una conoscenza dei testi comici (e tragici) che va oltre al suo vissuto teatrale e distingue tre specie di parodie: le completamente originali (capitolo terzo), le originali nella maggior parte (capitolo quarto) e le originali in qualche parte (capitolo quinto)<sup>3</sup>. Delle tre, oggetto di periodizzazioni ed esemplificazioni, rivestono un particolare interesse i due ultimi capitoli, incentrati sulla tragedia *Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini (capitolo sesto) e, soprattutto, la relativa parodia *Rutzvanscad il giovine* di Zaccaria Valaresso (capitolo settimo). Al precipuo scopo di meglio fare comprendere e risaltare l'originalità e l'acume del lavoro di Valaresso, Lelio offre un ampio compendio dell'*Ulisse il giovane* cui fa seguire la propria traduzione di un passo della *Difesa* dell'autore alle obiezioni mossegli di avere inventato la trama e chiude

(1) L. Riccoboni, *Observations sur la Comédie, et sur le Génie de Molière*, Chez la Veuve Pissot, Paris, 1736, p. IX. A seguire il rimando al trattato viene citato solamente con il titolo abbreviato.

(2) Cfr. ivi, p. 284.

(3) Per tipologia delle parodie originali in qualche parte, viene portata quale esempio eccellente una scena della *Tombeau de Maître André* (presente nel *Théâtre italien* di Gherardi) dove Colombina, in dialogo con il suo amante Arlecchino, fa la parodia della scena ottava del terzo atto del *Cid* di Corneille. Per maggior chiarezza, Riccoboni li pubblica entrambi (cfr. ivi, pp. 305-307).

dichiarando di non intervenire nella *querelle*, lasciando decidere al pubblico colto<sup>4</sup>. L'estratto dettagliato di *Rutzvanscad il giovine* è potenziato da un ricco apparato di note e si chiude con un esplicito elogio alla maestria di Valaresso<sup>5</sup>.

E passiamo al rapporto Riccoboni-Molière. Riccoboni, premettendo l'imprescindibile oggettività dei cambiamenti di costume e di usi, sia in accezione temporale che geografica, ed egualmente l'altrettanto oggettivo riscontro che i costumi e, in generale, le passioni sono i due perni intorno ai quali ruotano tutte le commedie antiche e moderne, vaglia nelle loro molteplici varianti le componenti del testo comico: intrigo, carattere del personaggio, dialogo, *coup de théâtre*, natura della *vis* comica, farsa, critica dei costumi, epilogo, argomenti presi da altri autori, qualità del ridicolo, testi con doppia azione, unità di tempo e di luogo, tematica amorosa. In questo percorso, a seconda della specificità dell'oggetto d'indagine, Riccoboni risale sia alla tradizione antica che ai moderni: fra i latini premegeggia Plauto, pur ripreso poiché la maggior parte delle sue commedie ispira il vizio più che la virtù, segue Terenzio e per la tradizione greca vi è Aristotele citato, per così dire, di sponda non essendo pervenutaci la parte sulla commedia. Tra gli italiani spiccano Boccaccio, per alcune novelle in cui si ricorre all'astuzia e alla beffa, i commediografi del Cinquecento e i canovacci della commedia dell'arte. Tale esplorazione sul percorso del testo comico ha il precipuo obiettivo di dimostrare quale sia stata l'operazione effettuata da Molière, dal momento che egli si è servito di soggetti precedenti ma li ha rinnovati nel rispetto della *bienséance* e della verosimiglianza. Riccoboni ne discute minuziosamente al capitolo ottavo (secondo libro) dedicato alle molteplici forme ed esiti dell'imitazione. Vediamone alcuni passaggi.

Per l'argomento, esordisce con un esteso preambolo in cui avverte che il ricorso a un testo non francese implica, con la traduzione da una lingua all'altra, la conseguente inevitabile variazione di usi e costumi ed evidenzia come Molière sia riuscito a trarre dei soggetti – e a farne dei capolavori – dalle novelle di Boccaccio e così pure dalle cattive farse recitate dai comici dell'arte e giustifica il ricorso a trame precedenti con il fatto che il commediografo doveva comporre, ogni anno, due o tre pièces per il vantaggio della troupe e per obbedire agli ordini del re<sup>6</sup>.

Nel paragrafo *Originaux imités par Molière* elenca titoli e fonti italiani: *L'Etourdi* preso dall'*Inavertito* di Nicolò Barbieri, detto Beltrame; il *Dépit amoureux* si rifà a due pièces italiane, una del buon teatro, ossia l'*Interesse* di Niccolò Secchi, e l'altra ricavata da una vecchia commedia *jouée à l'impromptu* intitolata *Gli sdegni amorosi*. E ancora, Molière ha preso il soggetto del *Médecin malgré lui* dall'antico canovaccio *Arlichino medico volante*; *Monsieur de Pourceaugnac* dalla commedia all'improvviso *Le disgrazie di Arlichino*; *Tartuffe* da due canovacci molto vecchi, *Il dottor Baccettone* e *Arlichino mercante prodigo*, o il *Basilisco del Bernagasso*; *Les Fâcheux* dal secondo atto di una commedia italiana *jouée à l'impromptu* titolata *Le case svaligiate*, o *Gli interompimenti di Pantalone*; *Le cocu imaginaire* dal canovaccio *Il Ritratto, o Arlichino cornuto per opinione*<sup>7</sup>. Per inciso, una postilla ai rimandi elencati: Xavier de Courville

(4) Cfr. *ivi*, p. 317.

(5) Su *Rutzvanscad il giovine*, cfr. D. Pietropaolo, *Parodia della tragedia classica e riforma teatrale nel Settecento: il contributo di Zaccaria Valaresso*, "Revue romaine" 21, 1986, pp. 229-243; F. Fido, *Parodie settecentesche: "Rutzvanscad il giovine" di Zaccaria Valaresso*, "L'immagine riflessa", n.s., 1, 2, 1992, pp. 267-279; V.G.A. Tavazzi, "Rutzvanscad il giovine" di Zaccaria Valaresso: note sulla tradizione manoscritta, "Lettere italiane", LXV, 2013-1, pp. 77-94; Ead., *La parodia a teatro: Rutzvanscad il giovine di Zaccaria Valaresso*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, a cura di J. Gutiérrez Carou, Lineadacqua edizioni, Venezia, 2015, pp. 373-382.

(6) Cfr. *Observations*, pp. 143-145.

(7) Cfr. *ivi*, pp. 145-148. Specifico che, per le commedie a stampa, Riccoboni riporta spesso anche l'anno di pubblicazione.

nei suoi saggi, sempre imprescindibili per chi affronta Luigi Riccoboni dall'esperienza italiana a quella parigina della Comédie Italienne, rileva inesattezze e procede a relative correzioni e integrazioni<sup>8</sup>.

Riprendo la registrazione delle fonti. Dal *Decameron*, Molière ha tratto le stravaganze del marito geloso e gli stratagemmi delle donne: *L'École des maris* si rifà alla terza novella della terza giornata e *George Dandin* alla ottava e alla quarta della settima giornata<sup>9</sup>. Per *L'École des maris*, Lelio ricorda come la novella fosse già servita a Lope de Vega per la sua commedia *La discreta enamorada* e vaglia i cambiamenti apportati al dettato boccacciano, dove una donna invaghita di un giovane uomo inganna il proprio confessore al fine di potere incontrare l'oggetto del desiderio, spacciandolo per un corteggiatore irriparabile. In Lope de Vega al confessore subentra un vecchio innamorato di una giovane che vuole sposare e il cui figlio ama, ricambiato, la fanciulla. Lelio rimarca che le variazioni effettuate non generano né «*point de surprise*» né «*coup de théâtre*»; viceversa Molière, senza perdere di vista l'archetipo ha corretto il modello spagnolo e lo ha unito all'originale con tanta arte e finezza al punto che «l'on peut tirer de la seule pièce de *L'École des Maris*, une Poétique toute entière»<sup>10</sup>. Il comico viene continuamente incentivato a partire dall'aver sostituito il vecchio con la figura del tutore invaghito della sua pupilla Isabelle e un *coup de théâtre* si ha alla scena nona, quando Isabelle, fingendo di abbracciare il tutore Sganarelle, porge la mano da baciare all'amato Valère: la *surprise* sta nell'essere il gesto non annunciato con un a parte<sup>11</sup>. Insomma, Lelio asserisce che le bellezze introdotte da Molière non potevano essere né di Boccaccio né di Lope de Vega: solamente Molière, conoscendo le risorse del cuore, mostra come si possano prendere le idee altrui e dare loro la piacevolezza della novità<sup>12</sup>. Sui prestiti da Boccaccio da parte di Molière, Riccoboni si era già espresso, anni prima, nell'*Histoire du Théâtre italien* quando specificava che i soggetti dell'*École des Maris* e di *George Dandin* erano sì tratti da due novelle di Boccaccio ma che Molière le aveva riportate sul palcoscenico con tale grazia che il loro autore, se avesse potuto esserne testimone, avrebbe sacrificato, per riconoscenza, la gloria dell'invenzione<sup>13</sup>.

Datasi la ben nota e quasi completa origine del *Festin de pierre* dal prototipo spagnolo, Lelio non vi si sofferma mentre segnala ulteriori debiti verso il *côté* iberico: dal *Desdén con el desdén* di Agustín Moreto deriva *La princesse d'Élide* a cui, ripetutamente, riserva attenzione anche con un'analisi comparativa. Pur apprezzando i contenuti e le valenze del testo, conclude che, come accade in ogni opera, il modello scelto da Molière non è senza difetti e procede a una minuziosa verifica delle modifiche, a

(8) Cfr. X. de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, Librairie E. Droz, 1943-45, vol. III, pp. 181-184. La documentazione di de Courville trova un ulteriore suo arricchimento, relativamente alla *Comédie Italienne*, nel volume di Emanuele De Luca consacrato a François Riccoboni, figlio di Luigi ed Elena: E. De Luca, "Un uomo di qualche talento", *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2015.

(9) Cfr. *Observations*, p. 147. Ricordo gli argomenti delle giornate in questione: «[...] incomincia la Terza, nella quale si ragiona, sotto il reggimento di Neifile, di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse»; «[...] incomincia la Settima, nella quale, sotto il reggimento di Dioneo, si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì». Le citazioni sono tratte dall'edizione del *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorillo, G. Alfano, BUR classici, Milano, 2013.

(10) *Observations*, p. 161.

(11) Cfr. *ivi*, pp. 161-162.

(12) Cfr. *ivi*, p. 165.

(13) Cfr. L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, chez Andrée Cailleau, Paris, 1730 (ristampa anastatica Bottega d'Erasmus, Torino, 1968), vol. I, p. 138.

cominciare dalla tavola dei personaggi: il Boufon (*sic*), con il quale la Principessa si confida completamente è il valletto del Principe da cui ella vuol essere amata; questo valletto si presenta la prima volta alla Principessa in veste di medico dell'amore. Molière capisce che tutto ciò trasgredisce la *bienséance*, non essendo né verisimile né sensato, poiché una Principessa non può confidarsi con un valletto conosciuto da un giorno e, pertanto, introduce un governatore del Principe e fa del valletto un buffone (nel testo indicato *Moron, plaisant de la Princesse*) che da lungo tempo è al servizio della Principessa<sup>14</sup>. Sempre attento alle reazioni dello spettatore, approva la divisione in cinque atti, anziché nei tre originari, e sottolinea come negli intervalli, ossia negli intermezzi, l'intreccio progredisca e, in un passaggio, non sia affidato al racconto ma venga rappresentato direttamente, riportando l'ultima scena dell'atto terzo, quando la Principessa, allontanandosi dal palcoscenico, dichiara di avere appena immaginato uno stratagemma che le farà scoprire i veri sentimenti del Principe. Se la scena fosse passata nell'intervallo il pubblico non sarebbe stato soddisfatto di sapere, tramite un racconto, ciò che avrebbe desiderato vedere in azione<sup>15</sup>. In sostanza, Molière, grazie alla sua revisione, insegna a servirsi di un'opera straniera rendendola conforme ai costumi e alla lingua del proprio paese<sup>16</sup>.

L'affermazione che Molière abbia attinto dal teatro *joué à l'improptu* merita una considerazione. Se il debito di Molière verso la commedia dell'arte è definitivamente e criticamente avallato, non sempre viene citato il nome di Riccoboni che fu tra i primi a darne documentazione giovandosi della propria diretta esperienza di capocomico e di attore. Rammento che prima di trasferirsi a Parigi nel 1716 alla riapertura *Comédie italienne*, aveva già convalidato in Italia la propria fama, unitamente alla moglie Elena Balletti, in arte Flaminia, dando vita alla celebre e celebrata compagnia di Lelio e Flaminia. Dimostrando una sperimentata consuetudine con la commedia dell'arte, Lelio precisa che fra le commedie ancora recitate *à l'improptu* se ne trovano di passabili: esse sono i canovacci ricavati dalle buone commedie in versi o in prosa, apparse dopo il 1500 sino al 1600, postillando che se alcune sono state deturpate lo si deve al fatto che vengono recitate da attori mascherati i quali sostituiscono il loro gergo italiano al buon toscano, stampato nei testi originali<sup>17</sup>. Questo fondo è costituito da un numero infinito di canovacci trasmessi di padre in figlio e di cui i più vecchi attori non hanno mai conosciuto e neppure inteso nominare l'origine. Molti di tali canovacci, pervenuti sino a noi e da lungo tempo non più messi in scena, hanno un titolo e portano, assai spesso, il nome del copista e la data (del mese e dell'anno) di trascrizione<sup>18</sup>. Lelio testimonia di averne visto lui stesso delle copie e ne constata la vecchiaia poiché le ultime rimaste risalgono a oltre cento anni addietro; egualmente, evidenzia che sempre dal medesimo fondo i *Comédiens Italiens* avevano preso le pièces che mettevano in scena a Parigi, al teatro del *Petit Bourbon*, al tempo in cui si

(14) Cfr. *Observations*, pp. 172-173.

(15) Cfr. *ivi*, p. 180.

(16) Cfr. *ivi*, p. 182.

(17) Per l'affermazione degli attori con la maschera, rammento che, nella riscrittura della *Vida es sueño*, Riccoboni introduce Pantalone e Arlecchino. Sulla *Vida es sueño* di Calderón e *La vie est un songe* di Riccoboni, rimando agli studi di Monica Pavesio, "La vida es sueño" dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup>, «Estudios de investigación franco-española», X, 1994, pp. 85-95; "La vie est un songe", *tragicommedia francese del Settecento, punto di incontro della commedia spagnola e della commedia dell'arte italiana*, in *Origini della commedia improvvisa o dell'arte* (Atti del XIX Convegno internazionale, Roma 12-15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 389-414. Rinvio anche a P. Trivero, "La vida es sueño" nella riscrittura di Luigi Riccoboni, in *Hora fecunda. Scritti in onore di Giancarlo Depretis*, a cura di Paola Calef, Francisco Estévez, António Fournier, Torino, Nuova Trauben, 2015, pp. 339-347.

(18) Cfr. *Observations*, pp. 151-152.

alternavano con la troupe di Molière: Molière si è servito di essi per la maggior parte dei suoi soggetti. Le idee dei caratteri, le cause dell'intrigo, le scene e i lazzi li aveva riutilizzati e, tuttavia, questo non gli impediva di darli come novità agli stessi spettatori che pochi giorni prima avevano assistito, ma sotto altra forma, ai caratteri, ai lazzi e, a volte, a delle intere scene<sup>19</sup>.

L'avvicendamento *Comédie italienne/Troupe de Molière* segna, come è stato più e più volte criticamente affermato, un punto importante nella carriera drammaturgica del francese e, in particolare, per quanto attiene al rapporto con l'attore Tiberio Fiorilli, celebre *Scaramouche*, «mimo imprevedibile» e «attore del silenzio»<sup>20</sup>. In questo dato ormai accertato inserisco un ulteriore tassello.

Nel *Théâtre italien* di Evaristo Gherardi, si può leggere un elogio dell'«Incomparable Scaramouche»:

En un mot, c'est icy où cet Incomparable Scaramouche, qui a esté l'ornement du Théâtre, et le modele de plus Illustres Comédiens de son temp, qui avoient appris de luy cet Art si difficile, et si necessaire aux Personnes de leur caractère, de remuer les passions et de les savoir bien peindre sur le visage; c'est icy, di-je, où il faisoit pâmer de rire pendant un gros quart d'heure, dans une Scène d'épouvantes, où il ne proferoit pas un seule mot [...]. Ce qui fit dire un jour à un grand Prince qui le voyoit jouër à Rome: *Scaramuccia non parla, e dice gran cose*, Scaramouche ne parlo point, et dit les plus belles choses du monde<sup>21</sup>.

Riccoboni conosceva il *Théâtre* di Gherardi – nel trattato lo menziona con cognizione di causa<sup>22</sup> – così da permettermi l'ipotesi che l'epilogo del *Mariage forcé*, discusso nel settimo capitolo (*Du Dénouement*) del secondo libro sia stato suggerito a Molière dai silenzi di *Scaramouche*, all'epoca ben noti al di là della veridicità o meno dell'aneddoto riportato. Verifichiamo.

Nel *Mariage forcé*, Sganarelle vorrebbe ritirare la proposta di nozze a Dorimène avendo scoperto che la futura moglie ha un amante e si accasa per puro interesse, mirando alla vedovanza. Alcidas, fratello di Dorimène, sfida a duello Sganarelle e, al rifiuto di questi a battersi, inizia a bastonarlo. Sganarelle infine cede: «Hé bien! j'épouserai, j'épouserai» ma non ribatte alla battuta finale del suocero Alcantor, il quale ha espresso il suo sollievo: «Monsieur, voilà sa main, vous n'avez qu'à donner la vôtre. Loué soit le Ciel! me voilà déchargé, et c'est vous désormais que regarde le soin de la conduite». Sganarelle non pronuncia una sola parola e la pièce finisce. Commenta Lelio: «*Sganarelle* ne dit rien mais son silence parle éloquemment au Spectateur. Ce silence est un coup de Maître»<sup>23</sup>.

Lelio nel trattato ribadisce ripetutamente l'apporto della commedia dell'arte, pur da lui in qualche modo osteggiata e tuttavia quasi obbligato a metterla in scena sia in Italia che a Parigi, e chiude il dettagliato capitolo sull'imitazione, conclusivo del se-

(19) Cfr. *ivi*, pp. 153-154.

(20) N. Borsellino, *Scaramuccia da Napoli a Parigi*, in *Le théâtre italien et l'Europe. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, dir. Ch. Bec et I. Mamczarz, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 122. Del saggio di Borsellino cfr. anche pp. 120-124.

(21) E. Gherardi, *Le théâtre italien ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens italiens du Roy*, Amsterdam, Braakman, 1701, t. I, pp. 308-309.

(22) La prima citazione concerne una scena delle *Précieuses ridicules*, quella tra Mascarille con le *Précieuses*, Lelio osserva che se la si esamina bene è servita di modello al *Théâtre italien* di Gherardi, premurandosi di specificare che il *Théâtre* è stato composto e pubblicato dopo la morte di Molière (cfr. nelle *Observations* il capitolo *Parallèle des farses de Molière avec celles des Modernes*, pp. 94-95). Riccoboni considera le *Précieuses ridicules* un «chef-d'œuvre en ce genre» (*ivi*, p. 94). Per un'altra citazione rimando alla n. 3.

(23) *Observations*, pp. 130-131.

condo libro, con pagine dove pubblica riassunti di scenari con a fronte il compendio delle rispettive scene dell'*Avare* e, dal momento che gli scenari non sono stampati e sarebbe difficile per il lettore farne un raffronto, ritiene indispensabile darne una leggera idea per far conoscere con quale arte Molière ne usufruì<sup>24</sup>. E ancora, per l'*Avare* non si perita di specificare che, se alla commedia dell'arte si aggiunge ciò che vi è di Plauto (*Aulularia*) e di Gian Battista Gelli (*La sporta*), non si troverà in tutto il testo che quattro scene inventate<sup>25</sup>.

All'opera Riccoboni riserva l'intero capitolo nono del terzo libro, *Examen de la comédie de l'Avare de Molière*, ed esordisce avvertendo di far precedere l'elogio dalla disamina dei difetti, al precipuo scopo di evitare l'ipotesi di una sua prevenzione in favore dell'autore<sup>26</sup>. Molière ha sì attuato una riforma del teatro, in nome della *bienséance*, ma ha dovuto procedere per gradi e concentrarsi, di conseguenza, solamente su delle parti: così, dandosi che l'amore regnava sovrano nel teatro e non lo si poteva assolutamente bandire lo ha presentato sotto forma onesta. Una notazione in cui Riccoboni, richiamandosi al gusto del pubblico, ancora una volta si appoggia alla sua diretta esperienza<sup>27</sup>. Da qui iniziano i rilievi alla commedia. Valère, innamorato di Elise, figlia dell'avarò Harpagon, si comporta in maniera non corretta: per stare vicino all'amata, si è presentato ad Harpagon sotto mentite spoglie, fingendosi di umili origini e, ottenutane la fiducia, è entrato al suo servizio come intendente. Dal canto suo Elise, permettendolo, viene meno ai costumi onesti e alla *bienséance*: mai si deve esporre dei simili modelli agli occhi dello spettatore<sup>28</sup>. Un altro difetto concerne la tavola dei personaggi: l'aver dato quattro servitori ad Harpagon e uno al figlio non è attendibile: Harpagon non è un uomo di nobili natali o di grandi ricchezze; chiosa Lelio: «Quiconque a un Maître Jacques, chargé tout à la fois de l'emploi de Cuisinier et de Cocher, n'a pas ordinairement deux Laquais et un Intendant»<sup>29</sup>.

Parimenti si censura in Cléante, figlio di Harpagon, il poco rispetto per il padre: datasi la finalità moralizzante del teatro, un simile carattere potrebbe influenzare negativamente un figlio presente allo spettacolo. Riccoboni, usando la forma impersonale, sottolinea che furono al riguardo mosse delle critiche a Molière, incolpato di ferire i costumi e le *bienséances* e che il commediografo capì il difetto rimproveratogli tanto da dare, nella seconda scena del primo atto, a Cléante il carattere di un figlio molto rispettoso e consapevole di ciò che la natura esige da lui ma il giovane, al tempo stesso, essendo innamorato di Mariane, paventa che l'avarizia del padre divenga un ostacolo al suo matrimonio<sup>30</sup>. La forza della passione e la mancanza di denaro, il dispiacere in cui lo getta l'usura del padre e, infine, la sua età gli conferiscono il

(24) Cfr. *ivi*, p. 186 e per il raffronto cfr. le pp. 188-197.

(25) Cfr. *ivi*, pp. 186-187.

(26) Cfr. *ivi*, p. 252.

(27) Cfr. *ivi*, pp. 252-253. Sulla introduzione della tematica amorosa, da parte dei tragediografi francesi, Lelio, già nella *Dissertation sur la tragédie moderne*, commentava: «Ces habiles Gens vivoient dans un tems, où la Cour de France étoit le modèle de la galanterie et de la parfaite politesse. Ils imaginèrent de modérer la sévérité de la Tragedie, pour rendre ce Spectacle plus convenable à la Cour, et au jeune Roi, et pour cela ils firent l'Amour le maître, et le souverain du Théâtre [...]. L'Amour en peu de tems devint le Tiran du Théâtre» (L. Riccoboni, *Dissertation sur la tragédie moderne*, in *Histoire du théâtre italien cit.*, p. 268). Sull'argomento e sul trattato, cfr. P. Trivero, *Luigi Riccoboni, detto Lelio, non solo attore*, "Franco-Italica" 1, 1992, pp. 101-118.

(28) Cfr. *Observations*, pp. 253-254.

(29) *Ivi*, pp. 254-255.

(30) Cfr. *ivi*, pp. 255-257. Per quanto concerne Cléante che, nella prima scena, è irrispettoso verso il padre, rammento che il personaggio è in dialogo con la sorella e con lei si sfoga, poi nella seconda scena è solo con il padre e muta atteggiamento.

carattere sottomesso e rispettoso che aveva ben mostrato all'inizio della commedia<sup>31</sup>. Lelio evidenzia l'abilità di Molière di creare una pièce mirata a contrastare l'avarizia impiegando i mezzi più convincenti, sia per salvaguardare lo spettatore che per correggerlo. Un esempio: la finta adulazione di Valère conferma l'avarizia di Harpagon<sup>32</sup>. In definitiva, Molière insegna l'arte di comporre una pièce di azione doppia e intreccia le due storie così abilmente da farle apparire una sola<sup>33</sup>.

All'azione doppia, Riccoboni destina il capitolo quinto del medesimo terzo libro e lo apre, secondo una prassi ormai acquisita per un lettore di Lelio, con una premessa di carattere generale volta a vagliare la validità o la sconvenienza di orchestrare una commedia con duplice azione, sconvenienza da imputarsi alla carenza di verosimiglianza: un'accortezza che non ha comunque impedito agli autori di scrivere commedie di tal fatta<sup>34</sup>. Anticipando le argomentazioni del capitolo nono, consacrato all'*Avare*, Riccoboni rileva come Molière dimostri che si possono comporre testi con due storie:

*Harpagon père d'Elise, et Amoureux de Marianne, embrasse les deux intrigues, l'une de Valère Amant de sa fille, et l'autre de son fils Cléante, Amoureux de Marianne: ces deux intrigues sont légères, parce qu'elles sont subordonnées au caractère principal de l'Avare qui les occupe, et les fait marcher*<sup>35</sup>.

L'esemplificazione coinvolge anche il *Pastor fido* di Guarini, ancora una volta svelando l'attenzione alla reazione di chi assiste alla *mise en scène*:

*Guarini a mis dans son Pastor fido, une action double, mais il l'a fait en Maître; il a non seulement détaché d'une manière sensible les deux actions qui pouvoient à la rigueur composer deux Pastolares, mais il a voulu encore donner aux Spectateurs le plaisir de voir les deux intrigues heureusement achevées; il a trouvé le moyen de guérir par une espèce de miracle, la blessure de Dorinde, et même de terminer son mariage avant celui d'Amarillis*<sup>36</sup>.

E poco oltre Lelio ribadisce:

Le *Pastor fido* passe pour l'effort de l'esprit humain en ce genre; et ce-pendant malgré tout l'intérêt qui est dans l'action de *Silvio* et de *Dorinde*, les Spectateurs n'ont dans le cours de la Pièce le cœur et l'esprit occupés que de l'intérêt d'*Amarillis* et de *Mirtillo*; mai je suis persuadé que le plus grand génie auroit dans un cas semblable autant de difficultés à surmonter que *Guarini*<sup>37</sup>.

In definitiva, Riccoboni ritiene più confacente l'utilizzo di un'unica azione pur essendovi dei geni in grado di costruire delle storie con due intrecci e sigla tutta l'analisi con i nomi di Guarini e di Molière:

Je conclus donc, que si l'unité d'action est sans contredit la plus naturelle et la plus convenable au Théâtre; il peut aussi se rencontrer des génies capables de faire des Fables d'action

(31) Cfr. ivi, p. 257.

(32) Cfr. ivi, p. 258.

(33) Cfr. ivi, p. 261.

(34) Cfr. ivi, pp. 218-220. L'analisi di Riccoboni coinvolge anche il versante teorico, quando confuta alcuni passi del trattato *Didascalìa cioè dottrina comica* (1658) di Gerolamo Bartolomei (cfr. ivi, pp. 220-223).

(35) Ivi, pp. 227-228.

(36) Ivi, p. 224.

(37) Ivi, p. 226.

double, tels que le *Guarini* et Molière; et que loin de proscrire ces sortes de Fables, on doit les adopter comme des modèles, ou du moins les citer comme des exemples que l'on peut suivre<sup>38</sup>.

Tra i sempre motivati esami delle pièces molieriane ne segnalo alcuni inerenti al *Misanthrope*. Riccoboni vi si sofferma specialmente nel primo libro, al dettagliato capitolo terzo sulla commedia di carattere e, in particolare, al paragrafo incentrato sul carattere misto, indica *Le Misanthrope*. Esso include, oltre al carattere del misantropo, etichettato «caractère purement métaphisique», quelli della *coquette*, della calunniatrice, dei *Petits-Maîtres*. Questi caratteri circondano il protagonista Alceste e tutto ciò che accade – il sonetto, il processo, le conversazioni con la *coquette*, le parole dei *Petits-Maîtres* – si rapporta a lui: essi «ne sont ajoutez que pour le faire valoir, et ce sont, pour ainsi dire, autant de coup de lumière qui le font briller davantage»<sup>39</sup>. Già nel primo capitolo riservato alla farsa, del medesimo secondo libro, Riccoboni menziona *Le Misanthrope*. Dopo aver ricostruito l'iter diacronico del genere a iniziare dagli antichi, passa alla tradizione italiana della buona commedia del secolo sedicesimo per attestarsi sui francesi ed elogia Molière riconoscendogli il merito di essersi dedicato anche alla farsa: un merito singolare e sul quale la critica, viceversa, ha fatto difetto. Lelio riporta i noti versi di Boileau, in cui il poeta, nell'*Art poétique*, contesta *Le médecin malgré lui*: «Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe, | Je ne reconnois plus l'Auteur du *Misanthrope*». Riccoboni, pur ammettendo che se anche Boileau in un senso può aver ragione, non di meno egli ammira il genio di Molière poiché *Le médecin malgré lui* fa ridere l'intenditore e l'ignorante, dopo aver pienamente soddisfatto l'uomo di spirito nella commedia del misantropo<sup>40</sup>. Ancora sul *Misanthrope* e sul *Médecin malgré lui*, Lelio ritorna nel capitolo ottavo del secondo libro, ricordando che la commedia inizialmente non piacque e Molière la ritirò, riproponendola un mese dopo e facendola precedere dalla farsa del *Médecin malgré lui*, composta in tutta fretta. In sintesi: la farsa è gradita e si ascolta la commedia, il numero degli spettatori cresce e la commedia piace e ci si reca a teatro per espressamente vederla<sup>41</sup>. Tutto ciò rivela ormai l'equilibrio di Riccoboni nella *querelle des Anciennes et des Modernes*, che invece ancora coinvolgeva quegli intellettuali italiani che erano stati i suoi maestri.

L'elogio di Molière, di cui Riccoboni ora riconosce una grandezza per nulla inficiata dalle rielaborazioni di prestiti e riprese da altre fonti, anzi attestandone l'esatto contrario, trova una sua avvisaglia riandando all'*Histoire du théâtre italien*, come prima ho segnalato. Al termine della voce su Giovanni Maria Cecchi indugia sulle qualità del commediografo fiorentino che ha sì preso le bellezze di Plauto e Terenzio ma ha saputo adeguarle al proprio tempo. E sull'onda di tale considerazione arriva a Molière, «qui est inventeur même lorsqu'il imite». Lelio rievoca il commento di un amico il quale, avendo assistito alla *Comédie italienne* alla messinscena dello scenario *Arlequin et Lelio valets dans la même maison*, lo aveva rimproverato, relativamente alla «scène de la cassette», per aver dato al pubblico una copia di Molière molto inferiore all'originale, alludendo ovviamente all'*Avare*. Riccoboni riconosce che i francesi abituati a vedere la scena, «avec toutes les grâces de leur langue», avevano ragione di fargli un simile rimprovero, ma non era d'accordo sul fatto che la scena fosse stata imitata da Molière e che forse gli italiani l'avevano presa da Plauto e che, in ogni caso, Molière non aveva perso nulla del suo merito. Rileggiamo uno stralcio: «Je détrompai

(38) Ivi, p. 228.

(39) Ivi, pp. 38-39.

(40) Ivi, pp. 92-93.

(41) Cfr. ivi, pp. 169-170.



mon Amis et je lui fis voir que Molière l'avoit entièrement imitée de nous, qui peut-être en avons pris la première idée dans l'*Aulularia* de Plaute». E Lelio così siglava le pagine su Cecchi:

Je pourrais indiquer encore d'autres Pièces et d'autres Scènes imitées par Molière, mais ce que j'en dirois seroit inutile. Molière ne perdrait rien de son mérite et je ne gagnerois rien en faisant voir par un vain étalage que je me suis appliqué comme j'ai dû, à l'étude du Théâtre avec assez de soin pour connoître exactement ce qu'il peut y avoir de bon dans les différentes pièces de nos Comiques<sup>42</sup>.

Ovviamente Riccoboni andò ben oltre una mera esposizione avviandosi verso un'idea del comico vista da più aperte e moderne angolature, una prospettiva che lo avrebbe portato alle *Observations* e, conseguentemente, ad affrancarsi nei confronti della *querelle* antifrancese sia rispetto all'epoca della sua stagione italiana, segnata dalla proficua frequentazione di intellettuali quali Scipione Maffei, Ludovico Antonio Muratori e anche Gian Giuseppe Orsi, sia pure rispetto ai primi anni parigini della direzione della *Comédie italienne*<sup>43</sup>. Una prospettiva che si sarebbe ancora più ampliata nelle *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe* (1738), che andava al di là dei confini italo-francesi per toccare i territori del teatro inglese, del teatro fiammingo e olandese e del teatro tedesco<sup>44</sup>.

Se le *Observations* vedono la luce quando ormai Riccoboni aveva lasciato la concreta pratica attoriale, in esse riemerge, come si è visto, l'esperienza dell'attore Lelio; Riccoboni alle spalle di Molière intravede l'attore che conosce la prassi del palcoscenico ed eloquente, in proposito, considero la chiusura del capitolo settimo (libro secondo) consacrato all'epilogo:

Si les Savants et les Auteurs qui ont critiqué Molière, avoient eu quelque connoissance du Théâtre, ils auroient porté un jugement bien différent dans ses Ouvrages, et ils n'auroient pas entraîné dans le même erreur, tous ceux qui entendent peu le Théâtre, et qui dans cette occasion ont trop déferé à leur autorité<sup>45</sup>.

PAOLA TRIVERO

Università degli Studi di Torino

(42) L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien* cit., pp. 136-138.

(43) Sulle *Observations* che segnano il complesso affrancamento di Riccoboni dagli intellettuali italiani, secondo una svolta dovuta anche ai due soggiorni londinesi di Riccoboni: cfr. B. Alfonzetti, *Le "Observations sur la Comédie, et sur le Génie de Molière" di Riccoboni: il comico prima di Goldoni*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)* cit., pp. 89-99.

(44) Sulle *Réflexions*, rimando all'esautivo saggio di B. Alfonzetti, in [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni\\_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres#avis](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres#avis) (il saggio e l'edizione del testo fanno parte del progetto su «Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne» diretto da A. Fabiano).

(45) *Observations*, pp. 142-143. Sull'esercizio di Riccoboni attore e critico rinvio a S. Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Suivi de la traduction et l'édition critique de "Dell'arte rappresentativa" de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009.

# *Nuove ricerche sulle traduzioni italiane manoscritte del XVIII secolo. Il caso dell'“Avaro”*

## *Abstract*

Studies concerning the first reception of Molière's comedies in Italy need to be updated, due to the renewal of research methodologies. In this paper we present and analyse an unknown manuscript conserved in Florence National Library (Capponi VIII): probably dated of the 18<sup>th</sup> century, and accomplished for stage performances, this manuscript shows how *L'Avare*, influenced by Commedia dell'Arte and not very respectful of classical theatrical aesthetic, was perceived in Italian theatres in that century, when Italian comedy was in search of renewal, to overpass the clichés of masks and the *invraisemblances* of the *commedia all'improvviso*.

## I.

Il campo di studi relativo alla prima ricezione dell'opera di Molière in Italia tra la fine del XVII e il XVIII secolo ha prodotto numerosi frutti, che necessitano tuttavia di un aggiornamento. Se Pietro Toldo e Cesare Levi all'inizio del XX secolo hanno dedicato studi pionieristici alle traduzioni italiane di Molière<sup>1</sup>, sarà soltanto nel 1981 che la bibliografia di Santangelo e Vinti<sup>2</sup>, relativa alle traduzioni del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII, completerà le indagini precedenti, diventando lo strumento più completo dedicato a questo fenomeno: pur essendo ancora oggi un punto di riferimento imprescindibile, il repertorio prende tuttavia in considerazione prevalentemente le traduzioni a stampa, e soltanto occasionalmente quelle manoscritte. Si tratta inoltre di uno strumento bibliografico che non offre un commento analitico dei testi reperiti. Dagli anni Ottanta a oggi, diversi studi hanno fatto riemergere testimoni manoscritti di traduzioni di pièces molieresche<sup>3</sup>; e, come noto, la costruzione, dagli anni Novanta ad oggi, di cataloghi informatizzati, quale

(1) P. Toldo, *Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher, 1910; C. Levi, *Studi Molieriani*, Palermo, Sandron, 1922.

(2) G. Santangelo, C. Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981. Ricordiamo lo studio di Vinti, *Intorno a una traduzione inedita delle opere di Molière*, in Id., *La valigia di Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Napoli, E.S.I., 1997, pp. 63-76, relativo al Ms 1669, Biblioteca Universitaria di Bologna, da noi in seguito ripreso nell'articolo L. Rescia, *Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de "L'Amour médecin" tra Sei e Settecento*, in L. Rescia (a cura di), *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, Torino, Nuova Trauben, 2019, pp. 50-68.

(3) S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, "La Rassegna della Letteratura italiana", 1974, vol. 78, pp. 64-94; B. Innocenti, M. Lombardi, D. Tubercoli, A. Gori, *Il viaggio della traduzione: alcuni percorsi di ricerca nei Fondi Martini e Magrini della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia*, in *Il viaggio della traduzione*, Atti del Convegno di Firenze, 13-16 giugno 2006, a cura di M.G. Profeti, Firenze University Press, 2007, pp. 177-205; M. Lombardi, "Le furberie di Scapino". *Manoscritto della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia*, "Seicento e Settecento", 3, 2008, vol. 78, pp. 29-44; E. De Luca, *Une commedia tradotta male. Molière sous la plume de Mezzetin (1693)*, "Littératures classiques" 106, 2021/3, pp. 179-195.

il recente MANUS<sup>4</sup>, ha contribuito a far emergere altri testimoni, che permetteranno oggi di compiere indagini e studi più approfonditi e ampliare il corpus.

Occorre inoltre considerare l'attuale evoluzione della metodologia della ricerca per quanto riguarda il testo drammaturgico: lo studio delle influenze delle condizioni materiali della rappresentazione teatrale ha permesso di rinnovare gli studi e i criteri di edizione del teatro classico francese<sup>5</sup>. Parallelamente, la lezione della bibliografia testuale di scuola anglosassone<sup>6</sup> e gli studi di storici come Roger Chartier<sup>7</sup> hanno valorizzato il concetto di copia anche nei testi a stampa, e chiarito la necessità di distinguere la destinazione e il contesto d'uso del libro, ponendo l'accento sull'influenza del destinatario.

Altrettanto è possibile affermare per quanto riguarda l'approccio traduttologico: grazie agli studi sulla ricezione, quali la teoria del polisistema<sup>8</sup> in cui si postula la necessità di studiare il testo d'arrivo nella sua autonomia, in una visione culturale non strettamente logocentrica, è stato possibile oltrepassare il problema della fedeltà al testo di partenza. Non vanno inoltre trascurate le problematiche precipue della ritraduzione<sup>9</sup>, che riguardano i testi più celebri: lo studio della sequenza traduttiva offre spunti che innovano il tradizionale approccio critico. I repertori delle traduzioni del teatro classico francese attendono dunque di essere da un lato arricchiti, dall'altro esplorati<sup>10</sup>. L'obiettivo del presente studio è assai più modesto e ridotto, limitandosi ad analizzare i tratti caratteristici di un manoscritto, inedito e mai segnalato né studiato precedentemente, un adattamento dell'*Avare* conservato nel fondo Palatino Capponi della Biblioteca Nazionale di Firenze. Si tratta di uno studio in divenire, ma che vorrebbe dimostrare già in questa prima fase l'interesse del nostro orientamento di ricerca.

## II.

A lungo considerato dalla critica come una *comédie de caractère*, in cui Molière avrebbe organizzato la *fabula* intorno al dipinto dell'avarizia, non senza difetti nell'intreccio, soprattutto in relazione al principio aristotelico della coerenza e della verosimiglianza, *L'Avare* è stato da qualche anno riletto sotto una luce differente. Uno studio di Claude Bourqui, pubblicato nel 1997<sup>11</sup>, e seguito due anni dopo dal più

(4) Manus Online *manoscritti delle biblioteche italiane*; <https://manus.iccu.sbn.it>.

(5) Si ricorderà soprattutto l'innovativa genetica del testo teatrale di G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, nonché il nuovo approccio declamatorio alla punteggiatura, che fa la sua comparsa nell'edizione delle opere di Racine curate dallo stesso Forestier per La Pléiade, J. Racine, *Œuvres complètes: Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, «Bibliothèque de La Pléiade», t. I.

(6) Si vedano tra gli altri gli studi di C. Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988.

(7) R. Chartier, *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Bonnard, 2002.

(8) G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.

(9) Basterà ricordare gli studi fondativi di A. Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, «Palimpsestes» 4, 1990, pp. 1-7; Id., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995; e il più recente *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, dir. E. Monti, P. Schneider, Paris, Orizons, 2011.

(10) Nell'ambito del gruppo di Studi Internazionali Franco-Italiani, recentemente costituitosi nel Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino, si è cominciato un lavoro di ricerca volto, attraverso un'indagine di prima mano delle principali biblioteche italiane, ad integrare i repertori già esistenti e operare uno spoglio analitico delle traduzioni più interessanti.

(11) C. Bourqui, «*L'Avare* de Molière à la lumière de la *Commedia dell'Arte*», in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Verona-Vicenza 19-21 ottobre 1995, a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1997, pp. 277-289.

celebre repertorio sulle fonti di Molière<sup>12</sup>, aveva infatti prospettato che dal lascito della *commedia ridicolosa* il drammaturgo avesse tratto dei principi estetici volutamente in assoluta controtendenza rispetto alle poetiche dominanti nella Francia teatrale del XVII secolo. Secondo Bourqui, a cui si è aggiunto Forestier nell'introduzione redatta per la «Bibliothèque de La Pléiade», il drammaturgo francese avrebbe operato una trasposizione selettiva a partire non solo dalla fonte plautina, quanto piuttosto dalla Commedia dell'Arte e della commedia francese coeva, dando luogo a una concatenazione di situazioni comiche, intervallate da digressioni, e culminanti in un finale che, attraverso l'agnizione, scioglie il nodo dell'intrigo, senza alcuna preoccupazione di verosimiglianza<sup>13</sup>. Le sue scelte drammaturgiche non sarebbero dunque state operate in funzione della creazione di un avaro verosimile, al fine di castigarne il vizio ridendone, bensì per dar vita a una commedia eterogenea, alla ricerca della pura comicità, al centro della quale la dimensione dell'avarizia esiste come tema conduttore, che può certo essere letto nella direzione di un significato morale ma a partire da azioni e situazioni che derivano da semplici lazzi. Uno degli esempi citati dai due studiosi è quello della scena dell'anello con diamante, quando all'atto III, scena 7, Cléante approfitta della situazione creatasi per far dono a Mariane del prezioso anello che Harpagon porta al dito, senza che questo possa opporsi. Bourqui e Forestier sottolineano che «les grimaces d'inquiétude, de fureur et de désespoir d'Harpagon sont révélatrices des mouvements passionnels non pas tant d'un avaro [...] que d'un homme désespéré de se voir subtiliser un magnifique diamant sans pouvoir protester à haute voix»<sup>14</sup>. Se la sequenza sembra prendere un significato morale – allontanandosi dalla sua origine di semplice lazzo – ciò sarebbe dovuto alla continuità tematica e al riverberarsi del principio *Castigat ridendo mores* sull'insieme della commedia. Per altro è da ricordare che l'esemplare saggio di Delia Gambelli, dedicato al rapporto tra il personaggio dell'avarò nella Commedia dell'Arte e in Molière, definisce la pièce come la «vicenda trasandata e rappazzata di un usuraio spilorcio», «una rassegna dei topoi più abusati», di cui colpisce «l'inverosimiglianza delle agnizioni, la trasandatezza delle trame, l'accumulo gratuito di furberie non utilizzate»<sup>15</sup>, per giungere poi a considerare come anche da questa banale e abusata trama Molière abbia tratto una pièce dalla oscura fascinazione.

La validità di tali posizioni critiche può utilmente essere messa alla prova attraverso l'analisi del manoscritto che presentiamo oggi, volta a decifrare il valore e il significato delle scelte traduttive e adattative dell'anónimo autore, in un'ottica ricettiva: come vedremo, con estrema libertà egli si muove tra le pieghe del testo, attraverso una serie di manipolazioni (omissioni, aggiunte, condensazioni, riformulazioni, riprese di dialoghi tra scene e personaggi diversi) che sembrano obbedire a un disegno che si delinea in controluce. L'osservazione di tali strategie ci consentirà di comprendere come venga percepito l'*Avare* molieresco nel XVIII secolo in Italia, allorché la commedia sta cercando nuove vie per allontanarsi dalle stereotipie delle situazioni delle maschere e della commedia all'improvviso. A qualche semplice osservazione di carattere linguistico ne affiancate altre più specificamente strutturali, ten-

(12) Id., *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques de Molière*, Paris, SEDES, 1999.

(13) C. Bourqui, G. Forestier, *L'Avare. Notice*, dans Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, «Bibliothèque de La Pléiade», pp. 1313-1334.

(14) Ivi, p. 1331.

(15) D. Gambelli, *Il vecchio avaro nella Commedia dell'Arte e nel teatro di Molière*, in Ead., *Vane Carte. Scritti su Molière e il Teatro francese del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 47-67; p. 65.

tando di distinguere il lavoro del traduttore da quello dell'adattatore, e ricostruirne il progetto di fondo.

### III.

Fin dalla fine del XVII secolo, e nel corso del successivo, *L'Avare* conosce diverse trasposizioni italiane: quattro all'interno delle traduzioni dell'intera opera molieresca, di cui tre a stampa e una manoscritta<sup>16</sup>; un adattamento in versi, *L'Avaro Punito* ad opera di Giovan Battista Fagioli (1708)<sup>17</sup>, una traduzione in versi di Gian Pietro Riva *L'Arpagone* (1735)<sup>18</sup>, una traduzione manoscritta in prosa, già segnalata da Toldo e conservata a Firenze nel Fondo Magliabechiano<sup>19</sup>, e l'adattamento manoscritto di cui ci occupiamo oggi. Il Fondo Capponi, confluito nella Biblioteca Palatina di Firenze, fu acquisito dalla Biblioteca Nazionale nel 1862 dall'allora direttore Vannucci, che ne stilò anche l'inventario, grazie al quale è stato possibile identificare il manoscritto 8, dal titolo *L'avaro*. Tale fondo<sup>20</sup> deriva per la maggior parte dai libri raccolti da Giovan Vincenzo Capponi (1691-1748), canonico metropolitano, appartenente alla nobile famiglia dei marchesi di Altopascio, detti Capponi di San Frediano. Il prelado fu, oltre che appassionato di studi botanici, letterato illuminato, membro dell'Accademia della Crusca e dell'Accademia Fiorentina, i cui interessi letterari si rivolsero anche alla poesia e al teatro. La raccolta venne poi ampliata da un nipote, Vincenzo Maria Capponi (1726-1793) il quale non coltivava però interessi nella stessa direzione: con ogni probabilità quindi il manoscritto 8 deriva dal lascito di Giovan Vincenzo, e può presumibilmente risalire alla prima metà del XVIII secolo. Si tratta di un codice cartonato (cm. 23 x 33,5 x 1), le cui pagine non sono numerate, composto da quarantasei carte, sul quale l'inventario Vannucci è laconico, riportando soltanto la sommaria datazione relativa al secolo. È possibile scorgervi una filigrana – un leone rampante il cui capo è sovrastato da una corona – che però a tutt'oggi non risulta repertoriata dagli strumenti che abbiamo potuto consultare. Come si rileva dallo schema comparativo che alleghiamo, il testo è costituito all'incirca per due terzi dalla traduzione del testo di partenza o, per meglio dire, dalla ripresa del nucleo semantico del discorso molieresco.

Nella sua macrostruttura, la pièce si articola su tre atti, a fronte dei cinque dell'originale, procedimento di per sé non inusuale negli adattamenti sei e settecenteschi, ma che si distingue per una copiosa frammentazione delle scene, (rispettivamente quattordici, tredici e dodici, a fronte della scansione molieresca in cinque-cinque-sette-sette-cinque)<sup>21</sup>, nessuna delle quali raggiunge la ragguardevole

(16) Sulle caratteristiche di queste traduzioni, cfr. L. Rescia, *Molière e l'Italia* cit., pp. 56-61.

(17) La prima rappresentazione del 1708 sarà pubblicata nel primo volume delle commedie del 1734, a Lucca, per i tipi di Salvatore e Giandomenico Marescandoli.

(18) Milano, Malatesta, 1735.

(19) Magliabechiano VII, 915: *L'Avaro / Comedia di Moliere / Tradotta dal 4° tomo / Delle sue Opere / Stampato in / Lione / L'anno 1692* [nn., 1/r-53/v]; databile intorno al XVIII secolo, poiché il manoscritto, nelle carte 56 r./113 r., contiene una traduzione italiana del *Catone* di Addison, tratta dalla traduzione francese dell'abate Boyer del 1713.

(20) Cfr. A.M. Russo, *Palatino Capponi*, in *I manoscritti datati della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. III. Banco Rari*, Landau Finaly, Landau [...], a cura di S. Pelle et al., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 37-39.

(21) La prima traduzione italiana dell'*Avare*, apparsa nella prima traduzione del teatro ad opera di Nicolò Castelli, pseudonimo di Biagio Anguselli (Lipsia, Gledisch, 1697), poi ristampata nel 1739-40, si basa sull'*editio princeps*; come noto, l'edizione molieresca di Prault del 1734 comporta una maggiore frammentazione di scene all'interno dei cinque atti, che non implica tuttavia alcuna aggiunta, e non sembra aver influenzato il manoscritto di cui ci occupiamo. Prenderemo dunque come riferimento il testo francese del 1669.

lunghezza di molte scene dell'ipotesto: una scelta drammaturgica che, unita alla condensazione, crea un grande dinamismo, moltiplicando le entrate e le uscite di scena.

La lingua del traduttore è una *koinè* che possiamo descrivere, soprattutto in raffronto alle commedie coeve dei pregoldoniani e toscanissimi Gigli, Nelli, Fagioli, come fondata su un presupposto di intelligibilità sul territorio nazionale; se non priva di caratteristiche che la connotano come lingua del centro Italia, sul piano lessicale<sup>22</sup> prima ancora che morfologico<sup>23</sup> e sintattico, non va nella direzione di una ipercaratterizzazione di questi tratti. Capace di realizzare il binomio tra personaggi bassi, che si esprimono con ricchezza di tratti tipici dell'oralità, di locuzioni e proverbi, e altri che utilizzano una lingua più aulica, risulta nel suo complesso già anticipare una sorta di riforma del linguaggio. Colpisce in particolare una quasi totale assenza di francesismi, proprio in un'epoca in cui, a livello lessicale in modo specifico, la lingua della commedia italiana è estremamente permeabile a tale impiego, e in particolare lo sono le commedie toscane dei drammaturghi appena citati, ben studiati da Altieri Biagi<sup>24</sup>. Il nostro traduttore, invece, sorveglia sistematicamente il rischio di calchi o prestiti quand'anche essi siano già entrati nell'uso<sup>25</sup>, allontanandosene puntualmente; è il caso dei lemmi *perruque* e *mariage*, i cui traducenti *parrucca* e *maritaggio* vengono sistematicamente scartati, nel primo caso omettendo il termine o sostituendolo con una perifrasi (*polvere per i capelli*), nel secondo optando per *parentado*. Sembra dunque, l'anonimo, un oppositore di quella gallomania che gli storici della lingua italiana riconoscono a questa altezza cronologica<sup>26</sup>.

Il traduttore, che è un ottimo conoscitore della lingua francese, non commettendo alcun errore interpretativo, è particolarmente fedele alla *fabula*, e talvolta anche alla lettera del testo, mantenendosi tuttavia sempre degli spazi di inventività e di allontanamento dalla fonte.

Sarà sufficiente esaminare pochi esempi per comprendere il tipo di postura traduttiva, che presentiamo a confronto anche con una importante traduzione, quella dell'Abate Tortosa, comparsa nel 1793 all'interno della *Biblioteca teatrale della nazione francese*<sup>27</sup>, che come noto intendeva incentivare la messa in scena di testi stranieri.

Nel primo passaggio, come in molti altri dell'intero testo, l'anonimo traduttore rimane fedele al nucleo semantico del testo, ma introduce, anche se non sarebbe strettamente necessario, una locuzione di registro medio, il riferimento mitologico implicito a Eros, e modifica in parte il personaggio di Elise, che nelle vesti di Isabella sembra in difficoltà a non rivelare il suo segreto amoroso al fratello. La traduzione del 1793 risulta invece assolutamente rispettosa della lettera del testo:

(22) A titolo di esempio, citeremo *anco*: anche; *prosare*: ragionare; *valente* (sost.): pregio, valore; *mosca culaiia*: (dialettale toscano per mosca cavallina), fig. persona molto fastidiosa.

(23) Numerose le forme tronche, quali *fo, vò, de, di*; i raddoppiamenti del tipo "te ti ho destinata", "La mi scusi sig. Padre", e vezzi del parlato, come *O' che volete*.

(24) M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

(25) Ci riferiamo alla quarta edizione del Vocabolario della Crusca, 1729-1738.

(26) Colpirà ancor più l'inserimento del termine *andrienne*, unico francesismo, non presente nel testo di partenza, che utilizza un semplice *habit*. Il termine deriva dal lessico della moda, a indicare una lunga veste da camera femminile introdotta dall'attrice Thérèse Dancourt nella prima messa in scena della riscrittura dell'*Andria* di Terenzio, appunto l'*Andrienne*, ad opera di Michel Baron, del 1703. L'adattatore utilizza dunque un termine di derivazione teatrale, forse prima ancora che esso diventi di uso comune.

(27) *L'Avaro*, in *Biblioteca teatrale della nazione francese...*, Venezia, Stella, 1793.

Molière <sup>28</sup> Atto I, s. 2, p. 2086	Ms. VIII Capponi, [2/r]	Tr. Tortosa, 1793, p. 11
<p>Cléante: Non ma sœur, mais <b>vous n'aimez pas</b>, vous ignorez la douce violence qu'un tendre amour fait sur nos cœurs; et j'apprehende votre sagesse.</p> <p>Elise: Hélas! mon frère, ne parlons point de ma sagesse. <b>Il n'est personne qui n'en manque du moins une fois en sa vie</b>; et si je vous ouvre mon cœur, peut-être serai-je à vos yeux bien moins sage que vous.</p>	<p>Orazio: No, ma voi che <b>non siete in questi piedi</b> non sapete qual violenza fa l'amore di un cuore che ama.</p> <p>Isabella: Eh Orazio, di grazia non parlate. <b>E chi è nel mondo che questo bendato ragazzo non l'abbia tirato ne' suoi lacci? E se io ancor vi palesassi... oh, quasi ebbi a palesarli il mio stato</b> (<i>da sé</i>). Basta, discorriamo del vostro affare.</p>	<p>Cleante: No, sorella cara; ma <b>voi non siete innamorata</b>. Voi non provate la dolce violenza che un tenero amore esercita su i nostri cuori; e la vostra saviezza mi fa paura.</p> <p>Elisa: Ah! fratello mio, lasciamo pur andare la mia saviezza. <b>Non c'è nessuno, a cui questa non venga meno almeno una volta in sua vita</b>. E se v'apro il mio cuore, vi comparirò forse men saggia di voi.</p>

Nell'esempio successivo osserviamo una riformulazione del primo periodo, che aggiunge ironia alla constatazione del servo; e un'amplificazione della semantica della seconda frase, che rende più marcata retoricamente la frase stessa:

Atto I, s. 3, p. 2090	Ms Capponi, [c.3/r]	Tr. Tortosa, p. 16
<p>La Flèche: Comment diantre voulez-vous qu'on fasse pour vous voler? <b>Êtes-vous un homme volable, quand vous renfermez toutes choses</b>, et faites sentinelle jour et nuit?</p>	<p>Lesbino: <b>Oh certo che voi siete uomo da lasciarvi portar via la roba! Serrate fino a chiave la smocolatura delle candelde</b>, e fate la sentinella da voi per casa.</p>	<p>Saetta: Come diavolo volete voi, che si faccia a rubarvi? <b>Siete voi un uomo, a cui si possa rubare, mentre tenete sotto chiave ogni cosa</b>, e giorno e notte state in sentinella?</p>

La tendenza all'amplificazione si evidenzia anche nell'estratto successivo: è il passaggio in cui Frosine, la mezzana, deve convincere Harpagon della predilezione della giovane Mariane per gli uomini anziani, e del suo odio per i giovani; dove il traduttore inserisce il riferimento alla pastorale, che il pubblico italiano aveva probabilmente più chiaro, e amplifica la comicità, con la modifica (le basette, termine che all'epoca poteva anche indicare i baffi) che Mariane avrebbe effettuato sull'immagine di Enea per eliminare l'eccesso di giovinezza:

(28) Il testo a cui ci riferiamo è quello stabilito da G. Conesa e adottato in Molière, *Teatro*, a cura di F. Fiorentino, Milano, Bompiani, 2013, pp. 2078-2214.

Atto II, s. 5, p. 2134	Ms Capponi, [c.22/r]	Tr. Tortosa, p. 69
Frosine: On lui voit dans sa chambre quelques tableaux, et quelques estampes; mais que pensez-vous que ce soit? Des Adonis? des Céphales? des Pâris? et des Apollons? Non. De beaux portraits de Saturne, du roi Priam, du vieux Nestor, <b>et du bon père Anchise sur les épaules de son fils.</b>	Conte: Di più, in camera sua ci erano certi quadretti dove erano dipinti <b>certi pastori come Mirtillo</b> <sup>29</sup> , Paride, e che so' io, li fece levare, in quel luogo ci ha posto il ritratto di Saturno, di Priamo, <b>e del Vecchio Anchise che stà a cavalluccio del suo figliolo Enea, e perché questo Enea gli pareva troppo giovane gli ha fatto far le basette.</b>	Frosina: Nella sua camera ci sono alcuni quadri, ed alcune stampe; ma quali credete che sieno? Di Adoni, di Cefali, di Paridi, di Apollini? Pensate. Sono bei ritratti di Saturno, del re Priamo, del vecchio Nestore, <b>e del buon padre Anchise sulle spalle di suo figliuolo.</b>

Di particolare interesse è la comparazione della prima scena in cui compare Harpagon, diffidente nei confronti di chiunque possa mettere a repentaglio i suoi beni:

Atto I, s. 3, pp. 2090-2092	Ms. Capponi, [c.3/r]	Tr. Tortosa, p. 17
Harpagon: Attends. N'emportes-tu rien? La Flèche: Que vous emporterais-je ? Harpagon: Viens çà, que je voie. Montre-moi tes mains. La Flèche: Les voilà. Harpagon: Les autres. La Flèche: Les autres ? Harpagon: Oui. La Flèche: Les voilà.	Pancr: Aspetta: porti tu via niente? Lesb: Che poss'io portar via. Pancr: Voglio veder da me. Mostra le mani. Lesb: Eccola. Pancr: L'altra. Lesb: Eccola. Pancr: Tutte e due insieme. Lesb: Tenete.	Arpagone: Ma piano. Non mi porteresti già via qualche cosa tu? Saetta: Che volete ch'io vi porti via? Arpagone: Vieni un po' qua, che vegga. Mostrami le mani. Saetta: Eccole. Arpagone: Le altre. Saetta: Le altre? Arpagone: Sì. Saetta: Eccole.

È un celebre passo tratto dall'*Azulularia*, nel quale Plauto immagina che Euclione faccia mostrare le mani a Strobilio, chiedendogli poi di far vedere anche la terza. Molière recupera l'effetto straniante e surreale di questa comicità, perché immagina che Harpagon pretenda di vedere anche le altri mani del servo, sequenza comica criticata come inverosimile da Fénelon nella sua *Lettre à l'Académie* (1716)<sup>30</sup>, e che era già presente nell'*Avare dupé* di Chappuzeau (1662). La soluzione dell'anonimo traduttore prevede una modifica che rende la sequenza assolutamente logica, facendo richiedere di mostrare una mano per volta, e poi tutte due insieme. Il traduttore appare dunque sensibile al criterio della *vraisemblance*, che Molière invece non sembra voler rispettare, qui come in altri passaggi del testo.

(29) Il riferimento al personaggio del *Pastor Fido* di Guarini poteva probabilmente essere più comprensibile a un pubblico italiano che francese.

(30) Fénelon, *Lettre à l'Académie*, éd. A. Cahen, Paris, Hachette, 1899, p. 106.



La vicenda è ambientata a Bologna, e i procedimenti di domesticazione si moltiplicano nel testo, implicando delle equivalenze traduttive, alle quali il traduttore si presta volentieri: non si gioca a *trente-quarante* bensì alla *bambara*; il ricco pranzo che sogna di preparare il servo di Harpagon è composto da *quatre grands potages, un roti, des entremets*, che nella versione italiana diventano *due arrosti, frittura, paste frolle*; mentre un parco pranzo non è costituito da *salade, fromage et pommes* bensì da *un tortino di latte e una pappà*. Anche la scelta antroponomica segue il processo di domesticazione: dei dieci personaggi, quattro ereditano nomi derivanti dalla Commedia dell'Arte (Pancrazio, il vecchio avaro; Orazio e Isabella, figli dello stesso; Lelio, innamorato di Isabella); uno dalla tradizione italiana (Fulvia, innamorata di Orazio); in un solo caso si rileva la scelta di un nome parlante o allegorico, quello del Marchese Cornetta, la cui sordità funziona da motore dei malintesi comici; restano il Conte Spannocchi, cognome nobile diffuso largamente in Emilia Romagna e in Toscana; e il servo di Pancrazio, che l'anonimo adattatore ribattezza Lesbino, antroponomo nato come noto dalla fantasia del Tasso, che ne fa il paggio amato da Solimano nella *Gerusalemme Liberata*, e che entra abbondantemente nell'uso della commedia italiana della prima metà del Settecento<sup>31</sup>.

Consideriamo ora il lavoro dell'adattatore, significativo sia nei procedimenti di condensazione, riduzione e omissione di parti del testo di partenza, sia in quelli di aggiunta.

Osservando la lista degli interlocutori, rileviamo che i personaggi, da quindici del testo molieriano, diventano sette, a cui occorre aggiungerne altri tre che in questo elenco non appaiono, pur se presenti su scena, e non soltanto come personaggi muti: questa caratteristica è un primo indizio che depone a favore di una probabile destinazione teatrale della traduzione, forse prevista per una compagnia di attori non numerosa, nella quale alcuni avrebbero interpretato più di un ruolo. Ci sono ancora tre peculiarità del testo che depongono a favore della stessa ipotesi: ci riferiamo all'incremento delle didascalie, alla presenza di un inserto minore musicale, e all'utilizzo di uno specifico congegno per le entrate dei personaggi.

Per quanto attiene alle prime, non solo tutte le didascalie molieresche sono recuperate nella traduzione (ad eccezione di una, che viene tuttavia trasformata in didascalia interna), ma esse vengono ampiamente incrementate. La più frequente è quella che segnala l'utilizzo dell'*aparte*, seguite da quelle che indicano le entrate e uscite di scena (*parte*, oppure *torna*) ma numerose sono anche quelle volte a indirizzare la recitazione degli attori a livello espressivo (*con grande ammirazione*<sup>32</sup> e *pensosa*, a. I, s. 5), o di *actio* (*nell'atto che Pancrazio dice queste parole, che le figura dirle come da sé, Lelio dice*, a. I, s. 6; *si prende da sé*, a. III, s. 5) o di vera e propria regia scenica (nel monologo dell'avarò; *gira pel teatro guardando nelle scene per vedere se trova Isabella*, a. I, s. 4: *vuole andar via quando vede il Conte che lo ferma*, a. I, s. 4; *Pancrazio affacciandosi da quella parte ove è partito Lesbino*, a. I, s. 3).

Il secondo indizio di tale destinazione riguarda un breve inserto musicale, d'invenzione del traduttore, posto al termine dell'a. I, s. 9, un dialogo tra Isabella e Lelio, ove ognuno canta la sua parte, per terminare poi con un duetto. Ci si chiederà legittimamente perché tale modalità drammaturgica sia confinata a una sola occorrenza: un'ipotesi plausibile può suggerirci che è proprio a partire dalle capacità canore degli attori individuati per questi ruoli che la parte è stata scritta, mentre per gli altri non

(31) Si vedano a titolo di esempio la commedia di G.B. Fagioli *Amore non vuole avarizia* (1738), o la commedia anonima *La Zitella dotata senza dote*, Milano, Agnelli, 1746.

(32) Qui nel significato di “con stupore”.

sarebbe stato opportuno prevederla. Si tratterebbe dunque di un caso di “drammaturgia per attore”.

La terza osservazione riguarda un meccanismo scenico che l'adattatore introduce e che non si riscontra nel testo di partenza. È frequente, al momento del cambio di scena, e prima dell'uscita dei personaggi che hanno concluso la loro parte, l'irrompere di una voce fuori scena, che viene segnalata con una didascalia, come nell'a. I, s. 2, quando il discorso di Isabella viene interrotto dall'esclamazione: «Fuora briccone», e una didascalia ci informa che si tratta di *Pancrazio di dentro la scena*; o ancora alla scena 8 dell'atto III, mentre Pancrazio è solo, subito dopo il monologo di disperazione per aver subito il furto della cassetta, e il pubblico sente la voce di Lesbino:

Lesbino (*di dentro le scene*) Or ora torno. Scannatemelo e abbrustolitelo sulla brace, mettetelo nell'acqua bollita, attaccatelo per i piedi alla trave (*esce fuori*).

Pancrazio: chi il ladro?

Lesbino: io dico un porcellino di latte che vi è stato regalato. [c.37 r-v]

Questo congegno, che si configura come uno stilema del traduttore, ci riporta nuovamente all'esigenza di creare una situazione teatrale di anticipazione, che solo può essere immaginata da chi abbia pratica di teatro e pensi a una trasposizione non per la lettura ma per la scena.

Le operazioni maggiormente significative della trasposizione dell'ipotesto molieresco riguardano le aggiunte e i tagli. Alcune modifiche sono imposte dalla riduzione del numero dei personaggi: si creano così delle scene di raccordo, necessarie a far comprendere l'evoluzione della *fabula*. Ma non tutto si giustifica con questo: si nota una cospicua riduzione del tempo passato sulla scena da Pancrazio, e una moltiplicazione di scene in cui sono i giovani innamorati a incontrarsi, per dolersi della loro situazione, creando un'amplificazione dei tempi delle loro parti: anche dietro a questa scelta è possibile immaginare la necessità di concepire ruoli significativi non solo per il protagonista principale. Il profilo di Pancrazio, poi, si differenzia da quello di Harpagon, il quale ha come fonte di reddito l'usura; non così nell'adattamento italiano, in cui il figlio Orazio cerca di prendere a prestito del denaro ma da un usuraio terzo; nei dissidi tra padre e figlio, che avevano colpito anche un estimatore di Molière come Riccoboni per l'assoluta mancanza di rispetto del figlio, rileviamo un ammorbidimento delle liti: Orazio non arriva ad augurarsi la morte del padre, il padre altrettanto non prende come un augurio di buon auspicio il fatto di sopravvivere a figli e nipoti, non maledice il figlio, limitandosi a minacciare la perdita dell'eredità. In queste modifiche non è difficile leggere il timore del traduttore a fronte del pubblico italiano, che era sì abituato a un tradizionale scontro tra padri e figli, più che presente nella Commedia dell'Arte, ma mai raggiungendo i toni brutali del confronto molieresco. Non a caso, nella traduzione dell'abate Tortosa, che non modifica la lettera del testo, egli sente il bisogno di inserire una nota per condannare sia l'atteggiamento del padre che quello del figlio<sup>33</sup>. E infine, l'ultima parola non spetta ad Harpagon, bensì a Lelio, che riassume così la morale della commedia: «Non si smarrisca alcuno se si vede dal tiranno destino chiusa la strada per arrivare al compimento dei suoi desideri, perché col tempo e con l'arte si superano fino gli ostacoli della più fine avarizia».

Le scene aggiuntive più significative, che sintetizzano l'estetica dominante l'intero adattamento, sono la tredicesima e quattordicesima del primo atto. Pancrazio si è già scontrato con Orazio, rimproverandogli un tenore di vita troppo elevato, e la

(33) Nella nota 5 al testo, contenuta nelle *Osservazioni del Traduttore*, p. 170.

tendenza al gioco d'azzardo. Il padre risolve poi di recarsi a casa di Fulvia, travestito da barone Arfusi, per assistere a una serata di gioco, e tentare di allontanarne il figlio, presupposto essere presente. Una didascalia illustra l'ambientazione, non senza somiglianze con quella prevista per l'avvio del goldoniano *Le Avventure della villeggiatura*: camera con tavolino, lumi, carte e seggiole d'intorno. Dopo un monologo di Fulvia, che lamenta il suo destino, e l'arrivo di Orazio, che tenta di rassicurarla, si manifestano i partecipanti della serata, tutti anziani, che entreranno uno per volta. Il conte Spannocchi per primo, che si accomoda e racconta le novità, un aneddoto occorso a teatro (siamo a Carnevale) con uno scontro fisico tra due spettatori, a cui seguono i commenti degli astanti; si introduce poi il marchese Cornetta, la cui debolezza d'orecchio causa i consueti malintesi comici; un tempo lungo viene dedicato alla distribuzione del caffè da parte del servo Lenticchia, un caffè lodato dai presenti perché, non è «come quello del Bottegone che sa di risciacquatura». Viene poi deciso a cosa e come giocare: si tratterà della bambara, gioco al quale si punterà una posta limitata a una lira. A questo punto arriva il falso conte Arfusi, ovvero Pancrazio, e si introduce la scena comica: Pancrazio soffre per il rischio di perdere anche una puntata tanto modesta, e non appena vince una mano trova una scusa per allontanarsi di corsa.

L'evocazione della passione per il gioco d'azzardo, posseduta da Cléante nel testo molieresco, non viene tuttavia utilizzata nella direzione moralistica della condanna, che tanta parte ebbe nella letteratura tra fine Seicento e per tutto il Settecento<sup>34</sup>, bensì per mostrare un piacere lecito, di cui Pancrazio non riuscirà però a godere; viene descritto un interno borghese, dove si svolge un innocente gioco di carte, unito alla conversazione, che non a caso include un aneddoto teatrale, e ai rituali sociali del caffè, creando una di quelle scene realistiche a cui la commedia italiana si stava avvicinando, e agganciandovi poi un doppio gioco comico, quello del malinteso a causa della sordità di Cornetta, e della sofferenza di Pancrazio, che conferisce a questo dittico una completezza e una esemplarità di quanto l'adattatore aveva in mente come direzione estetica privilegiata.

Concludiamo con la questione delle omissioni, abbreviazioni e tagli, per consentirci un bilancio finale. L'adattatore, oltre a eliminare le scene che non avevano più significato in base alla riconfigurazione dei personaggi, abbrevia considerevolmente la prima scena dell'atto I, spesso riprovata dalla critica francese secentesca per la sua inutilità e lunghezza, annullandone poi la riflessione morale generale, riconducendola dunque ad una situazione puntuale; ed elimina un buon numero di passaggi in cui i lazzi di Pancrazio prendono corpo, come la scena dell'anello con brillante e soprattutto il monologo di disperazione alla scoperta della sparizione della cassetta, qui ridotto a un terzo della lunghezza dell'originale. A questo aggiungiamo che la scena finale dell'agnizione, che in Molière si verifica in modo assolutamente inverosimile, con l'apparizione di Anselme, padre di Valère e Mariane, viene qui invece rimodellata: si immagina per Lelio l'acquisizione di un'eredità che gli permette di rivelare la sua identità nobile, proporsi come marito per la figlia di Pancrazio, e addirittura elargire doni in denaro a diversi presenti; e l'ostacolo alle nozze di Fulvia e Orazio, ovvero la pretesa di matrimonio dello stesso Pancrazio, viene rimosso grazie ad un ricatto, poiché il figlio acconsente di rivelare a Pancrazio dove sia la cassetta a condizione di ottenere il consenso per sposare Fulvia.

(34) Rimandiamo per questo aspetto al volume *Spazi e tempi nel gioco del Settecento*, a cura di B. Alfonzetti, R. Turchi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2011, e in particolare agli articoli di A. Salerno, *Gioco e morale nella commedia: "Il giocatore" di Luigi Riccoboni*, pp. 309-324, e di R. Turchi, B. Alfonzetti, *Goldoni e il gioco fra dediche e commedie*, pp. 325-351.

Possiamo dunque constatare che, sia come traduttore che come adattatore, l'anonimo si orienta decisamente verso una riconfigurazione più verosimile del testo molieresco, limitando le scene in cui i lazzi predominano, aggiungendone altre non unicamente comiche, ma che inseriscono elementi di realtà: l'*Avare* molieriano è ben percepito come dipendente dalla Commedia dell'Arte, il cui ritorno sul teatro italiano comporta un tentativo di limitare e ammorbidire tale lascito.

Se queste osservazioni saranno supportate da indicazioni derivate da ricerche d'archivio, che potrebbero permetterci di dare un nome all'adattatore e trovare notizie sulla rappresentazione della commedia, potremo senz'altro affermare che questo testimone, di sicura destinazione teatrale, dimostra, una volta di più, come la straordinaria eredità di Molière si riveli capace di innestare un nuovo processo creativo, nella direzione dell'evoluzione teatrale della cultura ricevente.

LAURA RESCIA  
*Università degli Studi di Torino*

<p>Molière, <i>L'Avare</i> (1669) (scene in corsivo: omesse nel Ms. Capponi)</p>	<p>Ms. Capponi VIII (scene in grassetto: aggiunte al testo francese)</p>
<p>Atto I, s. 1: Valère, Élise s. 2: Cléante, Élise s. 3: Harpagon, La Flèche s. 4: Élise, Cléante Harpagon s. 5: Valère, Harpagon, Élise</p> <p>Atto II, s. 1: Cléante, La Flèche s. 2: <i>Maître Simon, Harpagon, Cléante, La Flèche</i> s. 3: <i>Frosine, Harpagon</i> s. 4: La Flèche, Frosine s. 5: Harpagon, Frosine</p> <p>Atto III, s. 1: Harpagon, Cléante, Élise, Valère, Dame Claude, Maître Jacques, Brindavoine, La Merluche s. 2: <i>Maître Jacques, Valère</i> s. 3: Frosine, Mariane, Maître Jacques s. 4: Mariane, Frosine s. 5: Harpagon, Frosine, Mariane s. 6: Élise, Harpagon, Mariane, Frosine s. 7: Cléante, Harpagon, Élise, Mariane, Frosine s. 8: Harpagon, Mariane, Frosine, Cléante, Brindavoine, Élise s. 9: <i>Harpagon, Mariane, Cléante, Élise, Frosine, La Merluche</i></p> <p>Atto IV, s. 1: Cléante, Mariane, Élise, Frosine s. 2: <i>Harpagon, Cléante, Mariane, Élise, Frosine</i> s. 3: Harpagon, Cléante s. 4: Maître Jacques, Harpagon, Cléante s. 5: Cléante, Harpagon s. 6: La Flèche, Cléante s. 7: Harpagon</p> <p>Atto V, s. 1: <i>Harpagon, le Commissaire, son Clerc</i> s. 2: Maître Jacques, Harpagon, Le Commissaire, son Clerc s. 3: <i>Valère, Harpagon, Le Commissaire, son Clerc, Maître Jacques</i> s. 4: Élise, Mariane, Frosine, Harpagon, Valère, Maître Jacques, Le Commissaire, son clerc s. 5: <i>Anselme, Harpagon, Élise, Mariane, Frosine, Valère, Maître Jacques, Le Commissaire, son Clerc.</i> s. 6: <i>Cléante, Valère, Mariane, Élise, Frosine, Harpagon, Anselme, Maître Jacques, La Flèche, Le Commissaire, son Clerc.</i></p>	<p>Atto I, s. 1: Lelio, Isabella s. 2: Orazio, Isabella s. 3: Pancrazio, Lesbino <b>s. 4: Lelio, poi il conte della Rocchella</b> s. 5: Pancrazio, Orazio e Isabella s. 6: Lelio, e detti s. 7: Orazio, Lesbino <b>s. 8: Fulvia e Isabella</b> <b>s. 9: Isabella e poi Lelio</b> <b>s. 10: Pancrazio e Lesbino</b> <b>s. 11: Pancrazio, Conte della Rocchella</b> <b>s. 12: Pancrazio, Lesbino</b> <b>s. 13: Fulvia, poi Orazio</b> <b>s. 14: conte Spannocchi, Marchese Cornetta, in ultimo Pancrazio travestito sotto il nome del Barone Arfusi</b></p> <p>Atto II, <b>s. 1: Pancrazio e Orazio</b> s. 2: Lesbino e conte della Rocchella s. 3: Conte della Rocchella e Pancrazio s. 4: Pancrazio che fa capolino, Orazio, Isabella, Lesbino, Lelio. s. 5: Pancrazio, Lelio, Lesbino <b>s. 6: Fulvia, poi Orazio</b> <b>s. 7: Lesbino, poi Lelio</b> s. 8: Lesbino, poi conte della Rocchella e Fulvia s. 9: Pancrazio e detti s. 10: Isabella, poi Orazio e detti s. 11: Lesbino e detti s. 12: Orazio, Isabella e Fulvia <b>s. 13: Orazio e poi il capitano Frixomene</b></p> <p>Atto III, s. 1: Pancrazio, poi Orazio s. 2: Lelio e detti s. 3: Pancrazio e Orazio s. 4: Orazio e poi Lesbino (con una cassetta in mano) s. 5: Pancrazio solo <b>s. 6: Lelio e Isabella</b> <b>s. 7: Conte della Rocchella e Pancrazio</b> s. 8: Lesbino e detto s. 9: Lelio e Pancrazio s. 10: Pancrazio, Lelio e Isabella <b>s. 11: Fulvia, Conte della Rocchella e detti</b> <b>s. 12: Orazio, Lesbino e detti</b></p>

## Molière personaggio in commedia sulle scene veneziane del Settecento

### Abstract

This contribution offers an analysis of the first comedy that chose to represent Molière as an eponymous protagonist, thus inaugurating the long and successful series of *pièces à auteurs* dedicated to the French artist. This is *Il Moliere* by Carlo Goldoni, which, a couple of years later, inspired *Il Moliere, jealous husband* by his antagonist Pietro Chiari. Staged for the first time on 28 August 1751, and published in 1753, it draws on *La Vie* by Grimarest, cleverly combining autobiographical projections and a persuasive homage to the illustrious predecessor.

L'eredità di Molière può vantare due singolari tessere documentarie sulle scene italiane del Settecento, e cioè due commedie che non si limitano a riattivare prestiti più o meno estesi dell'opera del «Principe de' Comici Poeti moderni»<sup>1</sup> (così nelle parole di Pietro Chiari, che, in realtà nutriva tutt'altri sentimenti verso l'autore francese) ma che, per la prima volta nella storia del teatro europeo, eleggono Molière a proprio protagonista eponimo.

Si tratta di una commedia di Goldoni, intitolata *Il Moliere, sic et simpliciter* (e anche il titolo, nella sua nettezza ha un'indubbia significatività), andata in scena per la prima volta a Torino il 28 agosto 1751, «con applauso indicibile» (nelle parole del capocomico Medebach) e poi ripresa con altrettanto successo a Venezia (con ben 15 repliche), a Bologna e Milano; la *princeps* sarebbe uscita nel 1753, nella duplice versione di un'edizione sedicente spuria, la veneziana Bettinelli (presumibilmente prossima all'originario allestimento scenico), e di un'edizione invece sorvegliata dall'autore, la fiorentina Paperini (che apporta significative varianti, poi approfondite nella nuova edizione Pasquali, dove *Il Moliere* trova collocazione nel t. III, uscito nel 1762, l'anno dell'insediamento a Parigi dell'autore. Ci sarebbe un altro testimone importante nella tradizione testuale della commedia, un manoscritto non autografo conservato a Dresda e datato 1751: ma sulla complessa vicenda variantistica del *Moliere*, commedia a cui Goldoni prestò sintomatica attenzione rielaborativa, non posso in questa sede soffermarmi e rimando senz'altro all'ottima edizione critica dell'opera per le cure di Bodo Guthmüller, 2004)<sup>2</sup>.

L'altra commedia si deve a Pietro Chiari, anche in quest'occasione emulo-concorrente di Goldoni: intitolata *Moliere marito geloso*, andò per la prima volta in scena a Verona nell'estate del 1753 e soprattutto servì, nell'ottobre di quel medesimo anno, a inaugurare l'esordio dell'autore, a Venezia, come nuovo poeta della compagnia Medebach, in quel teatro di Sant'Angelo che nei precedenti cinque anni aveva apprezza-

(1) P. Chiari, *Osservazioni critiche sopra il Moliere*, in Idem, *Commedie in versi*, t. II, Venezia, Bettinelli, 1757, p. 7.

(2) C. Goldoni, *Il Moliere*, ed. B. Guthmüller, Venezia, Marsilio, 2004, «Edizione Nazionale delle Opere di Goldoni». Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni della commedia, con mera segnalazione del numero di pagina (o di battuta).

to sino alla consacrazione il nuovo astro emergente del teatro comico italiano, Carlo Goldoni: l'idea di presentarsi al pubblico con un *sequel* proprio di quella commedia del suo antagonista, la dice lunga su quale eco *Il Moliere* goldoniano avesse riscosso nell'immaginario collettivo del pubblico veneziano (e italiano).

Repertoriate sin dal 1905 nelle *Molières Leben in Bühnenbearbeitung* di Paul Peisert<sup>3</sup>, si tratta di pièces già vagliate tanto da studiosi di Molière quanto da quelli del teatro italiano settecentesco. Cinque anni dopo la rassegna di Peisert, nel medesimo 1910, uscivano sia la poderosa ricognizione di Pietro Toldo sulla fortuna in Italia dell'opera di Molière che il volume VII dei primi *omnia* goldoniani, contenente appunto *Il Moliere*, corredato da una ricchissima *Nota storica* di Edgardo Maddalena: entrambi gli studiosi dedicavano attenzione alle commedie, tanto strettamente imparentate, di Goldoni e di Chiari, per liquidarle con un giudizio sprezzante, più ammorbido nei confronti di Goldoni, tagliente e senza appello per Chiari. Al primo si rimproverava la mancanza di spessore storico-psicologico o l'incapacità di restituire la statura artistica dell'autore francese; al secondo l'averlo addirittura ridotto a un personaggio ridicolo e farsesco<sup>4</sup>.

Non che i due studiosi, dal punto di vista del loro approccio critico, non cogliessero nel segno; ma c'è voluto un secolo perché le due commedie – o per meglio dire, quella di Goldoni, cui quella di Chiari segue a mo' di ruota di scorta – venissero rilette in un'ottica di più pertinente storicizzazione. Sul fronte italiano, i contributi più significativi si devono a Bodo Guthmüller, che sul *Moliere* goldoniano è intervenuto a più riprese<sup>5</sup>, culminate nella già citata edizione critica della commedia, attraverso cui la comunità scientifica dispone di una riconsiderazione filologica ad ampio raggio sulla genesi e il valore dell'opera; nell'ambito degli studi francesi, le prove molieresche di Goldoni e di Chiari hanno trovato un'efficace contestualizzazione sia nelle cosiddette *Ombres de Molière*, che indaga – come recita il sottotitolo – la *Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*<sup>6</sup>; sia nell'indagine sulle *pièces à auteurs* (il conio della definizione, così come l'indagine tutta si devono a Barbara Innocenti e a una sua pubblicazione del 2018)<sup>7</sup>, cioè quel repertorio che ebbe particolare vigore nella Francia tra fine Settecento e inizio Ottocento e che assumeva a protagonisti appunto gli autori, gli uomini di genio per cui la scena teatrale doveva farsi strumento della riconoscenza loro dovuta e divenire edificante luogo di memoria: un repertorio di cui proprio il personaggio di Molière fu l'apripista.

Tutti questi studi faranno da naturale sfondo al mio intervento: se inevitabilmente richiamerò dati già noti, cercherò nondimeno di offrire nuovi spunti di riflessione.

Partiamo naturalmente dalla commedia di Goldoni, a cui per ragioni di tempo dovrà limitarsi il mio intervento. Due sono gli elementi su cui sinora la critica ha maggiormente indagato e insistito: i condizionamenti genetici che sull'opera esercitò

(3) P. Peisert, *Molières Leben in Bühnenbearbeitung. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen Philosophischen Fakultät der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg*, Halle a S., Heinrich John, 1905, pp. 11-18.

(4) Cfr. P. Toldo, *L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Loescher, 1910, pp. 545-555 ed E. Maddalena, *Nota storica* a C. Goldoni, *Il Moliere*, in *Idem, Opere complete*, vol. VII, Venezia, Municipio di Venezia, 1910, pp. 89-99.

(5) B. Guthmüller, «Ad imitazione delli Francesi». «Il Moliere» di Goldoni, “Problemi di critica goldoniana”, 1, 1994, pp. 273-297; *Idem*, *Il “Molière” di Goldoni riscritto da Louis Sébastien Mercier*, in *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Atti del Convegno (Venezia, 27-29 novembre 2003), ed. S. Winter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp.109-121.

(6) *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, dir. M. Poirson, Paris, Armand Colin, 2012.

(7) B. Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese fra Settecento e Ottocento*, pref. di M. Delon, Firenze, Firenze University Press, 2018.

il pubblico torinese, essendo la pièce stata composta durante la *tournee* che nelle stagioni della primavera ed estate 1751 in quella città tenne la compagnia Medebach, e i condizionamenti derivati dalla fonte, Grimarest<sup>8</sup>, di cui l'autore dichiarò di essersi avvalso sin dalla dedica a Scipione Maffei edita nella *princeps* autorizzata (Firenze, Paperini, t. II, 1753)<sup>9</sup>.

Per quanto attiene il primo aspetto, è indubbio che il pubblico torinese accolse con una qualche freddezza quell'innovativo repertorio goldoniano che a Venezia stava raccogliendo riscontri trionfali e che aveva già cominciato a mietere lusinghiera accoglienza anche presso altre platee di area centro-settentrionale; siamo fra l'altro all'indomani dell'anno delle sedici commedie nuove e del varo della prima impresa editoriale, entrambi eventi che avevano dato un impulso risolutivo all'affermazione artistica dell'autore e che tanto più pungente dovettero rendere il suo disappunto nel nuovo contesto spettacolare con cui dovette misurarsi in quella primavera-estate 1751. «Il genio di questa nazione è particolare – scriveva l'autore al conte Arconati Visconti il 30 aprile 1751, dopo appena una decina di giorni di rodaggio, essendo le recite iniziate il 19 aprile – e dirò soltanto che più del *Cavaliere e la Dama*, piace in Torino l'*Arlecchin finto principe*»<sup>10</sup>. Un pubblico, quello torinese, che preferiva i vecchi ferri del mestiere dei comici dell'arte a commedie “riformate” come *Il cavaliere e la dama* (che tuttavia, nonostante ambisse a un «ridicolo nobile», a una forma di *haute comique*, nella realtà della sua prima vita spettacolare presentava forme di pronunciata contaminazione con la tradizione dell'Arte, poi espunte nel passaggio della commedia dalla scena al torchio)<sup>11</sup>. Anche un anno più tardi, dalla dedica della *Famiglia dell'antiquario* al conte Federigo Borromeo, datata 4 maggio 1752, Goldoni continuava a lamentare l'impermeabilità del pubblico torinese alla innovatività del proprio progetto teatrale, con entusiasmo apprezzato invece a «Milano, Venezia, Bologna, Mantova, Verona», a riprova del fatto che «l'Italia non è il Paese che abbia una sola Metropoli, un sol genio ed un popolo solo. Per piacere in Francia basta piacere a Parigi [...]. In Italia non è così: sovente quello che piace ad un Paese, non piace all'altro»<sup>12</sup>. Solo un paio d'anni dopo, nel 1754, nel dedicare a Giovanni Colombo *La donna volubile*, le riflessioni sulla sociologia del pubblico italiano si spogliano (e non a caso: il dedicatario era stato residente della Repubblica di Venezia alla corte sabauda) delle connotazioni negative che avevano in precedenza disegnato le platee torinesi, nel riconoscimento della natura per così dire anfibia della città: «città che onora infintamente la nostra Italia, quantunque situata, dirò così, sul margine della Francia, non poche abbia adottate delle sue lodevoli costumanze [...]. Quel misto delle due nazioni [...] teneva gli animi de' Torinesi in favore della Commedia Fran-

(8) J.-L. Le Gallois, sieur de Grimarest, *La vie de M. de Molière* [1705], éd G. Mongrédien, Paris, Brient, 1955. Tutte le citazioni dell'opera si intenderanno tratte da questa edizione e saranno segnalate con il solo numero di pagina.

(9) «Lessi la di lui *Vita*, scelsi ciò che in quella mi parve più comico e più interessante, e diedi mano allo scrivere» (p. 91); più completo il riferimento bibliografico nella prefazione alla commedia dell'edizione Pasquali (t. III, 1762): «La *Vita di Molière* scritta da Mr. Grimarest, da cui ho ricavato tutto lo storico della commedia [...]» (p. 171).

(10) C. Goldoni, *Tutte le opere*, cur. G. Ortolani, vol. XIV, Milano, Mondadori, 1956, p. 176.

(11) Cfr. R. Drusi, *Un'inedita redazione manoscritta di una commedia goldoniana a Dresda*, “Studi goldoniani” XVII, n. s. 9, 2020, pp. 55-66.

(12) Goldoni, *Tutte le opere* cit., vol. II, p. 882. D'altro canto, nella prefazione a *Il cavaliere e la dama*, datata 29 aprile 1752, l'autore aveva ricordato che «l'anno scorso ho esposta quella intitolata *Molier*, senza Maschere non solo, ma in versi rimati ad imitazione del celebre ed egregio Martelli, e questa parimenti ebbe la sorte istessa [della *Pamela*, «con applauso accolta» non solo a Venezia ma anche «in Mantova, in Milano, in Bologna, dove fra le opere mie fu collocata sin ora nel primo posto»] e sorpassò nell'incontro tutte l'altre mie» (*ibidem*, p. 448).



zese onninamente impegnati»<sup>13</sup>. In questo contesto, «dove – sono sempre parole di Goldoni – abbracciata era dal valoroso *Molière* la riforma», l'autore veneziano decide di sormontare la freddezza, o quanto meno la tepidezza, del pubblico torinese «ponendo il lodato Riformatore in scena, accostandomi più che potei alle sue leggi e al suo sistema», ottenendo «festa grande» e innumerevoli repliche.

Dunque: per appagare l'orizzonte d'attesa di quel pubblico, permeato di cultura francese, decise di comporre una pièce il cui schema drammaturgico intendeva ispirarsi alla commedia classica francese: ripartizione in cinque atti, abolizione delle maschere (già sperimentata nella *Pamela*), rigorosa unità di tempo e di luogo, e soprattutto – sconfessando platealmente uno dei principi cardine della teorica drammaturgica affidata al *Teatro comico*, rappresentato nell'ottobre 1750 ed edito in quel medesimo 1751 – adozione del verso, nella fattispecie il martelliano (dal nome dell'inventore, Pier Jacopo Martello): un settenario doppio a rima baciata, ritenuto prossimo all'alessandrino francese (verso, il martelliano, che da un paio d'anni a quella parte diventerà poi una moda dilagante nel teatro settecentesco italiano).

L'esigenza di soddisfare l'orizzonte d'attesa del pubblico torinese avrebbe tuttavia potuto essere soddisfatta con la semplice assunzione delle strutture formali della commedia classica francese; laddove lo scarto indubbiamente fondamentale è dato dall'escogitazione drammaturgica che fa del padre – o presunto tale – di quel modello il protagonista stesso della pièce. Secondo la mitografia retrospettiva dei *Mémoires* – spesso faziosa e fuorviante – la genesi del *Molière* sarebbe stata dovuta ad altre ragioni: qui scompare del tutto l'ostilità del pubblico torinese, pronto invece ad apprezzare le commedie dell'autore veneziano («mes Pièces à Turin; elles étoient suivies; elles étoient même applaudies»); ma alcuni maledici ignoranti – quelli soliti a frequentare il teatro per sollazzarsi nei palchi e fare conversazione, senza prestare la minima attenzione allo spettacolo – a ciascuna novità erano soliti pontificare: c'est bon, mais ce n'est pas du Molière. A quel punto, e sia pur tra mille sfoggi di *humilitas*, scatta l'orgogliosa rivalsa dell'autore:

Je connoissois Molière, et je savois respecter ce Maître de l'Art aussi bien que les Piémontois, et l'envie me prit de leur donner une preuve qui les en auroit convaincus. Je composai sur-le-champ un Comédie en cinq actes et en vers, sans masque et sans changemens de scenes, dont le titre et le sujet principal étoient Molière lui-même<sup>14</sup>.

La deformante cosmesi del ricordo autobiografico, di molto debitrice ad un istinto di teatralizzazione *fictional* del proprio vissuto, lascia comunque trapelare squarci di inconfessata, o inconfessabile, verità: l'intimità con Molière è tale, tale è il condiviso destino di essere «Maître de l'Art», da assumerlo a protagonista della propria sfida quale *figura*, prefigurazione storica e simbolica ad un tempo, di se stesso. Il fatto che la commedia fosse composta *sur-le-champ* è una plateale menzogna che pure racchiude un nocciolo di verità: perché, se è vero che l'elaborazione della commedia dovette impegnare non poco l'autore (basti pensare che la stesura originaria era in prosa), è anche vero che l'identificazione con Molière dovette scattare subitanea,

(13) Si consideri anche il prosieguo: «e non saprei che lodarli, se detestavano nel corrotto gusto del Teatro Comico il resto degl'Italiani. Io principiato avea a cambiar l'usato sistema, e avvezzo a conseguire altrove abbondante piacevole gradimento scarsi mi parvero colà i favori; ma non poteansi sperar maggiori là dove non avevano i cattivi semi piantate le lor radici, dove abbracciata era dal valoroso *Molière* la riforma. M'accorsi meglio di una tal novità, allorquando posto da me il lodato Riformatore in scena, accostandomi più che potei alle sue leggi e al suo sistema, festa grande si fece all'opera mia in Torino» (*ibidem*, vol. III, pp. 941-942).

(14) *Ibidem*, vol. I, pp. 295-296.

come frutto che gemma rigoglioso dopo una discreta incubazione. Riconsideriamo infatti le parole con cui Goldoni si rivolgeva, in data 4 dicembre 1751 (a pochissimi mesi dalla prima rappresentazione) al principe Federico Cristiano di Sassonia, cui sperava di poter dedicare la commedia:

Dopo essermi io applicato per qualche anno a correggere, a misura de' scarsi miei talenti, il comico teatro italiano ed avere in un sì grave impegno procurato immitare il celebre Molière francese, ho finalmente posto lui medesimo in scena, ed ho de' suoi casi formata una commedia intitolata *Molière*. (p. 169)

Che Goldoni avesse realmente, nel suo impegno “riformistico”, seguito il modello del «celebre Molière francese», e sia pur nel senso ampio del termine «imitare», è lecito dubitarne; mentre è altamente verosimile che quando si imbatté nella pagina proemiale della *Vie de M. de Molière* di Grimarest dovette sentire, o immaginare, una segreta assonanza tra il proprio destino artistico e quello del suo illustre predecessore. Riconsideriamola insieme:

Quelles obligations notre Scène comique ne lui a-t-elle pas? Lorsqu'il commença à travailler, elle étoit déstituée d'ordre, de mœurs, de goût, de caractères; tout y étoit vicieux. Et nous sentons assez souvent aujourd'hui que sans ce Génie supérieur le Théâtre comique seroit peut-être encore dans cet affreux cahos, d'où il l'a tiré par la force de son imagination; aidée d'une profonde lecture, et de ses reflexions, qu'il a toujours heureusement mises en œuvre. (p. 35)

È una pagina che trovava un ampio riflesso già nella prefazione generale all'edizione Bettinelli (la prima delle cinque che Goldoni promosse delle proprie commedie), uscita nel settembre 1750, in apertura del t. I:

Ora fu in me questo Genio medesimo, che rendendomi osservator attentissimo delle Commedie che sui vari Teatri d'Italia già diciotto o vent'anni in qua rappresentavansi, me ne fece conoscere, e compiangere il gusto corrotto, comprendendo nel tempo stesso, che non poco utile ne sarebbe potuto derivare al Pubblico, e non iscarsa lode a chi vi riuscisse, se qualche talento animato dallo spirito comico tentasse di rialzare l'abbattuto Teatro Italiano. Questa lusinga di gloria finì di determinarmi all'impresa.

Era in fatti corrotto a segno da più di un secolo nella nostra Italia il Comico Teatro, che si era reso abominevole oggetto di sprezzo alle Oltramontane Nazioni. Non correvano sulle pubbliche Scene se non sconce Arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamenti, e motteggi, Favole mal inventate, e peggio condotte, senza costume, senz'ordine [...]¹⁵.

È insomma la pagina proemiale della *Vie* di Grimarest che, a mio avviso, determina il nucleo generatore della nuova pièce goldoniana e la forte carica innovativa che essa riveste nel trasformare Molière, per la prima volta, in personaggio di commedia, aprendo un filone ricchissimo che troverà sviluppo per un paio di secoli, dando luogo ad oltre un centinaio di commedie sul medesimo tema¹⁶ (non si possono infatti considerare antecedenti quelle operette appartenenti al cosiddetto genere della «nécromancie dramatique» o della «comédie à nécromancie»¹⁷, come *L'Ombre de Molière* di Brécourt, 1674, o *Le retour de l'ombre de Molière* di Voisenon, 1739).

(15) *Ibidem*, pp. 764-765.

(16) Cfr. T. Kowzan, *Molière comme personnage de théâtre du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, “Dix-septième siècle” 2005/2, 227, pp. 349-354.

(17) Sul tema, cfr. M. Poirson, *Molière allegorique: de la nécrologie à l'hagiographie*, in *Ombres de Molière* cit., pp. 75-109.

Nell'utilizzo di Grimarest – l'altro aspetto, come anticipato, su cui si è maggiormente esercitata la critica – Goldoni si mostra indubbiamente molto abile. Vero è che, come è stato acutamente sottolineato, nella *Vie de Molière* si può «discerner [...] un répertoire de “scènes à faire” qui ne demandait qu'à être exploité»<sup>18</sup>; ma l'autore veneziano, con il suo straordinario talento teatrale, seppe farne man bassa, quasi bruciando le risorse a cui altri avrebbero voluto attingere: come riconosceva Michel de Cubières-Palmézeaux nella prefazione alla sua *Mort de Molière* (1789), «Le Molière d'Italie, M. Charles Goldoni [...] avait déjà pris [dans la vie de Molière] la plus intéressante [...] et il ne me restait plus qu'à glaner dans un champ où la moisson était déjà faite»<sup>19</sup>.

I prestiti principali, per quanto attiene il profilo dell'architettura drammaturgica complessiva, sono i due episodi più significativi della vita di Molière sotto il profilo privato e quello artistico, vale a dire da un lato il matrimonio con Armande Bejart (che Goldoni, non esita a nominare Guerrina, sulla scorta della *Fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin auparavant femme et veuve de Molière* [Francoforte 1688], l'infamante libello contro cui si erge a contraltare la *Vie* di Grimarest)<sup>20</sup> e dall'altro la vittoriosa battaglia per il *Tartuffe*. La circostanza che vede, nella realtà storica, tali eventi apicali separati da ben 7 anni (il matrimonio risale al 1662; la prima rappresentazione pubblica del *Tartuffe* al 5 febbraio 1669)<sup>21</sup>, non può evidentemente essere ascritta a frutto di quella carente verosimiglianza storica che pure è stata addebitata all'autore, quanto piuttosto ad una sapiente quanto efficace opera di condensazione drammaturgica, capace di ricreare e connettere nella tessitura *fictional* della scena gli snodi salienti di una vita.

Al di là di questi assi portanti, si può dire che non c'è sequenza significativa della commedia di Goldoni che non metta a frutto le informazioni e soprattutto gli aneddoti che brulicano nella biografia di Grimarest, da cui l'autore dichiara di aver tratto «tutto lo storico della commedia»<sup>22</sup>: un'affermazione che in particolare al giorno d'oggi potrebbe fare inorridire, dato che, secondo l'autorevole convinzione di Forestier (un po' estrema, secondo me), del primo biografo di Molière (già sottoposto a ripetuto vilipendio, pur nel perdurante sfruttamento che se n'è fatto) bisogna fare «table rase»<sup>23</sup>, per la sua assoluta quanto insidiosa inattendibilità. Ma sarebbe un orrore poco pertinente, perché dimentico di quelle che potevano essere nel Settecento le vie d'accesso alla conoscenza dell'autore francese, e perché stiamo pur sempre parlando di una modalità compositiva che attinge sì a piene mani all'unica fonte biografica disponibile, ma per sottoporla a una modellizzazione drammaturgica dotata di una sua intrinseca coerenza ed efficacia scenica.

Non è naturalmente mia intenzione riproporre gli innumerevoli prestiti da Grimarest che punteggiano la commedia (operazione che da Peisart a Guthmüller è pe-

(18) J. Truchet, *La “Vie de Molière” de Grimarest portée à la scène par Goldoni e par Sébastien Mercier, in Mélanges historiques et littéraires sur le XVII<sup>e</sup> siècle offerts à Georges Mongrédien par ses amis*, s. I. [Limoges, Publi-Centre], 1974, «Publications de la Société d'Études du XVII<sup>e</sup> siècle», III, p. 376.

(19) M. de Cubières-Palmézeaux, *La mort de Molière* [1789], in Id., *Œuvres dramatiques*, t. I, Paris, Desmarest, 1810, p. III.

(20) «Non è improbabile che sia stata la *Fameuse comédienne* a ispirare la *Vie de Mr. de Molière* di Grimarest, scritta in accordo con Baron e in evidente concorrenza con il libello, come dimostrano gli sforzi per emulare, scimmiettandola, la conversazione tra Molière e Chapelle con quella fra Molère e Rohault. [...] La *Vie de Molière* non è forse una raccolta di aneddoti edificanti quanto la *Fameuse comédienne* è un ramassis di cattiverie?» (C. Garboli, *Prefazione a La famosa attrice*, ed. C. Garboli, Milano, Adelphi, 1997, pp. 64-65).

(21) Da 5 anni secondo la fonte Grimarest, che, secondo un madornale quanto incomprensibile errore, assegna al 1667 la *première* pubblica della commedia.

(22) Cfr. *supra*, nota 9.

(23) G. Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, p. 14.

raltro già stata compiuta, e sia pur rimanendo suscettibile di qualche integrazione); vorrei piuttosto rimarcare come essi, da un lato, si presentano in forme, per così dire, di felice mimesi (di calco ben integrato nel tessuto drammaturgico) e abbiano una pervasività tale da andare a coinvolgere anche i personaggi non «storici» della pièce; dall'altro – ed è l'elemento più interessante – come sia le permanenze sia le diffrazioni rispetto alla fonte siano intimamente legate all'organico della compagnia su cui Goldoni modellava la propria drammaturgia.

Quanto al primo aspetto, i casi di felice mimesi della *Vie* di Grimarest, propongo solo due esempi:

## Grimarest

[sull'improvvisa proibizione di rappresentare il *Tartuffe*] L'assemblée fut si nombreuse que les personnes les plus distinguées furent heureuses d'avoir place aux troisièmes loges. *On allume les lustres. Et l'on étoit prest de commencer la pièce* quand il arriva de nouvelles défences de la représenter, de la part des personnes préposées pour faire executer les ordres du Roi. (p. 96)

Molière s'acquît beaucoup de réputation [...] par les trois premières Pièces de sa façon qu'il fit paroître; l'*Etourdi*, le *Dépit amoureux* et les *Précieuses ridicules*. [...] Un jour, que l'on representoit cette Pièce, un Vieillard s'écria du milieu du Parterre: *Courage, courage, Molière, voilà la bonne Comédie*. (pp. 43 e 48)

## Goldoni

*Erano i lumi accesi*; e gli operai invano per alzar il sipario, tenean le corde in mano.  
*Noi tutti eravam lesti*; di popolo era piena, come di Francia è l'uso, oltre il parter, la scena,  
quando a noi giunse un messo con il real decreto,  
in cui dell'*Impostore* lessi il fatal divieto  
(I.1.23-28)

L'applauso rammentate dell'opera mia  
prima:  
meritò *Lo stordito* d'ogn'ordine la stima;  
e *Il dispetto amoroso* e *Le preziose vane*  
mi acquistarono a un tratto l'onor, la gloria, il pane.  
E si sentì alla terza voce gridar sincera:  
*Molier, Molier; coraggio, questa è commedia vera*.  
(I.6.31-36)

Come si può vedere, Goldoni opera per selettivi calchi letterali, che tuttavia, proprio perché selettivi e metabolizzati, per così dire, col movimento drammatico non danno affatto l'impressione di un laborioso adattamento alla scena di un libro<sup>24</sup>.

Quanto alla pervasività della fonte anche rispetto a quelli che Goldoni definisce i personaggi «allegorici» della commedia, e in quanto tali non debitori verso lo «storico» di Grimarest, basti pensare a come il Conte Frezza – prototipo del critico ignorante quanto arrogante – richiami, in uno snodo cruciale, l'isterico attacco all'*École des Femmes* del «Courtisan de distinction» di cui racconta Grimarest (con evidente calco, peraltro, della *Critique de l'école des femmes*, nonché dell'*Impromptu de Versailles*):

(24) La considerazione era già in Truchet, *La "Vie de Molière" de Grimarest* cit., p. 370.

«Mais que trouvez-vous à redire d'essential à cette Pièce?» disoit un Connoisseur à un Courtisan de distinction. – «Ah parbleu! ce que j'y trouve à redire est plaisant», s'écria l'homme de Cour! «*Tarte à la crème*, morbleu, *Tarte à la crème*. – Mais *Tarte à la crème* n'est point un défaut», répondit le bon esprit, «pour décrier una Pièce comme vous le faites. – *Tarte à la crème* est exécration», répliqua le Courtisan. «*Tarte à la crème!* bon Dieu! avec du sens commun, peut-on soutenir une Pièce où l'on ait mis *Tarte à la crème?*» (pp. 52-53)

CONTE *La scuola delle donne* è affatto senza sale.

VALERIO È ver, non ha incontrato; ma non vi è poi gran male.

CONTE Può dir maggior sciocchezza che dir *torta di latte?*

VALERIO Sta tutto qui il difetto?

CONTE Oibò: *torta di latte!*

VALERIO Non guasta una commedia un termine triuale.

CONTE Una *torta di latte!* che sciocco! che animale!

(III.4.24-29)

Non tanto un personaggio allegorico, dunque, il conte Frezza, quanto un personaggio metateatrale, se è lecito presumere che Goldoni avesse memoria del “sottotesto” molieriano che alimenta l'aneddoto di Grimarest; come per certo metateatrale è l'altro personaggio «allegorico» della commedia, «il signor Pirlone, ipocrita» (sin dal nome debitore verso il rifacimento del *Tartuffe* per opera di Girolamo Gigli, *Don Pilone ovvero Il bacchettone falso*, 1711), che nella *pièce* goldoniana ha il ruolo di sabotare – seminando compuntamente discordia nella casa stessa di Molière – l'allestimento di quella commedia di cui è proprio lui il protagonista: a riprova di un singolare gioco di specchi attraverso cui si realizza la simultanea messinscena dell'autore francese e del suo più celebre personaggio, convocati a fronteggiarsi in una sfida aperta e teatralmente molto suggestiva. D'altro canto, a misurare il tasso di composita metateatralità del *Molière*, bisognerebbe citare almeno quella sequenza di teatro nel teatro che, nella seconda scena del primo atto, riproduce la prima del secondo atto del *Tartuffe*, in cui Orgone-Molière è a confronto con la figlia Marianna-Guerrina; nella realtà storica sappiamo che a interpretare Marianne fu la De Brie, mentre Armande sostenne il ruolo di Elmire: riprova, forse, di una velata allusione, sottotraccia anche nella messinscena goldoniana, a quel sospetto di incesto che continuò a lungo ad aleggiare intorno all'autore francese.

Ma è tempo di tornare a quello che è forse l'aspetto di più interessante ricreazione drammaturgica cui Goldoni sottopose la *Vie* di Grimarest, l'insieme di quelle permanenze e di quelle diffrazioni rispetto alla fonte che sono intimamente legate all'organico della compagnia su cui Goldoni modellava il proprio *poiein* teatrale.

Quanto alle permanenze: uno degli elementi della biografia di Grimarest che ha suscitato maggiori perplessità (quando non riprovazione) è come venga descritto il rapporto tra Madeleine e Armande Béjart: la prima è una donna «altiere, et peu raisonnable» (p. 57), furiosamente gelosa della figlia, che tormenta con ogni mezzo e sopruso, non mancando di riversare la propria collera su Molière stesso, con la minaccia di abbandonare la compagnia. Ci vuol poco oggi a riconoscere la decisa inverosimiglianza di tale rappresentazione della Béjart, dopo le ponderate considerazioni di Georges Mongrédien<sup>25</sup> e la scoperta che

(25) «Le récit de Grimarest présente bien des inraisemblances: d'abord cette non-consommation du mariage pendant neuf mois, ensuite cette colère furieuse de Madeleine. En 1662, elle avait quarante-quatre ans et avait déjà beaucoup vécu. Elle avait vu la de Brie lui succéder dans les bonnes grâces de Molière. Elle ne pouvait pas ignorer les intentions de Molière sur Armande; celle-ci avait grandit dans la troupe sous le nom de Mlle Menou. Dès les printemps de 1659, Chapelle, dans une lettre à Molière, fait nettement allusion à ses sentiments pour elle. Madeleine avait vu naître et se développer cette passion de son ancien amant pour Armande depuis de longues années. Et ce que l'on sait d'elle nous la fait juger

Madeleine garantì alla figlia la strabiliante dote di 10.000 lire (il corrispettivo odierno di 110.000 euro)<sup>26</sup>.

Ma, ammesso e non concesso che Goldoni avesse avuto motivo di dubitare dell'attendibilità di Grimarest, a quella relazione aspra e conflittuale tra madre e figlia non avrebbe mai rinunciato: era infatti vincolato al rispetto di ciò che prevedevano i ruoli all'interno dell'organico di compagnia, e la seconda donna (in questo caso destinata a Madeleine Béjart) era deputata ai cosiddetti «rôles de charge»<sup>27</sup>, vale a dire le parti ideate con funzione di contrappunto scenico alla prima amorosa (qui Armande Béjart, alias Guerrina): e cioè la donna maritata o vedova (o la donna nubile di una certa età), atta a sostenere parti tra cui figurava anche proprio quello della «mere difficile»<sup>28</sup>. A ciò si aggiunga l'attenzione, tutta goldoniana, al profilo interpretativo dei suoi attori, su cui ritagliava le fattezze dei personaggi, quella che è stata chiamata la sua drammaturgia per l'attore o *ex actore*. Nella fattispecie, la seconda donna della compagnia Medebach, Caterina Landi, che aveva rivestito nelle precedenti commedie ruoli di seconda moglie e talora matrigna (ed è qui donna di età avanzata che anela alle nozze con il primo uomo, Molière, oltre che, beninteso, «mere difficile» in concorrenza con sua figlia), aveva, come da descrizione goldoniana, «Angusto labbro, rigoroso, austero. [...] D'ogni proporzione corpo ripieno, l'Aria sprezzante, e portamento altero»<sup>29</sup>, particolarmente adatta a «scene di forza»; sappiamo d'altronde da Chiari, succeduto a Goldoni nel ruolo di poeta stipendiato della compagnia Medebach, che era «fiera e sdegnosa», «di caldo temperamento e focoso»<sup>30</sup>: rivestiva insomma spontaneamente le caratteristiche con cui si presenta al pubblico la Béjart goldoniana. Quanto alla prima donna, Teodora Medebach, cui era d'ufficio destinato il personaggio di Guerrina, era un'attrice che l'autore dei *Mémoires* ricorderà per «sa douceur naturelle, sa voix touchante, son intelligence, son jeu»<sup>31</sup>; all'altezza cronologica del *Molière*, aveva forgiato nell'officina goldoniana la fondamentale inclinazione drammatico-patetica della sua vocazione attoriale, come rimarcava l'autore nel 1754: «nei caratteri dolci, amorosi e gentili graziosissima attrice, che fa piangere parecchie volte nella tenerezza delle passioni toccanti il cuore»<sup>32</sup>; e possiamo oggi ricordare che negli anni immediatamente precedenti la sua interpretazione di Guerrina, aveva identificato la propria eccellenza scenica in un tipo di personaggio che dalla Bettina della *Putta onorata* e della *Buona moglie*, passando per la Rosaura dell'*Avvocato veneziano* e la Donna Eleonora de *Il cavaliere e la dama*, aveva portato alla trionfale affermazione del patetismo *larmoyante* con l'interpretazione di Pamela nella commedia omonima, di pochi mesi precedente *Il Molière*. La Guerrina della Medebach assomma in sé molte delle caratteristiche dei personaggi cui aveva dato già vita, e appare del tutto estranea a quella *coquetterie* che anche la benevola *Vie* di Grimarest le attribuisce come tratto distintivo.

une femme de tête, un cerveau bien organisé. Cette crise de fureur subite, devant un événement depuis si longtemps prévisible, nous paraît tout à fait invraisemblable. Comment concilier d'ailleurs cette rancune de Madeleine contre Armande avec les avantages particuliers et considérables qu'elle lui consentit, dix ans plus tard, par son testament? Il faudrait admettre chez Madeleine une admirable faculté d'oubli» (p. 58n).

(26) Cfr. Forestier, *Molière* cit., pp. 183-184.

(27) Goldoni, *Tutte le opere* cit., vol. I, p. 317 (dai *Mémoires*).

(28) *Ibidem*, p. 535.

(29) *Ibidem*, vol. III, p. 291 (da *Il poeta fanatico*, II.10.35).

(30) P. Chiari, *La commediante in fortuna* [1755], a cura di V.G.A. Tavazzi, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, p. 93. Più in generale, qui l'autore offre un'interessante descrizione contrastiva delle due attrici.

(31) Goldoni, *Tutte le opere* cit., vol. I, pp. 232-233.

(32) *Ibidem*, vol. IV, p. 1006 (da *L'Autore a chi legge* de *La donna vendicativa*).

Ma, sempre per ragioni legate alla sua drammaturgia per gli attori, Goldoni sa prendere recise distanze dalla fonte: è il caso della «vieille servant La Forest» (p. 109), che nel racconto di Grimarest appare lateralmente, tutt'al più pronta a sorbirsi i rimbrotti del padrone, e che nella commedia dell'autore veneziano si ispira invece al temperamento brillante di Maddalena Marliani, l'attrice che giocava il ruolo della servetta e che da poco era rientrata in compagnia dopo sei anni di una tumultuosa avventura extraconiugale. Per «Foresta, servente di Moliere» Goldoni disegna una parte di tutto rilievo – è l'unico personaggio che sa tener testa all'«ipocrita signor Pirlone», smascherandone tutte le imposture e cooperando fattivamente al successo del suo padrone – una parte in cui far brillare quella «prontezza di spirito» che tanto ammirava nella Marliani. Altro si potrebbe dire sugli interpreti dei rimanenti personaggi, (Francesco Falchi per Valerio-Baron, Luzio Landi per Leandro-Chapelle, probabilmente il Pantalone Antonio Collalto per Moliere), ma per ragioni di spazio sarà riflessione da destinare ad altra sede.

Per concludere: qual è l'immagine di Molière che ci viene consegnata dalla commedia goldoniana? Si potrebbe rispondere con un sonetto anonimo che circolò manoscritto all'indomani delle prime rappresentazioni:

L'ingegno di Molière, l'arte, lo stile,  
 L'intrepida virtù, e il dolce affetto,  
 Il vezzo di schernir l'altrui difetto,  
 E di piacer, schernendo, al grande e al vile;  
 Il sermone or robusto, ed or gentile,  
 Conveniente al vario suo subbietto,  
 E l'artificio e l'ordine perfetto,  
 Che avea perduto la commedia umile;  
 Tutto esprimi, Goldoni, e sen compiace  
 Molière, mentre per te gli vien concesso  
 All'Italia parlar, se in Francia tace.  
 Te sulle scene egli vorrebbe adesso  
 Pinger; ma, goda pur l'elisia pace,  
 Se pingendo Molière pingi te stesso<sup>33</sup>.

Indubbiamente un Molière funzionale figura dello schermo dell'autore veneziano – che non a caso si trovò di lì a poco ad essere insignito del titolo di «Molière italiano» – ma anche un personaggio che viene restituito nella sua natura di «Maître de l'Art», a cui, in virtù dell'operato goldoniano, l'Italia può rendere onore (a differenza di ciò che accadeva in Francia, dove non a caso la commedia dell'autore veneziano diede un impulso decisivo – via Mercier – alla messinscena di Molière). Una rappresentazione, quella che Goldoni offre del suo illustre predecessore, che non a caso rimarrà l'unica, tra le centinaia che sarebbero poi state scritte sul tema, ad essere ricordata dalla *Vita del signor de Molière* di Michail Bulgakov<sup>34</sup>.

ANNA SCANNAPIECO  
*Università degli Studi di Padova*

(33) Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Composizioni uscite sui teatri, Commedie e poeti nell'anno 1754 in Venezia*, cod. Cicogna 2395 (1882), c. 115v.

(34) M. Bulgakov, *Vita del signor de Molière*, a cura di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 2022, pp. 38-39.

# *Molière sur les scènes russes: un répertoire et sa réception (1745-1845)*<sup>1</sup>

## *Abstract*

As an epitome of a transnational theatrical culture, the figure of Molière raises many questions at the crossroads of cultural theory and history, in connection with the notions of authorship, authenticity of the work, national theatre, etc. This contribution proposes a reflection on these questions from a geographically specific and chronologically broad perspective, that of the Russian imperial capitals between the first documented performance of a play by Molière in 1745 and the 1840s. The particularity of the Molière figure lies in the fact that it accompanies the institutionalisation of public performances from the beginning of their importation to the Russian court during the eighteenth century. The Molière reference is also constitutive of the theatrical life of the first 19th century examined in this article.

Emblème d'une culture théâtrale transnationale, la figure de Molière soulève de nombreuses questions qui se situent au croisement de la théorie et de l'histoire de la culture, en lien avec les notions d'auctorialité, d'authenticité de l'œuvre, de théâtre national, etc. Cette contribution propose une réflexion sur ces questions à partir d'un terrain à la fois spécifique et large, celui des deux villes les plus importantes de l'Empire de Russie entre la première représentation documentée d'une pièce de Molière en 1745 et les années 1840. La particularité de la figure de Molière réside dans le fait qu'elle accompagne l'institutionnalisation des spectacles publics dès le début de leur importation à la cour de Russie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. La référence moliéresque est aussi constitutive de la vie théâtrale de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que j'examine dans cet article, à travers la reconstitution du répertoire auquel cette référence renvoie et des modalités de ses appropriations.

L'étude de Jules Patouillet constitue, depuis un siècle déjà, un point de repère sur le sujet qui nous occupe<sup>2</sup>. Son article sur la «fortune» de Molière en Russie est réparti en quatre sections qui retracent l'histoire de Molière dans le pays, son «influence» sur la comédie locale, ainsi que les rapports des comédiens et des critiques russes avec le théâtre classique. La thèse générale de Patouillet apparaît clairement dans la conclusion de l'article, selon laquelle «la Russie a procuré à Molière le meilleur de sa gloire européenne»<sup>3</sup>. Grâce à ses «émules» russes, le «géant Molière» a pu échapper aux conjonctures critiques et à la dialectique du succès, en résistant ainsi aux effets du temps:

Après avoir guidé les premiers pas de la comédie russe, il a nourri son répertoire, stimulé traducteurs, imitateurs, interprètes; et, loin de porter atteinte à son prestige, l'épanouissement si original de cette comédie l'a vu toujours monter plus haut<sup>4</sup>.

(1) Je remercie Jacob Lachat et Timothée Lechot pour leur relecture du manuscrit de cet article.

(2) J. Patouillet, *Molière et sa fortune en Russie*, "Revue des Etudes slaves" II, 1922, pp. 272-302.

(3) *Ibidem*, p. 302.

(4) *Ibidem*, p. 273.



La stabilité de la popularité de Molière en Russie a été confirmée dans un ouvrage plus récent consacré à la réception de son œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. En analysant les traductions des pièces de Molière et en les comparant entre elles, Tat'ana Geller tient à souligner que Molière était apprécié par des traducteurs aux orientations littéraires très variées<sup>6</sup>. Molière, tel un génie universel, n'est pas assimilable à un mouvement littéraire particulier<sup>7</sup>.

Patouillet et Geller, à l'image de nombreuses recherches monographiques consacrées à la réception de Molière chez des auteurs russes isolés, s'appuient essentiellement sur la critique des périodiques et sur les correspondances des écrivains<sup>8</sup>. Dans ce discours critique, de nombreuses facettes de Molière semblent coexister de manière relativement harmonieuse. Lorsqu'on évoque «Molière», on entend, par exemple: 1) un écrivain français «classique», c'est-à-dire soit du XVII<sup>e</sup> siècle (cité avec Boileau, Racine ou d'autres), soit des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (cité avec Corneille, Voltaire, etc.); 2) un artiste comique et satirique, comme Juvénal ou Hogarth; 3) un génie littéraire, national et universel à la fois (aux côtés de Shakespeare, par exemple); 4) un auteur dramatique dont l'œuvre réunit plusieurs styles de comédie, etc. Ces avatars de la figure de Molière circulent, en effet, dans les écrits d'auteurs aux orientations esthétiques très diverses. On les reconnaîtra en écoutant les voix convoquées sur les pages qui suivent.

### *Qu'est-ce que «Molière»?*

Dans l'ouvrage consacré à la fortune de Molière pendant la Révolution française, Mechele Leon revient sur l'article polémique de Michel Foucault *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) pour signaler la complexité toute particulière de cette interrogation lorsqu'elle porte sur un homme de théâtre polyvalent, tel que Molière. La suggestion de Leon est de voir en Molière «une figure protéiforme, en mouvement, qui apparaît dans les choix du répertoire, dans les productions théâtrales, dans la critique, dans les thèmes et personnages associés, dans les fonctions sociales perçues, dans les commémorations et dans les images de la scène»<sup>9</sup>.

Dans le but d'explorer encore davantage cette complexité, la présente étude introduit une perspective transculturelle, en s'intéressant aux circulations théâtrales entre les scènes européennes et celles de l'Empire de Russie. Il s'agit ici d'aborder avant tout le *répertoire* moliéresque et uniquement sur les scènes des deux capitales russes, Saint-Petersbourg et Moscou. Compte tenu de l'état de la recherche sur la vie

(5) T.A. Geller, *Mol'er v Rossii. Očerki po istorii russkogo vospriâtiâ Mol'era* [Molière en Russie. Les essais sur l'histoire de la réception russe de Molière], Kazan', KPGU, 1998, p. 5. Le volume réunit les articles de Geller publiés au cours des décennies précédentes.

Pour la transcription des noms propres et de titres en cyrillique, j'utilise le système ISO 9 où un caractère de l'original correspond à un signe graphique.

(6) *Ibidem*, p. 5.

(7) L'étude de la construction du patrimoine dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle russe reste encore à faire. Pour une étude des revues consacrées à la littérature et aux spectacles dramatiques – réunis dans un seul périodique "Répertoire et Panthéon" (*Repertuar i Panteon*) – qui étaient au centre de ce processus au milieu du siècle, voir la thèse d'Andrej Fedotov, *Russkij teatral'nyj žurnal v kul'turnom kontekste 1840-h godov* [Le magazine théâtral russe dans le contexte culturel des années 1840], Tartu, University of Tartu Press, 2016.

(8) Voir, par exemple, l'étude de Nikolaj K. Piksanov consacrée à une pièce du premier XIX<sup>e</sup> siècle russe canonisée dans l'histoire littéraire, *La Malheur d'avoir de l'esprit* d'Aleksandr Griboedov: *Griboedov i Mol'er. (Pereocenka tradicii)* [Griboedov et Molière. (Révision d'une tradition)], Moscou, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1922.

(9) M. Leon, *Molière, the French Revolution, and the Theatrical Afterlife*, Iowa, Iowa University Press, 2009, pp. 10-11. Toutes les traductions sont de moi, si un traducteur n'est pas indiqué.

théâtrale en Russie impériale et des difficultés générales d'ordre méthodologique, cette tâche elle-même apparaît comme ambitieuse, dans le cadre d'un article<sup>10</sup>.

La première difficulté découle paradoxalement de la focale de notre enquête, dédiée au répertoire joué. En effet, isoler une seule facette de la «figure protéiforme» de Molière signifie de compartimenter la vie théâtrale dont les couches sont étroitement connectées aux événements théâtraux qui se situent, pour beaucoup, hors-scène (par exemple, une tournée d'un-e comédien-ne et ses échos dans les périodiques), aux polémiques littéraires, ainsi qu'à d'autres espaces d'élaboration de la culture. Il ne s'agira, en effet, que d'un Molière, celui dont les œuvres sont représentées et dont le nom apparaît sur l'affiche du spectacle (lorsqu'une affiche est produite).

La deuxième difficulté est encore moins spécifique à l'aire étudiée: elle concerne l'historiographie des études théâtrales envisagées à travers mes propres tentatives de théoriser l'événement théâtral. L'ensemble des composantes du dispositif théâtral, artistique et social, est à ce jour peu étudié de manière holistique, l'approche de l'histoire du théâtre qui s'appuie sur un petit nombre de sources, majoritairement littéraires, étant encore dominante<sup>11</sup>.

Mon objectif est donc de réunir – et d'ordonner – les données éparses concernant les répertoires multiples des spectacles dans les capitales en les contextualisant, lorsque cela est possible, à l'aide de renseignements sur la réception/appropriation de ces spectacles par la critique théâtrale (y compris les censeurs) et par les spectateurs non professionnels.

Ces défis techniques et méthodologiques d'ordre général sont renforcées par des facteurs locaux, tel que l'absence d'une critique théâtrale et d'une presse libres durant la période étudiée. En 1815, le ministre de l'Éducation A.K. Razumovskij demande aux comités de censure de ne pas autoriser la publication des critiques qui portent sur les représentations aux théâtres impériaux dans les périodiques. À partir de cette date, seuls quelques magazines à Saint-Petersbourg publient de telles critiques, en s'adressant à chaque fois au ministère de la Justice pour une autorisation.

Cette interdiction se maintient jusqu'en 1828, quand un homme de lettres proche des autorités, Faddej Bulgarin, demande pour son journal le monopole sur les écrits relatifs à la vie théâtrale<sup>12</sup>.

Dans une note adressée alors à la police secrète pour accompagner sa demande, Bulgarin présente la complicité entre Aleksandr Šahovskoj, alors le directeur des Théâtres impériaux, et les acteurs, surtout les comédiennes, comme la raison initiale de l'interdiction de publier les critiques théâtrales<sup>13</sup>. Selon Bul-

(10) Je partage, sur ce sujet, les préoccupations exprimées par Anne Saada dans l'introduction de son article *Diderot en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, "Diderot Studies" 31, 2009, pp. 197-221.

(11) Il suffit d'examiner les sources des études qui abordent l'ensemble des aspects artistiques ou sociaux des spectacles. Voir, par exemple, T. Rodina, *Russkoe teatral'noe iskusstvo v načale XIX veka* [L'art de théâtre russe au début du XIX<sup>e</sup> siècle], Moscou, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1961; O. Kupcova, "Ekszagraciâ čuvstv": osobennosti emocional'nyh reakcij russkoj teatral'noj publiky 1830-1840-h godov ["L'exagération des sentiments": singularités des réactions émotionnelles du public théâtral russe dans les années 1830-1840], in J. Plamper, S. Schahadat, M. Elie (dir.), *Rossijskaâ imperiâ čuvstv: Podbody k kul'turnoj istorii emocij* [L'Empire de Russie des sentiments: approches de l'histoire culturelle des émotions], Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, pp. 131-143.

(12) *Istoriâ russkogo dramatičeskogo teatra* [L'Histoire du théâtre dramatique russe], t. 2, Moscou, Iskusstvo, 1977, pp. 239-240.

(13) Pour rompre avec ces pratiques corporatives, Bulgarin préconise l'intervention de la police secrète pour contrôler la censure et la critique théâtrale, superviser le répertoire de la troupe française et, *in fine*, faire en sorte que les comédiens travaillent pour elle (*Vidok Figlârin. Pis'ma i agenturnye zapiski F.V. Bulgarina v III Otdelenie* [Vidok Figlârin. Lettre et rapports de Faddej Bulgarin à la Troisième section], éd. A.I. Reitblat, Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 1998, pp. 133, 250, 359).

garin, la littérature et les spectacles sont des objets négligeables en soi, mais ils constituent un domaine de prédilection pour la formation de l'opinion publique. Ce serait une mesure pragmatique, insiste-t-il, que d'autoriser la société éduquée à parler et écrire à propos des spectacles, afin d'éviter des débats qui touchent à des sujets moins éloignés de la politique: «Le théâtre a toujours occupé chez nous tous les états»<sup>14</sup>. Le ministère de l'Intérieur a dû trouver les arguments de Bulgarin convaincants, car c'est le journal édité par celui-ci, *L'Abeille du Nord* (*Severnaâ pčela*), qui obtient le monopole des comptes rendus des premières théâtrales<sup>15</sup>. D'après la procédure établie suite à la révision du Code de la censure la même année 1828, c'est le ministre de la cour impériale qui doit parapher les recensions des spectacles des théâtres impériaux avant qu'elles ne soient soumises à la censure des périodiques<sup>16</sup>.

Cette réalité protocolaire a évidemment des répercussions sur la méthodologie de la recherche. C'est notamment la raison pour laquelle mon étude a largement recours aux écrits à la première personne, tels que les journaux personnels ou les mémoires d'autres acteurs sociaux que les instances officielles. L'importance de ce type de source rend nécessaire une réflexion sur ses limites. Prenons un exemple.

«Molière est peu apprécié par le peuple russe», affirme le comédien français Jacques Ernest Desroches, sous son nom de plume «E. Valnay», dans un mémoire intitulé «Le théâtre à Moscou en 1841»<sup>17</sup>. Un autre essai autobiographique que Desroches consacre spécialement à la réception de Molière atteste que l'auteur classique a été moins goûté par le public moscovite que Shakespeare ou Schiller<sup>18</sup>. Ces observations sont susceptibles d'obtenir spontanément le statut d'une vérité générale, en ce qu'il relève de l'expérience vécue d'un spectateur informé. Son jugement se révèle toutefois quelque peu réducteur quand on l'envisage de plus près: même si le témoin nous paraît compétent, son appareil conceptuel n'est pas le même que le nôtre, à commencer par l'échelle de ses observations. En effet, l'écart entre «le peuple russe» et le public des spectacles moscovite de l'an 1841 est immense. Comment appréhender la parole d'un témoin sur la réception russe d'un «auteur» comme Molière, tout en tenant compte de l'hétérogénéité historique, géographique et social des publics en Russie? Plus généralement, comment parler de la vie théâtrale à partir d'un élément aussi inconstant, d'une réalité matérielle si difficilement saisissable, que l'«auteur» Molière? Les sections qui suivent abordent la vie théâtrale en Russie impériale à l'aune de cet enjeu méthodologique. Il s'agit de montrer que le nom de Molière, en raison des différentes dimensions qu'il recouvre, permet d'interroger la variabilité des discours qui forment la réception russe d'un certain répertoire théâtral français.

(14) *Ibidem*, pp. 47-49, 110-111, 245.

(15) A.I. Vol'f, *Hronika petersburgskih teatrov s konca 1826 do načala 1855 g.* [La chronique des théâtres pétersbourgeois depuis la fin de 1826 jusqu'au début de l'année 1855], vol. I, Saint-Petersbourg, Tipografija R. Golike, 1877, p. 45.

(16) *Vidok Figlârin. Pis'ma i agenturnye zapiski F.V. Bulgarina...*, p. 388. Le ministre est alors P.M. Volkonskij.

(17) E. Valnay, *Le théâtre à Moscou en 1841*, "Revue d'art dramatique" 4 (octobre-décembre), 1886, p. 251. Consultable sur le site de Gallica: <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-16428&I=243&M=tdm>.

(18) À une exception près: la comédie *L'Avare*, où brillait, dans le rôle d'Harpagon, l'acteur Mihail Šepkin. Voir E. Valnay, *Molière à Moscou*, "Le Moliériste" 116 (novembre), 1888, p. 237. Consultable sur le site de Gallica: <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-15442&I=255&M=tdm>.

## Le répertoire moliéresque en Russie avant et après 1800

	Première représentation enregistrée en français	Première représentation enregistrée en russe	Première traduction connue ( <i>manuscrite</i> )
<i>Le Dépit amoureux</i>	1789		
<i>Les Précieuses ridicules</i>		1763	(?)
<i>Sganarelle ou le Cocu imaginaire</i>		1764	1788
<i>L'École des maris</i>	1765	1754	1760
<i>L'École des femmes</i>	1764		1760
<i>Le Mariage forcé</i>		1757	1779
<i>La Princesse d'Élide</i>	1745		
<i>Le Tartuffe</i>	1749	1757	1760
<i>Dom Juan ou Le Festin de pierre</i>	1795		
<i>L'Amour Médecin</i>		1763	(1757)
<i>Le Misanthrope</i>	1791	1764	1788 (1757)
<i>Le Médecin malgré lui</i>		1758	1788
<i>Le Sicilien ou l'Amour peintre</i>		1758	1766 (années 1750)
<i>Amphitryon</i>		1791	1761 (avant 1725)
<i>George Dandin</i>	1781	1758	1760
<i>L'Avare</i>		1757	1760
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	1751	1758	1788
<i>Les Fourberies de Scapin</i>		1757	(?)
<i>Les Femmes savantes</i>	1773		
<i>Le Malade imaginaire</i>		1765	

Tableau 1. Les pièces de Molière en Russie avant 1800<sup>19</sup>.

(19) Sources: V.N. Vsevolodskij-Gerngross, *Teatr v Rossii pri imperatrice Elizavete Petrovne* [Le Théâtre en Russie sous l'impératrice Elisabeth Petrovna], Saint-Petersbourg, Giperion, 2003 [1912]; Svodnyj katalog russkoj knigi graždanskoj pečati XVIII veka. 1725-1800 [Le Catalogue général des livres russes de l'impression séculaire du XVIII<sup>e</sup> siècle. 1725-1800], vol. II, Moscou, Gosudarstvennaâ biblioteka SSSR imeni V.I. Lenina, 1964, pp. 256-258; Base de données «Russkaâ drama ORiRK» du catalogue de la Bibliothèque théâtrale d'État de Saint-Petersbourg; A. Evstratov, *Les Spectacles francophones à la cour de Saint-Petersbourg. L'invention d'une société*, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2016. Les points d'interrogation désignent les traductions connues dont la date n'a pas été déterminée.

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les spectacles en langue française sont la première étape d'importation du répertoire dramatique en provenance de la France. Les compagnies permanentes francophones séjournent dans l'Empire de Russie de 1743 à 1918, c'est-à-dire durant presque toute l'histoire de cet état, et quasiment sans interruption. Quoique les pièces de Molière soient connues en Russie avant les années 1740, c'est à partir de l'installation de la troupe de Sérigny à la cour d'Élisabeth I<sup>ère</sup> que Molière est joué régulièrement – d'abord en français puis, à partir des années 1750, en russe<sup>20</sup>.

En l'absence d'un inventaire complet des œuvres représentées sur les théâtres en Russie impériale, il s'avère utile de faire une liste des pièces de Molière qui ont été mises en scène (en français et en russe) et/ou traduites avant 1800.

Ce tableau recense vingt œuvres de Molière dont la circulation, sous telle ou telle forme, a pu être enregistrée en Russie. Selon mon hypothèse, élaborée dans une étude de réception russe de l'œuvre d'un successeur de Molière, Jean-François Regnard, le modèle-type de circulation des œuvres dramatiques en provenance de la France correspond aux cas du *Tartuffe* et du *Bourgeois gentilhomme*, tels qu'ils apparaissent dans le tableau. Après une première présentation d'une pièce par la compagnie française au service de la cour (dès les années 1740-1750), le texte pouvait être traduit et mis en scène par les comédiens russes de la troupe impériale – parfois assez rapidement<sup>21</sup>. La traduction éditée, quant à elle, ne voyait en général le jour que plusieurs années plus tard: en situation de quasi-monopole de l'État sur l'édition, l'œuvre éditée devait répondre aux exigences de bienséance et d'instruction, le théâtre public étant conçu comme un instrument d'éducation sociale.

Dans ce contexte, Molière n'est pas considéré sans faille. En 1778, l'impératrice Catherine II fait part à un correspondant du contraste entre son expérience de la lecture de Molière pendant son enfance et les appréciations de l'épouse de son fils Maria Fëdorovna: «Alors [à l'époque de l'enfance de l'impératrice – A.E.] l'éducation n'était pas encore aussi épurée qu'à présent où la grande duchesse m'a dit que les bonnes mœurs n'en permettaient plus ni [la] lecture, ni la représentation; c'est dommage, car jusque-là je la [la lecture de Molière] trouvais très bonne»<sup>22</sup>. Les éditeurs des presses de l'Université de Moscou partagent manifestement l'avis de Catherine II: plusieurs œuvres de Molière ont été rééditées ou imprimées pour la première fois en russe par leurs soins à la fin des années 1780.

Et pourtant le jugement exprimé par la grande duchesse Maria Fëdorovna, a résonné au début du siècle suivant, notamment chez les critiques qui disqualifiaient une partie du corpus moliéresque<sup>23</sup>. Ainsi, le censeur Timkovskij trouve préjudiciable

(20) Sur la «pré-histoire» de Molière au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir mon étude: *Molière avant Molière? La première réception du corpus moliéresque en Russie*, «Littératures classiques» 106, 2021-3, pp. 105-117. Les compagnies germanophones s'approprient le répertoire français tout au long du siècle, comme en témoigne, par exemple, une mise en scène de *Tartuffe* donnée au théâtre allemand de Pétersbourg en septembre 1765 (S.A. Porošin, *Zapiski* [Notes], in *Russkij Gamlet* [Hamlet russe], Moscou, Fond Sergeï Dubova, 2004, p. 278).

(21) A. Evstratov, *La réception du théâtre français à la cour de Catherine II*, in C. Mazouer, D. Quérou (dir.), *Jean-François Regnard (1655-1709)*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 303-326. Hormis les deux pièces citées, il est très probable que *L'École des maris* et *Le Médecin malgré lui* aient été représentés par la troupe de Sérigny dans les années 1750 (voir V.N. Vsevolodskij-Gerngross, *Teatr v Rossii pri imperatrice Elizavete Petrovne...* cit.).

(22) Lettre de Friedrich Melchior Grimm du 19 novembre 1778, in *Sbornik imperatorskago russkago istoričeskago obščestva* [Recueil de la société historique russe impériale], vol. XXIII, Saint-Petersbourg, 1878, p. 106. En français dans l'original.

(23) La réception critique de Molière au XVIII<sup>e</sup> siècle est étudiée dans M. Wagner, *Molière and the Age of Enlightenment*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1973. Pour la critique de l'œuvre de Molière en termes de bienséance, voir pp. 46-49.

une traduction du *Cocu imaginaire* jouée à Saint-Petersbourg en 1806; il affirme, dans son rapport, avoir identifié dans le texte «des expressions indécentes» qui «en excitant les idées honteuses offensent la décence du public bien élevé et éduqué»<sup>24</sup>.

Homme de lettres et haut fonctionnaire connu surtout pour ses mémoires et pour sa passion du théâtre, Stepan Žiharev (1787-1860) développe dans son journal un jugement analogue qui vire à l'éloge pour le comique. Le 23 avril 1807, après avoir assisté à la représentation des *Fourberies de Scapin* par la troupe russe, Žiharev note:

Il me semble que le génie de Molière ne s'exprime nulle part avec la même force que dans les farces, c'est-à-dire dans *Les Fourberies de Scapin*, *Le Malade imaginaire*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Pourceaugnac* et *Le Cocu imaginaire*, parce que toutes ces pièces, étant fondées sur les caractères absurdes et incidents improbables, nécessitaient un talent extraordinaire pour y faire excuser les défauts d'invention et l'absence de toute vraisemblance dans l'action<sup>25</sup>.

Ainsi, les défauts mêmes de l'écriture de Molière tournent à son avantage. Quelque trois semaines plus tard, Žiharev fait appel à Diderot pour justifier son enthousiasme devant la représentation du *Bourgeois gentilhomme* par la troupe russe. Il cite, en français, un passage de *De la poésie dramatique*: «Si l'on croit qu'il y ait beaucoup plus d'hommes capables de faire Pourceaugnac que le Misanthrope, on se trompe»<sup>26</sup>.

Selon Otis Fellows, en France, le public, voire les publics ont abandonné Molière sous l'Empire. Premier type du public, tourne son dos au répertoire classique en raison de ses sympathies politiques souvent exprimées dans la salle de spectacle; deuxième type, le «peuple», préfère les boulevards; enfin, troisième type, étaient des spectateurs prudes. Le critique Geoffroy présente ainsi le jugement de ces derniers: «Molière, à les entendre, est un impertinent, un écrivain de mauvais ton, qui n'a qu'une morale bourgeoise, et qui n'a peint que des mœurs grossières»<sup>27</sup>. Trois critiques prennent alors la défense de Molière: La Harpe, Cailhava et Geoffroy<sup>28</sup>. Mais ils semblent mieux entendus en Russie qu'en France, grâce notamment à la rencontre entre Geoffroy et Aleksandr Šahovskoj lors du séjour parisien de celui-ci au début des années 1800<sup>29</sup>.

Figure-clé à la fois pour le théâtre russe et pour la réception de Molière au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le prince Aleksandr Šahovskoj (1777-1846) dirige le répertoire de la troupe russe de Saint-Petersbourg entre 1804 et 1826. Il s'appuie sur la comédie moliéresque dans le but de renouveler le répertoire comique en langue nationale, comme l'avaient fait avant les dirigeants des spectacles impériaux dans les années 1750<sup>30</sup>. L'œuvre et le mythe biographique de Molière servent à Šahovskoj des modèles pour

(24) Il s'agit de la traduction de Vasilij Kapnist, en vers, initialement effectuée en 1780 et revue au début des années 1800. La pièce est jouée à Saint-Petersbourg, sur le Théâtre en pierre, le 17 mai 1806.

(25) S. Žiharev, *Zapiski sovremennika* [Les notes d'un contemporain], éd. B.M. Ejhenbaum, Moscou-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1955, p. 485. Dans une note de bas de page, manifestement plus tardive, Žiharev demande d'excuser les jugements du jeune homme de vingt ans à propos du grand Molière.

(26) S. Žiharev, *Zapiski sovremennika* cit., pp. 526-527.

(27) «Débats», 21 messidor, an 8, cité dans O.E. Fellows, *French Opinions of Molière (1800-1850)*, Providence, R.I., 1937, p. 21.

(28) *Ibidem*, p. 18.

(29) Voir K. Rogov, *Ideâ «komedii npravov» v načale XIX veka v Rossii* [L'idée de la «comédie de mœurs» en Russie au début du XIX<sup>e</sup> siècle], thèse de doctorat, Moscou, Université de Moscou M.V. Lomonosov, 1992, p. 409.

(30) *Istoriâ russkoj perevodnoj budožestvennoj literatury. Drevnââ Rus'. XVIII vek* [L'Histoire de la traduction de la fiction dans la littérature russe: la Rus'. Le XVIII<sup>e</sup> siècle], t. 2, Saint-Petersbourg, Dmitrij Bulanin, et Köln, Böhlau Verlag, 1996.

élaborer sa stratégie de création individuelle<sup>31</sup>. Cette orientation est rendue explicite dans la *Satire* (*Satira*) publiée en 1808 dans le périodique “Le Messenger dramatique” (*Dramatičeskij vestnik*), que Šahovskoj avait lui-même dirigé: «Réveille-toi, Molière! Ressuscite et éclaire mon esprit; | Dis-moi comment écrire. Mon âme brûle du désir | De devenir utile par la ridiculisation des vices; | Je souhaite rendre raisonnables les drôles»<sup>32</sup>.

Il à Serman conteste le rapprochement entre les premières tentatives d’appropriation de l’écriture dramatique de Molière au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et le projet de Šahovskoj. Selon le chercheur, la comédie russe des années 1800 et 1810 entretient «un rapport bien particulier» avec la comédie moliéresque:

Ce n’est pas avant le début du XIX<sup>e</sup> siècle que la comédie russe assimila vraiment Molière. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c’est le recours à Molière, à ses comédies en vers, de style élevé, qui ouvrit la voie, dans le domaine russe, à la construction d’une comédie originale<sup>33</sup>.

Si plusieurs formules de ce passage suscitent des interrogations aujourd’hui (qu’est-ce que signifie «assimiler vraiment»?), la vision du chercheur reflète aussi celle de certains acteurs du champ théâtral de l’époque, au premier chef celle de Šahovskoj lui-même. S’agit-il d’un rejet du «Molière russe» hérité du XVIII<sup>e</sup> siècle ou d’un oubli de cet héritage? Comme on verra par la suite, les deux hypothèses peuvent être défendues.

### *L’œuvre de Molière dans la vie théâtrale de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*

Selon la presse officielle, la saison 1800-1801 à Saint-Petersbourg propose 200 spectacles publics dont 60 par la compagnie française, 30 par les comédiens italiens, 30 par la troupe russe et 80 ballets, sans compter le théâtre de cour où les spectacles en français dominent également<sup>34</sup>. Il s’agit donc d’une offre théâtrale plurilingue et variée en matière de spectacles. Le théâtre francophone se situe au sommet de cette offre par la fréquence de représentations, les frais de la troupe et, en somme, le prestige social de leurs spectacles<sup>35</sup>. Plusieurs auteurs de textes autobiographiques affirment que les spectacles en français sont mieux suivis que les spectacles des comédiens locaux<sup>36</sup>. Selon un mémorialiste, Rafail Zotov, le prince Pëtr Tufâkin, directeur des

(31) D. Ivanov, *Tvorčestvo A.A. Šahovskogo-komediografa: teoriâ i praktika nacional'nogo teatra* [L’œuvre comique d’A.A. Šahovskoj: théorie et pratique du théâtre national], Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009, (surtout chapitres II et III).

(32) “Dramatičeskij vestnik” 6, 1808, pp. 76-77, cité dans *Istoriâ russkogo dramatičeskogo teatra* [L’Histoire du théâtre dramatique russe], t. 2, Moscou, Iskustvo, 1977, p. 141.

(33) I. Serman, *Griboïédov*, dans E. Etkind (éd.), *Histoire de la littérature russe. Le XIX<sup>e</sup> siècle: l’époque de Pouchkine et de Gogol*, [Paris], Fayard, 1996, p. 100.

(34) V.N. Dmitrevskij, *Teatr i zritel'. Otečestvennyj teatr v sisteme otnoženij sceny i publiky: ot istokov do načala XX veka* [Théâtre et spectateurs. Le théâtre national dans le système des relations de la scène et du public: des origines jusqu’au début du XX<sup>e</sup> siècle], Saint-Petersbourg, Dmitrij Bulanin, 2007, p. 140.

(35) Selon le statut de 1803, la troupe russe comptait 37 comédiens et chanteurs et coûtait 40 500 roubles, alors que les coûts de la troupe française, également dramatique et lyrique, s’élevaient à 68 400 roubles (N. Pahomova, *Inostrannye truppy v Peterburge. Pervââ četvert’ XIX veka* [Les troupes étrangères à Saint-Petersbourg. Le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle], dans *Teatral’nyj Peterburg: interkul’turnââ model’. Inostrannye truppy i gastrolëry v Peterburge XVIII-XX vv.* [Saint-Petersbourg théâtral: un modèle interculturel. Les troupes et les tournées étrangères à Saint-Petersbourg du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles], vypusk II, Saint-Petersbourg, SPbGATI, 2002, p. 64).

(36) F.F. Vigel’, *Zapiski* [Notes], vol. I, Moscou, Zaharov, 2003, p. 145; Žiharev, *Zapiski sovremennika* cit., pp. 466-467.

théâtres impériaux à partir de 1816, introduit un abonnement commun pour les spectacles des deux troupes – française et russe – afin d'éviter la salle vide lors des représentations des comédiens russes. Zotov ajoute avec ironie que «[l]es gallomanes faisaient la grimace, mais prenaient l'abonnement...»<sup>37</sup>. Bien qu'il affiche le patriotisme de ses goûts personnels à l'époque de son service, Zotov affirme que les spectacles russes ont progressivement perdu leur intérêt après 1836 (date de fin de son service), alors que les spectacles français ont au contraire connu un essor – notamment grâce à l'arrivée de nouveaux comédiens et nouvelles comédiennes comme, par exemple le couple Allan ou Jeanne Arnould-Plessy<sup>38</sup>.

Au-delà d'une simple compétition pour les recettes, la coexistence des troupes francophones et russophones est une ressource importante pour les compagnies qui animent la vie théâtrale. En témoignent, par exemple, les «rivalités» entre les premières comédiennes, telles que Mlle Mars et Semënova. Et parfois la compétition tourne à la coopération, comme en 1805, lorsque la comédienne russe Elizaveta Sandunova est invitée, par les comédiens français de Moscou, à jouer une pièce avec eux<sup>39</sup>.

Dans le contexte des guerres napoléoniennes, et plus précisément lors de la confrontation militaire entre la France et la Russie, l'histoire de la troupe impériale permanente des comédiens français au service de la cour russe connaît plusieurs bouleversements<sup>40</sup>. Ainsi le 18 novembre 1812, les comédiens français basés à Saint-Petersbourg sont licenciés par l'ordonnance d'Alexandre I<sup>er</sup>. Et ce n'est qu'en 1819 que le théâtre français est réintégré dans la Direction des théâtres impériaux<sup>41</sup>. Cette interruption, dont on souligne souvent les raisons politiques, répond en 1816 à une logique protectionniste: en interdisant les représentations en français, il s'agit de protéger les recettes du théâtre russe<sup>42</sup>.

En dépit des guerres napoléoniennes et de la réaction nationaliste qu'elles ont provoquée en Russie, les circulations entre la France et l'Empire de Russie ne cessent de s'intensifier dans le domaine théâtral. Les agents sont régulièrement envoyés à Paris depuis Saint-Petersbourg, afin de repérer – à l'aide de leurs collègues résidant dans la capitale française – des «sujets» susceptibles de s'expatrier<sup>43</sup>.

Dans ce contexte, la comparaison entre deux, voire plusieurs traditions théâtrales est habituelle, d'autant plus que se trouvent, dans le public des capitales russes, des individus qui ont accès aux spectacles parisiens (ou d'autres villes européennes) et qui ont connaissance de certaines créations «originales» avant d'assister à leurs mises en scène locales. Ainsi, lorsque des amis connaisseurs parlent d'une représentation des *Fourberie de Scapin* à Saint-Petersbourg en avril 1807, et plus spécialement du jeu de l'acteur russe Rykalov, l'un d'eux loue le jeu de Dazincour, qu'il prétend avoir connu dans le même rôle, et même fréquenté: «Sur la scène, c'est le diable

(37) Rafail M. Zotov, *Teatral'nye vospominaniâ. Avtobiografičeskie zapiski...* [Les souvenirs théâtraux. Notes autobiographiques], Saint-Petersbourg, Tipografiâ A. Ionsona, 1859, pp. 48-49.

(38) *Ibidem*, pp. 7, 11, 110-111. Un autre chroniqueur confirme l'effet de l'arrivée du couple Allan (Vol'f, *Hronika peterburgskikh teatrov* cit., vol. I, p. 64).

(39) «Pour recette», comme commente froidement cette coopération un contemporain (*Žibarev, Zapiski sovremennika* cit., p. 21).

(40) A. Kuharenko, *Francuzskij teatr v Sankt-Peterburge v 1-j četverti XIX veka: dramaturgiâ i aktërskoje iskusstvo* [Le théâtre français à Saint-Petersbourg dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle: la dramaturgie et l'art de l'acteur], in *Teatral'nyj Peterburg: interkul'turnâj model'* cit., p. 80.

(41) I.F. Petrovskaâ, V.V. Somina, *Teatral'nyj Peterburg. Načalo XVIII veka - oktâbr' 1917 goda: Obozrenie-putevoditel'* [Saint-Petersbourg théâtral. Du début du XVIII<sup>e</sup> siècle à octobre 1917: Panorama et guide], éd. I.F. Petrovskoj, Saint-Petersbourg, Rossijskij institut istorii iskusstv, 1994, p. 97.

(42) *Ibidem*, p. 99.

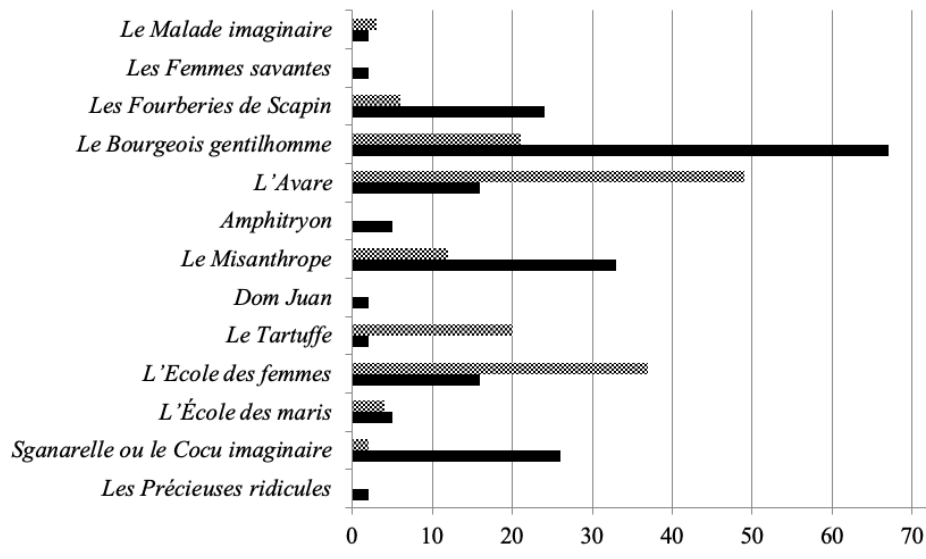
(43) Voir Pahomova, *Inostrannyje truppy v Peterburge* cit., p. 60.



même, mais en dehors de la scène, [c'est un] homme savant et sérieux, qu'on rencontre peu dans la société»<sup>44</sup>.

En 1833, l'ouverture du Théâtre Mihajlovskij, ou Théâtre Michel, rend visible une scission dans les publics – francophones et non-francophones<sup>45</sup>. Molière est alors joué sur toutes ces scènes, en français et en russe, mais quelle est sa place dans le répertoire marqué par les changements du paysage dramatique européen? Aleksandr Vol'f, qui a publié une chronique théâtrale du règne de Nicholas I<sup>er</sup> (1825-1855) et une synthèse sur les premières des troupes russo-phones et non russophones, écrit au sujet de la saison 1838-1839: «Les noms de Molière, Beaumarchais et Marivaux apparaissent rarement sur les affiches»<sup>46</sup>. Les auteurs phares de la Comédie-Française du siècle précédent auraient-ils cédé leur place aux vaudevilles et à Shakespeare?

Le *Graphique 1* permet de confronter les observations d'un témoin important avec les données statistiques sur les spectacles de langue russe. Il réunit les données de 356 représentations de pièces de Molière dans les deux capitales.



Graphique 1. Répartition des représentations des pièces de Molière par les compagnies russophones de Saint-Petersbourg et de Moscou pendant les périodes de 1801 à 1825 et de 1826 à 1845<sup>47</sup>.

(44) Žiharev, *Zapiski sovremennika* cit., p. 488.

(45) P. Melani, *La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans J. Vatain-Corfdir (éd), *La scène en version originale*, Paris, PUPS, 2015, pp. 101-113.

(46) Vol'f, *Hronika peterburgskikh teatrov* cit., vol. I, p. 72.

(47) Source: T.M. El'nickaâ, *Repertuar dramatičeskikh trupp Peterburga i Moskvy, 1801-1825*, dans *Istoriâ russkogo dramatičeskogo teatra* [L'Histoire du théâtre dramatique russe], t. 2, Moscou, Iskuststvo, 1977, pp. 449-542; T.M. El'nickaâ, *Repertuar dramatičeskikh trupp Peterburga i Moskvy, 1826-1845*, dans *Istoriâ russkogo dramatičeskogo teatra* [L'Histoire du théâtre dramatique russe], t. 3, Moscou, Iskuststvo, 1978, pp. 218-338. Les éditeurs de cette monumentale histoire en plusieurs volumes ont décidé d'adopter une chronologie qui ne suit pas les changements des règnes, de telle sorte que le deuxième des volumes consacrés au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que la liste des représentations qui y est publiée, s'arrêtent à l'année 1845.

Ces représentations sont réparties en deux périodes sur quarante-cinq ans, de la manière suivante: 202 représentations entre 1801 et 1825, et 154 représentations entre 1826 et 1845. Elles correspondent à treize œuvres; une étude spéciale est nécessaire pour formuler des hypothèses sur la sélection dans le répertoire moliéresque disponible au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Je me limiterai ici au constat de la disparition totale de quatre pièces (*Les Précieuses ridicules*, *Dom Juan*, *Amphitryon*, *Les Femmes savantes*) des statistiques de la seconde période<sup>48</sup>.

Organisées d'après les titres de l'œuvre de Molière, nos données réunissent en réalité un corpus de pièces plus important: plusieurs pièces ont été traduites plus d'une fois, aussi bien avant 1800 qu'au cours de la période étudiée. En effet, du fait de la mémoire (parfois courte) des spectateurs – y compris professionnels –, le corpus moliéresque en langue russe se réinvente au cours du siècle. Ainsi, en 1825, lorsque la traduction du *Cocu imaginaire* par Aleksandr Rotčev est publiée à Moscou, un critique du "Télégraphe de Moscou" (*Moskovskij telegraf*) se demande pourquoi donner au public une nouvelle traduction de cette «farce», dont une traduction existait déjà, alors que *Le Tartuffe*, *Les Femmes savantes* et *L'École des maris* n'ont pas été traduits<sup>49</sup>. En consultant, plus haut, le Tableau 1, on constatera que *Les Femmes savantes* constituent la seule des trois pièces citées dont la traduction n'a pas encore été publiée à l'époque.

Desroches-Valnay trouvait les traductions des pièces de Molière vers le russe très exactes, «sans la moindre coupure ou le plus petit changement de textes»<sup>50</sup>. Les productions locales, en revanche, n'étaient pas toujours aussi respectueuses: «On donnait aussi de temps à autre le *Mariage forcé*, le *Malade imaginaire* arrangés – je devrais dire dérangés – en mœurs locales, le succès n'était pas immense»<sup>51</sup>. Du côté russe, Aleksandr Vol'f se montre tout aussi critique des tentatives d'adaptation de Molière: il se demande pourquoi un traducteur anonyme (le comédien Vasilij A. Karatygin) a voulu décliner «aux mœurs russes» *Le Tartuffe*, sous le titre *Fariseev, ili Licemer* [*Pharicien, ou L'Hypocrite*]<sup>52</sup>.

### Pourquoi Molière?

Selon Rafail Zotov, Racine et Molière représentent les valeurs à la fois esthétiques et morales que le soutien accordé par les pouvoirs publics au théâtre national permet de protéger contre l'offensive marchandé incarnée par les entrepreneurs privés<sup>53</sup>. Pourtant, lorsqu'on étudie les exemplaires manuscrits des traductions et d'autres détails des représentations, on constate que Molière est très souvent retenu pour les représentations qui se font au bénéfice des comédiens. Sans voir dans ce choix une stratégie purement économique, il est toutefois possible de constater une cohérence entre le prestige de l'auteur et la promesse de gain.

La figure de l'acteur s'ajoute à la constellation des éléments d'interprétation. Ainsi, en avril 1807, Žiharev souhaite voir, non pas *Les Fourberies de Scapin*, mais

(48) Ce rétrécissement d'un quart du nombre de représentations ne relève pas uniquement de l'état de la documentation. Il est représentatif des réalités théâtrales de la période et doit s'expliquer par un ensemble de facteurs qu'il conviendrait de reconstituer. À première vue, la cessation de l'activité d'Aleksandr Šahovskoj devrait figurer parmi les éléments clés.

(49) Cité dans *Istoriâ russkogo dramatičeskogo teatra* cit., t. III, p. 42.

(50) Valnay, *Molière à Moscou* cit., p. 238.

(51) *Ibidem*, p. 239.

(52) Vol'f, *Hronika peterburgskih teatrov* cit., vol. I, p. 28.

(53) Zotov, *Teatral'nye vospominaniâ* cit., p. 28.

Vasilij Rykalov dans le rôle de Geronte. Le jeu de ce comédien provoque chez le jeune fonctionnaire un enthousiasme sans mesure: «Je comprends maintenant, écrit-il, pourquoi les vieux comédiens français parlent de lui avec autant de respect: il leur interprète Molière “à la Prévile”»<sup>54</sup>.

En été 1828, le comédien moscovite Mihail Šepkin tourne à Saint-Pétersbourg et jouit d'un succès important pour ses rôles dans les comédies de Molière (notamment dans *L'École des femmes*). À tel point que le chroniqueur des théâtres de la capitale Aleksandr Vol'f écrit: «Pour les rôles moliéresques, nous n'avons pas vu, ni avant, ni après [cette tournée] un interprète (*ispolnitel'*) pareil»<sup>55</sup>.

Les comédiens français, de leur côté, n'hésitent pas à conjuguer, lors des premières apparitions devant le public local, Molière et les auteurs contemporains, tels que Scribe. En témoigne l'exemple de Mlle Dupont qui rejoint la troupe de Saint-Pétersbourg en 1841: elle débute dans les rôles de Nicole dans *Le Bourgeois gentilhomme* et celui de Toinette dans *Le Malade imaginaire*. Toutefois, étant «déjà pas jeune», remarque Vol'f, elle ne peut pas gagner le public par sa performance dans l'emploi de soubrette<sup>56</sup>.

Parmi les connaisseurs, deux sujets sont souvent au cœur de débats: l'emploi dramatique que tel ou tel personnage nécessite et l'adéquation entre un tel emploi dramatique et les qualités individuelles d'un comédien qui interprète un rôle. Žiharev, très content du rendement du *Tartuffe* par les comédiens français de Saint-Pétersbourg en mai 1807, se demande pourquoi La Roche, le jeune premier de la troupe, a pris le rôle éponyme: «Ce rôle appartient à l'emploi des serviteurs, *la grande livrée*, sur le théâtre français à Paris il n'est exécuté que par les comédiens de cet emploi. Il est vrai que la personne pâle et maigre de La Roche sied très bien au rôle du jésuite-hypocrite...»<sup>57</sup>. Mais, continue Žiharev, une telle interprétation oriente la pièce en direction du drame, alors que le *Tartuffe* de Molière est comique du fait de son apparence de bon-vivant corpulent et voluptueux.

Les comédies classiques offrent un terrain propice pour révéler le talent d'une interprète: le jeu de Mme Kolosova, jeune, donne «un nouvel élan» au *Misanthrope*<sup>58</sup>. Qui plus est, Molière constitue un monument dans la lutte entre le répertoire canonisé et les nouveautés dramatiques qui pénètrent l'Empire de Russie en portant un double sceau de marchandisation et de politisation des spectacles.

Cet antagonisme entre le canon et les nouveautés figure souvent dans les histoires littéraires, comme la confrontation entre le classicisme et le romantisme. Cette dernière opposition est celle que reprend Rafail Zotov dans son autobiographie publiée en 1859. Zotov associe le classicisme, forgé en France sous Louis XIV et Louis XV, à la fois à l'écriture noble et au jeu scénique raffiné. C'est un spectacle pour un public choisi, éduqué, autrement dit socialement distingué. Les «romantiques», quant à eux, cherchent un succès immédiat en manipulant «les passions de la foule»<sup>59</sup>. Zotov, qui

(54) Žiharev, *Zapiski sovremennika* cit., pp. 482, 485-486. Žiharev va voir Rykalov dans *Le Bourgeois gentilhomme* un mois plus tard et en sort tout à fait satisfait de son interprétation du rôle de Jourdain (*ibidem*, p. 526).

(55) Vol'f, *Hronika peterburgskib teatrov* cit., vol. I, p. 19.

(56) *Ibidem*, p. 99. La disqualification de comédiens et surtout de comédiennes en raison de leur âge est par ailleurs un lieu commun des appréciations du jeu d'acteur. Voir, par exemple, Žiharev, *Zapiski sovremennika* cit., pp. 91, 227-228, 473.

(57) Žiharev, *Zapiski sovremennika* cit., p. 516.

(58) “Literaturnye listki”, vol. I, n. 1, 1824, p. 30, cité dans Petrovskaa, Somina, *Teatral'nyj Peterburg* cit., p. 113.

(59) Zotov, *Teatral'nye vospominaniâ* cit., pp. 72, 77, 95.

prend la place de Šahovskoj en tête du répertoire de la troupe russe en 1826, se dit favorable au «système» «classique»:

... il a toujours eu pour but l'instruction des spectateurs à travers les exemples nobles des vertus des caractères de l'histoire ancienne; il leur [aux spectateurs – A.E.] inspirait le sentiment du beau, l'amour de la poésie, l'attachement à un ordre établi, même dans les pièces théâtrales; dans la comédie, le classicisme ridiculisait le vice et le préjugé avec esprit, finement et plaisamment tout en conservant la portée morale<sup>60</sup>.

Selon le récit de Zotov, c'est au cours de l'année 1830 que le classicisme sur la scène russe est abandonné et que les œuvres de Dumas et de Hugo envahissent les théâtres.

Molière, lui, semble réunir commodément les qualités nécessaires pour servir de contre-exemple conservateur aux nouveautés du répertoire. Cette tendance apparaît avec force dans le discours critique dès les années 1760, lors de l'avènement de la comédie larmoyante en Russie, et revient de temps à autre au cours du siècle suivant. En outre, un phénomène local vient compliquer la logique binaire qui voudrait que les auteurs classiques appuient les réactions sceptiques aux modes dramatiques. Il s'agit des réclamations qui vont dans le sens de la création d'un répertoire national, comme dans le cas d'un correspondant du magazine *Le Messager de l'Europe* (*Vestnik Evropy*) en 1805: «... les Pourceaugnacs, les Bartholos, les notaires et les docteurs doivent céder leur place aux caractères familiers en Russie qui parlent des matières proches des spectateurs locaux»<sup>61</sup>. On reconnaît ici les références à des masques qui habitent la comédie française dès le XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi aux personnages de Molière et de Beaumarchais réunis ici comme les représentants de l'altérité sociale des spectacles français. On réclame donc des créations *originales* qui respecteraient les contraintes du théâtre moderne, policé, incarné dans la scène classique française.

Molière qui fait partie des modèles à retenir nourrit deux types d'appropriation qu'on pourrait qualifier de patrimonialiste et de pragmatiste, caractérisées respectivement par la fidélité à l'original et par l'adaptation (ou russification) plus ou moins créative. Molière est, en effet, un des auteurs qui suscitent ce débat paradigmatique sur l'adaptation du répertoire dramatique à la scène et au monde social locaux – et ceci, encore une fois, dès les années 1750, lorsque l'écrivain de cour Aleksandr Sumarokov s'inspire de l'œuvre moliéresque en signant les premières comédies néoclassiques de langue russe. Un siècle plus tard, Molière apparaît comme une épreuve pour les comédiens qui souhaitent afficher leur affiliation au patrimoine dramatique érigé en nouvelle institution théâtrale. Un choix facile, consensuel et souvent conservateur. C'est en réaction aux changements du répertoire moderne en France après la révolution de 1848 qu'on réintroduit *Le Misanthrope* et les comédies de Beaumarchais dans le répertoire des comédiens français de Saint-Petersbourg<sup>62</sup>.

ALEXEÏ EVSTRATOV  
*Université Grenoble Alpes, ILCEA4*  
 38000 Grenoble, France

(60) *Ibidem*, p. 24. Cf. avec les objectifs du théâtre public, p. 78.

(61) *Istoriâ russkogo dramatičeskogo teatra* cit., t. II, p. 55.

(62) Vol'f, *Hronika peterburgskikh teatrov* cit., vol. I, pp. 134-135.

# Réécrire “Tartuffe”. Avatars de la «comédie parfaite» chez Lemercier (1795-1830)

## Abstract

In his *Cours de littérature générale*, Lemercier elaborates twenty-three rules for the creation of comic plays and demonstrates their effectiveness by analysing *Tartuffe*, presented as the “perfect comedy”. For Lemercier, *Tartuffe* is not only the highest expression of the genre: it is above all a «picture, which represents in deep, indelible strokes, a universal illness of the human heart» (*Cours*). Already the author in 1795 of a *Tartuffe révolutionnaire*, he proposed a tragic re-elaboration composed under the Empire, printed in 1820 and performed at the Odéon in 1830, his tragedy *Clovis*, which Lemercier defines as a “tragic Tartuffe”.

Starting from the above-mentioned plays, which show a different use of the Molière intertext, I intend to analyse the avatars of *Tartuffe* in Lemercier’s theatre and their relationship to the evolution of French drama. My attention will focus on the political meanings that the author attributes to his rewritings in the changing context of French institutions of the time, as well as on the experiences of contamination of dramatic genres operated by the playwright throughout his career and of which his relationship to *Tartuffe* offers significant examples.

Ce n’est qu’en s’attachant à leur unique idée que Buffon, considérant l’ensemble et les détails de la nature, en exécuta le magnifique tableau, qu’il releva des plus pures couleurs du style, à la manière de Pline; que Corneille proportionna les personnages du théâtre à la grandeur des héros de l’histoire ancienne; que Racine habilla les siens des plus beaux vêtements de la Melpomène antique; que Molière, n’ayant en vue que de redresser le bon sens des hommes, et de leur signaler surtout ce qui lui paraissait faux, leur figura son éminent Tartuffe<sup>1</sup>.

## Penser Molière entre Lumières et Romantisme

Un élément de continuité qui relie justement les Lumières au Romantisme, c’est sans doute l’évocation de Molière, dont la figure prend des significations parfois analogues d’un courant à l’autre: si pour les partisans du classicisme, aux deux époques, il s’agit de présenter un Molière modèle de la haute comédie, les dramaturges réformistes d’abord et les romantiques ensuite font de l’auteur l’incarnation du philosophe ou du génie persécuté, promoteur de formes et d’idées nouvelles, et cet investissement se fait souvent par l’évocation directe ou indirecte de *Tartuffe*. C’est le cas, entre autres, dans le *Molière* de Louis-Sébastien Mercier. La composition de ce drame s’insère dans le contexte d’une réflexion sur le rapport du genre comique à la morale et sur les formes dramatiques en général<sup>2</sup>. Pour Mercier, *Tartuffe* est la seule pièce où Molière

(1) N.-L. Lemercier, *Atlantide, ou la Théogonie newtonienne*, Paris, Pichard, 1812, p. VII.

(2) S. Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour une esthétique de l’effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 145-177.

aurait vraiment «rendu le vice odieux», où il lui «paraît supérieur à lui-même»<sup>3</sup>, mais le père de la comédie française tendrait généralement à oublier son rôle de «philosophe pour mettre les rieurs de son côté»<sup>4</sup>: pour le dramaturge des Lumières, il faut donc créer un nouveau Molière, un Molière philosophe qui puisse légitimer les doctrines des théoriciens du drame<sup>5</sup>.

Tout comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, une véritable sélection s'opère au XIX<sup>e</sup>, lorsque la production de Molière «fait l'objet d'un inventaire critique rendu nécessaire par la dimension à la fois moralement sulfureuse et littérairement disparate de son répertoire», notamment de la part de la critique conservatrice<sup>6</sup>, mais l'auteur devient en même temps une «figure tutélaire des écrivains romantiques français», source inépuisable de structures et formules dramaturgiques. Comme le montre Roxane Martin par l'exemple de *Dom Juan*, les spectacles issus de son répertoire au cours du XIX<sup>e</sup> siècle contribuent aussi à sa réappropriation par le public contemporain: sa présence sur les scènes – où ses œuvres sont souvent montées avec des costumes qui se voudraient semblables à ceux du XVII<sup>e</sup> siècle, signe de l'attention croissante pour la couleur locale – contribue à la fois à «romantiser» l'auteur, en «interroge[ant] les productions du “Grand Siècle”» pour «les mettre à la portée du regard contemporain», et à repenser la dramaturgie et la mise en scène contemporaine, du fait aussi des innovations apportées par les spectacles dans les «petits-théâtres»<sup>7</sup>. Son ouvrage le plus contesté pendant le Grand Siècle ne perd pas son potentiel polémique: sous la Restauration, Molière et *Tartuffe* – sa pièce la plus jouée à la Comédie-Française tout au long du siècle<sup>8</sup> – «deviennent des emblèmes et des armes symboliques brandies par l'opposition libérale pour dénoncer l'influence croissante de l'Église et l'alliance renouvelée de la monarchie bourbonnienne avec cette dernière», au point que la comédie de l'imposeur est interdite dans plusieurs salles du pays<sup>9</sup>.

Dramaturge actif depuis l'âge de seize ans – quand sa première tragédie *Mélagre* est jouée en présence de la reine Marie-Antoinette – jusqu'en 1835 – lorsque son dernier mélodrame *L'Héroïne de Montpellier* est monté –, Népomucène Louis Lemercier (1771-1840) a vécu pleinement la transition entre les deux siècles et les

(3) L.-S. Mercier, *Mon Bonnet de nuit*, cité dans *ibidem*, p. 154.

(4) L.-S. Mercier, *Mon bonnet de nuit*, Lausanne, Heubach, 1785, t. III, p. 199.

(5) D'où l'intérêt des Lumières pour l'affaire *Tartuffe*, qui présente un Molière martyr de la censure: rappelons que la version réduite de 1787 de la pièce de Mercier, c'est-à-dire *La maison de Molière*, la seule qui fut représentée, prévoyait une mise en scène intégrale du *Tartuffe* entre le troisième et le quatrième et dernier acte: c'est Grimm qui nous informe, dans une recension très peu clémente de la représentation à la Comédie-Française: d'après *La Correspondance* (octobre 1787), «le cadre où l'on avait imaginé de placer le *Tartuffe* en a [...] détruit tout l'effet», *Correspondance littéraire... par le Baron de Grimm et par Diderot*, Paris, Buisson, 1813, III, t. IV, p. 389. Cette version abrégée, tout en reconduisant l'intrigue au nœud central de la pièce de Goldoni, ne s'éloigne pas de la problématique qui intéressait Mercier, c'est-à-dire présenter un Molière philosophe et martyr de la censure.

(6) S. Zékian, *Peut-on rire de tout avec Molière? Les réponses du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Molière des romantiques*, dir. O. Bara, G. Forestier, F. Naugrette, A. Sanjuan, Paris, Hermann, 2018, pp. 297-313. Sur les petits-théâtres, ouverts pendant la Révolution suite à la loi de liberté des théâtres en 1791 et fermés par les décrets napoléoniens de 1806 et 1807 ainsi que sur leur importance au sein de la réforme des genres dramatiques, voir F. Piva, *Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire*, “Studi Francesi” 191, 2020, pp. 258-268; J.-Cl. Yon, *Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, «Collection historique», pp. 39-53, P. Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Paris, Honoré Champion, 2014.

(7) R. Martin, *Molière mis en scène à la Comédie-Française, ou Molière romantisé?*, dans *Molière des romantiques* cit., pp. 79-105.

(8) Voir la digitalisation des registres du théâtre réalisée au sein du programme <https://www.cfregisters.org/#!/>.

(9) Voir M. Melai, *Les querelles du Tartuffe à Paris et en province*, dans *Molière des romantiques* cit., p. 203.

deux esthétiques, en devenant une figure emblématique de cette même transition. Républicain convaincu et opposé à la Terreur, Lemercier est proche de Bonaparte mais s'en prend de manière violente à l'Empereur, en gardant des positions républicaines même sous la Restauration<sup>10</sup>. Critique à l'égard des romantiques – qu'il définit avec mépris comme ses «enfants trouvés» et dont il déplore les «jargons infernaux»<sup>11</sup> – il est l'auteur de *Pinto, ou la journée d'une conspiration* (1800, 1834) que la critique a décrit comme l'un des «prodromes avérés du drame romantique»<sup>12</sup>. Plongé dans les changements esthétiques et dramaturgiques qui marquent la «scène bâtarde», moment de transition entre l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle et celle du Romantisme<sup>13</sup>, comme l'observe Anne Ubersfeld, Lemercier a osé «mélanger comique et tragique» en faisant «à lui tout seul sa petite révolution théâtrale»<sup>14</sup>. Cette révolution est liée à une profonde réflexion sur les genres théâtraux traditionnels – en dialogue également avec la dramaturgie shakespearienne – qui a pour point de départ l'héritage du classicisme. Cette ambiguïté sur le plan esthétique s'accompagne d'une dénonciation continue des abus de pouvoir, et la recherche théâtrale de Lemercier apparaît inextricablement liée à la dramaturgie de Molière, et surtout à *Tartuffe*. Cette comédie est l'objet de réflexions critiques et de réécritures qui ponctuent toute sa production: Lemercier semble avoir en effet une prédilection nette pour *Tartuffe* et ses implications symboliques, prédilection qui devient emblématique de la réception de la comédie et de son auteur entre les deux siècles et les deux mouvements esthétiques.

Dans son *Cours de littérature générale* prononcé à l'Athénée sous l'Empire et publié sous la Restauration, Lemercier élabore vingt-trois règles nécessaires à la création dans le genre comique, et démontre leur efficacité à partir de l'analyse de la «comédie parfaite», c'est-à-dire *Tartuffe*, exemple paradigmatique du bon modèle comique que l'auteur évoque à plusieurs reprises dans ses textes théoriques. Pour Lemercier, *Tartuffe* n'est pas seulement l'expression la plus haute du genre: elle est avant tout un «tableau, qui représente en traits profonds, ineffaçables, une maladie universelle du cœur de l'homme»<sup>15</sup>, chef-d'œuvre d'un Molière moraliste élève de Pascal, qui aurait appris de lui «à ridiculiser comiquement la morale perverse de *Tartuffe*»<sup>16</sup>.

Auteur sous le Directoire d'un *Tartuffe révolutionnaire*, Lemercier compose à l'époque napoléonienne une tragédie imprimée en 1820 et jouée à l'Odéon en 1830, c'est-à-dire *Clovis*, que le dramaturge n'hésite pas à définir comme son «Tartuffe tragique». Le texte du *Tartuffe révolutionnaire* n'est connu que par fragments, mais les résumés parus dans la presse montrent que l'auteur se limite à en transposer l'intrigue à l'époque contemporaine, et la pièce s'éloigne très peu de la structure de son modèle. *Clovis*, «Tartuffe tragique» comme *Mahomet* de Voltaire, en constitue en revanche une transposition générique. À partir des deux pièces évoquées, qui témoignent d'un usage différent de l'intertexte moliéresque, je me propose d'analyser les nombreux avatars de *Tartuffe* dans le théâtre de Lemercier et leur rapport à l'évolution du théâtre français. Mon attention se concentrera sur les significations politiques que l'auteur attribue à ses réécritures dans le contexte changeant des Institutions fran-

(10) Sur Lemercier, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Le théâtre de Louis Lemercier entre Lumières et Romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

(11) N.-L. Lemercier, *Sur les révolutionnaires en littérature*, composé vers 1830, Médiathèque de Bayeux, centre «Guillaume le Conquérant», ms 245.

(12) J. Truchet, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1972, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, p. LVIII.

(13) Voir *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, dir. P. Bourdín, G. Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

(14) A. Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 2002, p. 92.

(15) N.-L. Lemercier, *Cours analytique de littérature Générale*, Paris, Nepveu, 1816-1817, t. II, *passim*.

(16) N.-L. Lemercier, *Notice sur Blaise Pascal*, Paris, Tastu, 1839, p. 16.

çaises de l'époque, ainsi que sur les expériences de contamination des genres dramatiques opérées par le dramaturge tout au long de sa carrière et dont son rapport à *Tartuffe* offre des exemples significatifs.

*Une pièce disparue: le "Tartuffe révolutionnaire"*

Dans la page de titre du très ambigu *Dictionnaire des Jacobins vivans* attribué à Calinau de Metz, au-dessus de la dédicace «aux frères et amis par un citoyen français», on trouve un vers et demi que l'auteur présente comme sorti de la plume du républicain Lemercier: «Le nom de citoyen | ne rime en français qu'avec homme de bien. | Lemercier»<sup>17</sup>. Il serait pourtant inutile de chercher ce vers dans l'œuvre publiée du dramaturge: pour son frontispice, Calinau a repris l'une de ses premières comédies, *Le Tartuffe révolutionnaire, ou la suite de l'Imposteur* – créée au Théâtre de la République le 9 juin 1795 et vite interdite – qui ne fut jamais publiée et dont le texte est aujourd'hui perdu<sup>18</sup>. En suivant une mode dramatique de l'époque, le jeune dramaturge Lemercier était revenu sur l'œuvre de Molière afin de produire une pièce politique<sup>19</sup>. Cinq ans avant la création du scandaleux *Pinto*, au moment de la première du *Tartuffe révolutionnaire*, le dramaturge était surtout connu pour sa tragédie *Méléagre* (1788) et pour une série de demi-succès et de petits scandales<sup>20</sup>. La pièce réécrit globalement le texte de *Tartuffe* et condense l'action en trois actes; tout en gardant certains des vers originaux, Lemercier adapte des scènes connues de l'œuvre à l'actualité sociale et politique. En effet, le seul autre vers connu grâce aux journaux est tiré d'une réécriture de la scène 5 de l'acte IV de *Tartuffe*, mais Orgon (ici M. Dufour) se trouve caché non sous la table mais dans une armoire scellée, où l'hypocrite croit trouver les biens de sa dupe et pense pouvoir ainsi jouir de sa femme et de son argent:

(17) *Dictionnaire des Jacobins vivans, dans lequel on verra les baus faits de ces messieurs*, Hambourg, impr. de Chartres, rue de l'Égalité, aux armes d'Orléans, 1799. Pour plus de détails sur les *Tartuffe révolutionnaire*, voir V. De Santis, *Autour d'une pièce perdue de Lemercier. Le "Tartuffe révolutionnaire" (1795) et sa réception sous le Directoire*, dans *Les Lumières du théâtre. Avec Pierre Frantz*, dir. R. Bret-Vitoz, M. Delon, S. Marchand, Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 315-322.

(18) Voir A. Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. De la proclamation de la République à la fin de la Convention nationale*, Genève, Droz, 1992, p. 77. D'autres sources anticipent la création à décembre 1794, dans la salle de la rue Richelieu. Emmet Kennedy indique dix représentations pour la période, voir E. Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, London, Greenwood Publishing Group, 1996, p. 312. Avec les vers de la scène de l'armoire (voir *infra*), le passage évoqué par Calinau est le seul de la comédie qui nous est parvenu.

(19) L'idée d'un tel sujet n'est pas une nouveauté: dans *L'Homme à sentiments, ou le Tartuffe de mœurs* (1789), Chéron de La Bruyère avait entrepris une réécriture du chef-d'œuvre dont le message, sans être proprement idéologique, inaugurerait déjà la mode des tartuffes fin de siècle – pensons aussi à *La Mère coupable*. Dans la reprise de Molière s'inscrit aussi *Le Philinte de Molière, ou la Suite du Misanthrope* (1791) de Fabre d'Églantine. L'intertexte de Molière est souvent utilisé pour véhiculer des contenus politiques: il suffit de penser à *L'Ami des lois* de Laya (1793), auquel la pièce de Lemercier doit beaucoup. Voir W.D. Howarth, *Les "Tartuffes" de l'époque révolutionnaire*, dans *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, Vicenza, Accademia Olimpica, dir. M. Richter, 1991, pp. 65-77; M. Leon, *Molière, the French Revolution and the Theatrical Afterlife*, Iowa city, University of Iowa Press, 2009; J.-L. Laya *L'Ami des lois*, éd. M. Darlow, Y. Robert, London, MHRA, «Phoenix» 4, 2011. Conçu dans le contexte de «l'incroyable débordement de théâtralité qui marque la vie publique» sous la Révolution (P. Frantz, *Les échos de la Révolution*, dans *Le Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. P. Frantz, S. Marchand, Paris, 2009, «L'avant-scène théâtre», p. 515), le *Tartuffe* s'inscrit donc dans le sillage des réécritures et reprises révolutionnaires du corpus moliéresque.

(20) Peu appréciée par les journaux, la pièce fut reniée par l'auteur et demeura inédite. Pour le texte, voir Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, ms. 356.



Il s'avance pour briser les scellés de l'armoire. L'épouse d'Orgon frémit. Tartuffe, sans s'émouvoir, répond, au lieu de ce vers fameux:

*Madame, je sais l'art de lever les scrupules.*

Par celui-ci:

*Madame, je sais l'art de lever les scellés.*

Il les brise en effet. Orgon sort de sa retraite: la confusion de Tartuffe est au comble. Il cherche à reprendre son audace: mais elle est confondue par l'arrivée des meilleurs Républicains de sa Section, éclairés sur ses crimes. L'imposteur révolutionnaire reçoit le châtement qu'il préparait à l'innocence et menace encore au dernier moment<sup>21</sup>.

La quasi-totalité des journaux fait allusion à la scène, considérée comme l'une des plus plaisantes, et affirme qu'elle a suscité beaucoup d'applaudissements. Les informations concernant le succès certes éphémère de cette pièce sont pourtant contradictoires: pour le "Magasin encyclopédique", dont le journaliste s'avère très dur avec le trop inexpert Lemercier, la pièce «n'a point eu de succès»<sup>22</sup>, alors que pour la "Décade philosophique" la comédie, soutenue par le jeu des acteurs, avait reçu des applaudissements «mérités»<sup>23</sup>; l'historien Charles Labitte parle en revanche d'un triomphe auprès du public, interrompu à la cinquième représentation à cause de l'interdiction<sup>24</sup>. Très critique envers la pièce mais plus modéré dans ses jugements, Peltier parle d'un succès remarquable, quoique éphémère<sup>25</sup>. En dépit donc d'un succès modeste, le spectacle suscite un certain intérêt qui continue dans le temps, sans doute alimenté par l'absence de texte<sup>26</sup>.

Dans sa pièce, Lemercier «introduit dans une famille jacobine un prétendu révolutionnaire prêt à envoyer son hôte à la guillotine pour s'emparer de sa femme et de son bien»<sup>27</sup>. Le sous-titre de la comédie ne correspond pas du tout à son contenu, puisque sans proposer une suite de *Tartuffe*, Lemercier le remet en scène dans le contexte contemporain<sup>28</sup>:

Le *Tartuffe révolutionnaire* n'est véritablement que la parodie du *Tartuffe* de Molière. Cependant il seroit injuste de ne pas reconnaître dans l'idée et la composition de cet ouvrage, de l'esprit, de la facilité, et quelques intentions comiques. Par exemple, l'auteur a parodié d'une manière assez plaisante, une partie de la scène admirable où Orgon se cache sous la table. Dans la parodie, il se cache dans une armoire sur laquelle on vient poser les scellés; mais il en sort au moment où Tartuffe va les briser, pour s'emparer des effets au porteur que l'armoire renferme<sup>29</sup>.

(21) "Almanach des muses, ou choix des poésies fugitives", pour l'an IV de la République (1796), p. 271.

(22) "Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts", an III, t. II, pp. 272-273.

(23) «Cette pièce est très-bien jouée. Baptiste l'aîné rend, avec son intelligence ordinaire, le rôle de Tartuffe; Grandmènil, celui d'Orgon; Dugazon, celui du domestique. La citoyenne Vanhove met beaucoup de décence et d'intérêt dans le personnage de la femme d'Orgon», "Décade philosophique, littéraire et politique", an III, t. V, p. 558.

(24) C. Labitte, *Poètes et romanciers modernes de la France*, "Revue des Deux Mondes", 15 février 1840, p. 443. Sur la censure de l'époque, voir O. Krakovitch, *Le théâtre de la République et la censure sous le Directoire*, dans *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, dir. M. Poirson, Paris, Éditions Desjonquères, 2008, pp. 169-192.

(25) J.-G. Peltier, *Paris pendant l'année 1795*, Londres, Baylis, 1795, pp. 408-410.

(26) Lemercier ne laisse aucun manuscrit de sa comédie de l'Imposteur ni de sa tragédie biblique *Le Léviite d'Éphraïm*; on dispose en revanche des manuscrits de la plupart de ses inédits de la période.

(27) B. Daniels, J. Razgonnikoff, *Patriotes en scène. Le Théâtre de la République, 1790-1799: un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Vizille, Musée de la Révolution française, 2007, p. 60.

(28) Lemercier ou le personnel du théâtre ont sans doute décidé d'inscrire la pièce dans la lignée du *Philinte* de Fabre d'Églantine, auquel la presse périodique ne cesse de la comparer.

(29) "Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts", an III, t. II, pp. 272-273.

Le critique de la “Décade philosophique” s’intéresse aussi à la signification politique du spectacle, qui va bien au-delà de la simple «expression de quelques vérités politiques que l’indignation commune a déjà popularisée»<sup>30</sup>, mais affirme que Lemercier aurait dû pousser plus loin sa caricature du démagogue<sup>31</sup>. Pour Lemercier, il s’agissait de montrer, au sein de la famille, cellule de la société révolutionnaire dont elle reproduit les formes à l’échelle réduite, les effets de l’hypocrisie – politiques ou non. Lemercier n’oppose pas dans sa pièce des modérés, voire des anciens aristocrates, aux jacobins: il met en scène une lutte intestine qui ne concerne que les républicains eux-mêmes, et l’effet d’identité entre les personnages est accentué par les «nouveaux costumes qui confondent toutes les conditions», selon la “Décade philosophique”<sup>32</sup>. En stigmatisant l’hypocrisie de certains de ses représentants, jugés comme responsables de l’écroulement des idéaux de 1789, la comédie cristallise ainsi les oppositions qui auraient lacéré le front révolutionnaire. Le *Tartuffe révolutionnaire* et ses différentes lectures se font ainsi l’emblème du décalage entre «sens voulu» et «sens vécu» typique du théâtre de l’époque, où l’opération de Calinau devient «un coup de force sémantique» parmi beaucoup d’autres<sup>33</sup>, qui semble en partie trahir les intentions de Lemercier. Pour l’auteur, cette comédie marque le début d’une réflexion sur la question de l’hypocrisie, qu’il poursuit durant toute sa vie.

“*Clovis*”, «*Tartuffe tragique*»

À la lumière des réflexions de l’auteur, le *Tartuffe révolutionnaire* se révèle, beaucoup plus qu’une pièce de circonstance, une première expérience du dramaturge sur la question de l’hypocrisie, motif fréquemment exploité dans son théâtre, qui est également au centre de son œuvre tragique. La composition de *Clovis*, le «*Tartuffe tragique*» de Lemercier, s’avère en revanche beaucoup plus originale et complexe. Par ailleurs, ses lectures politiques changent radicalement entre sa composition sous l’Empire, sa publication en 1820 et sa création en 1830. L’édition de 1820 est précédée par de longues *Considérations historiques et littéraires*, où l’auteur prouve la vérité de son sujet en s’appuyant sur un examen des annales de l’histoire de France. Or, ce propos ne s’ouvre pas sur la question de la conformité de l’intrigue à la vérité historique, mais sur la pièce qui a servi de modèle à la tragédie:

De tous les ouvrages dramatiques, le plus parfait incontestablement, c’est le TARTUFE de Molière, parce qu’il est à la fois le plus régulier dans son genre, le plus théâtral dans son espèce, et le plus moral dans son plan et dans son exécution. [...] D’après ces réflexions, on ne s’étonnera pas d’apprendre que la meilleure des co-médies m’ait servi de modèle pour la création d’une tragédie que je crois la meilleure des miennes; et qu’ayant long-temps étudié le TARTUFE COMIQUE soumis aux strictes règles de Thalie, je me sois efforcé de placer sur notre théâtre un TARTUFE TRAGIQUE, régularisé par les lois les plus sévères de Melpomène<sup>34</sup>.

(30) J.-G. Peltier, *Paris pendant l’année 1795* cit., p. 410.

(31) «Le démagogue devait être montré, si je ne me trompe, au milieu du peuple, dont il fait son instrument et sa victime, et qu’il appelle souverain pour mieux l’asservir. On aurait voulu le voir dirigeant et soudoyant les émeutes, et se moquant lui-même, avec ses confidens intimes, de la bassesse des moyens qui produisent de si grands effets», “La Décade philosophique” cit., p. 560.

(32) *Ibidem*, p. 558.

(33) P. Frantz, *Théâtres et fêtes de la Révolution*, dans *Le Théâtre en France*, dir. J. de Jomaron, Paris, Colin, 1992, p. 511.

(34) N.-L. Lemercier, *Clovis*, Paris, Baudouin Frères, 1820, p. XIV.

Choisir *Tartuffe*, œuvre qui «attache, plaît et corrige»<sup>35</sup>, comme intertexte d'une tragédie politique, montre l'intention de Lemercier de discréditer les différents héritiers qui se sont succédé sur le trône de France. Comme le souligne Isabelle Durand-Le Guern, «en mettant en scène un Clovis héritier de Tartuffe, Lemercier a conscience de s'attaquer à un mythe national, celui des origines de la royauté»<sup>36</sup>. Cette lecture politique correspond probablement à celle qu'on en faisait en 1820, lorsque la Comédie refuse de monter la pièce, et que le "Journal des débats" (25 février et 5 mars 1820) en déplore le style et le contenu après sa publication; ou encore en 1830, lorsque la pièce tombe notamment pour son esthétique périmée: «*Clovis* est arrivé trop tard; il aurait eu quarante représentations en 1817», lit-on dans la "Revue de Paris" (janvier 1830) au lendemain de la création.

Lemercier complète sa tragédie entamée en 1801 autour des dates du sacre impérial, après avoir refusé à Napoléon de terminer la tragédie *Charlemagne* par un dénouement de circonstance<sup>37</sup>. Nous sommes au moment de la rupture avec Napoléon, qui précède l'éloignement du dramaturge de la scène en raison de ses positions politiques républicaines: sa réécriture tragique du *Tartuffe* est surtout à repenser dans le contexte de cette rupture. En dénonçant ouvertement les dérives funestes du fanatisme religieux dans son *Mahomet*, Voltaire avait peint «un Tartuffe les armes à la main»<sup>38</sup>; Lemercier se plaît ici à mettre en scène un autre «Tartuffe tragique» et porteur de couronne dans une tragédie qu'il retient pour la «meilleure» de celles qu'il a composées.

La structure dramaturgique de *Tartuffe* est reprise partiellement, comme dans l'entrée en scène retardée de l'hypocrite, qui n'arrive pas sur le plateau à la scène II de l'acte III mais à la scène III de l'acte II, comme chez Voltaire. Les personnages principaux, à l'exception du jeune Clodoric, nouvel Orgon séduit d'abord par l'affabilité de Clovis et par ses fausses promesses, n'ont pas de doute quant à la vraie nature du roi. Clovis pousse un Clodoric hésitant à tuer son père, le roi légitime Sigebert, et à accepter la religion chrétienne, en abandonnant le polythéisme. Le roi se tue pour sauver son fils, qui feint d'en être l'assassin. À ce moment, Clovis l'accuse de parricide et régicide, il est condamné et exécuté et Clovis monte sur le trône.

Clovis n'est donc pas présenté comme le fondateur du nouvel ordre de la France chrétienne, mais comme un tyran usurpateur, image qui, à l'époque où la pièce a été conçue, cachait un jugement sur l'ascension imminente de Bonaparte. Néanmoins, le portrait de Clovis que brosse Lemercier n'est pas entièrement celui d'un monstre sanguinaire, comme en témoigne le soliloque final de la tragédie:

CLOVIS, à soi-même  
Fatal usurpateur, me voilà condamné  
À poursuivre un succès dont je suis consterné!...  
N'importe! à mon bonheur laissons les peuples croire,  
Et que mon seul triomphe arrive à la mémoire<sup>39</sup>.

(35) *Ibidem*.

(36) I. Durand-Le Guern, *Les tragédies médiévales de Népomucène Lemercier: histoire et politique*, "Cahiers de recherches médiévales et humanistes" 26, 2013, consulté le 20 juin 2022. URL: <http://journals.openedition.org/crm/13415>.

(37) Voir L.-G. Rousseau, *Népomucène Lemercier et Napoléon Bonaparte*, Mayenne, impr. de Floch, 1958; P. Frantz, V. De Santis, *Masques et miroirs de l'Empereur autour du sacre: Lemercier et Chénier*, "Revue italienne d'études françaises" [En ligne] 11, 2021, consulté le 13 juin 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rief/7869>.

(38) Lettre de Voltaire à Missy, premier septembre 1742 (D2648).

(39) N.-L. Lemercier, *Clovis* cit., p. 99.

«Je me sens condamné quand l'Univers m'adore»: c'est bien dans la tragédie de Voltaire que Lemercier a puisé la scène du remords final de l'Imposteur, le monologue qui clôt son *Mahomet* consistant justement en une prière à Dieu au ton très proche de celle de Clovis. Pourtant, dans le distique final de la tragédie de Voltaire, sur lequel la tirade de Clovis semble calquée, Mahomet supplie Omar de «cacher» sa «faiblesse» pour «sauver» sa «gloire». Mahomet fait ici allusion à son amour pour la jeune Palmire, élément que Lemercier atténue dans le discours conclusif mais qui est présent peu avant dans le texte, lorsque Clovis essaie de sauver la jeune Édeline qui est sur le point de se suicider<sup>40</sup>. Au rabaissement de la figure monarchique, correspond ainsi son humanisation: le pouvoir ne peut pas être concentré dans la même personne, car sa force corruptrice ne ferait qu'en empoisonner l'âme par l'ambition.

Clovis vient en France pour y établir le christianisme comme religion d'État; en dehors des positions personnelles de Lemercier, qui montre souvent un déisme à la Voltaire, la religion est présentée comme un instrument de contrôle du peuple, ce qui ne contribue pas à la promotion du Concordat de 1801. L'intertexte moliéresque se plie à la création d'un imposteur dont la dupe, la victime, est tout le peuple de France. Le traitement de la religion dans la tragédie est ainsi révélateur de la transformation générique: la dévotion de Tartuffe qui essaie de diriger les consciences chez Orgon est remplacée, selon un système d'agrandissement des proportions, par l'usage politique de la religion mis en acte par Clovis. On passe donc de la dimension domestique, des *privatae personae* de Molière, propre au genre comique, à une dimension étatique, avec des personnages de rang élevé, comme il convient dans une tragédie. Ici, comme chez Voltaire, Tartuffe semble avoir plus de prise sur les jeunes que sur les vieux: dans une scène qui peut se lire comme un anti-*Cid*, Clodoric reconnaît sa faiblesse et rend un hommage à la force de son père, qui ne s'est pas laissé subjugué par les fausses paroles de Clovis (IV, 3).

La complexité de cette transposition qui élève le vice individuel au rang d'instrument de contrôle gouvernemental, se fait plus claire si on la compare à l'opération opposée, c'est-à-dire à la comédie *Le Corrupteur*, pièce dont l'intrigue est inspirée de celle de Molière mais qui reprend certains éléments de *Clovis*, comme le final humanisant et les regrets du personnage. *Le Corrupteur* est l'histoire d'un hypocrite qui essaie de perdre une jeune fille bourgeoise et de ruiner sa famille. Ce nouvel avatar de Tartuffe est finalement puni pour ses forfaits, ce qui ne l'empêche pas de rire de sa propre défaite. La transposition, dans une nouvelle comédie régulière de l'intrigue du «Tartuffe tragique», illustre la réflexion de Lemercier sur les rapports existant entre les différents genres théâtraux. Cette transposition ne peut se réaliser que sur le plan de l'intrigue et ne comporte guère de débordements génériques entre tragédie et comédie, dans la mesure où la même fable subit une recodification qui l'insère pleinement dans l'un ou dans l'autre genre. Le rapport de *Clovis* au *Corrupteur* s'avère un cas emblématique de ce phénomène. Au triomphe mélancolique du premier correspond la chute grimaçante du second: la recodification tragique ou comique semble impliquer deux dénouements contraires – un triomphateur qui pleure, un raté qui rit – s'insérant dans deux situations opposées.

La transposition comique qui semble ici anéantir la charge polémique et ses implications politiques n'est pas sans rappeler, indirectement, le pouvoir subversif de *Tartuffe*, ainsi que sa valeur symbolique de pièce persécutée par la censure. C'est ainsi que *Le Corrupteur* est monté le 26 novembre 1822 et publié avec une autre petite

(40) Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, éd. E. James, dans *Œuvres Complètes/Complete Works*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, vol. 20B.

pièce, *Dame censure, ou la Corruptrice*<sup>41</sup>. Dans cette pièce, Dame Censure est habillée avec une «guirlande d'éteignoirs, une ceinture de mouchette, et une garniture en ruche» et beaucoup «de ciseaux»; il n'est pas fortuit que ce petit-vaudeville, dont le langage imagé n'est pas sans rappeler la lithographie de Delacroix sur le *Déménagement de la Censure* de la même année<sup>42</sup>, accompagne une réécriture de *Tartuffe*. Lemercier rappelle ainsi symboliquement l'image d'un Molière philosophe victime des cabales chère aux Lumières, cabales qui figurent ses propres luttes contre la censure.

En dehors de ces réécritures plus ou moins directes, Lemercier réutilise le modèle de *Tartuffe* pour *Le Faux Bonhomme*, autre petite comédie de la Restauration, et notamment dans *Richelieu, ou la journée des dupes*, comédie historique reçue «à l'unanimité» par le Théâtre-Français en 1804, qui repose sur le même principe de désacralisation du politique fondée sur l'association pouvoir/mensonge. La pièce, sur laquelle pesait une interdiction depuis l'Empire, ne fut jouée que le 17 mars 1835<sup>43</sup>, et comme le souligne Michèle H. Jones, sa structure et la présentation de *Richelieu* suivent de près le mouvement de *Tartuffe*<sup>44</sup>. À la même époque, Lemercier évoque *Tartuffe* dans plusieurs ouvrages, comme son poème *Les Âges français*, et dans son *Atlantiade*<sup>45</sup>, ainsi que dans plusieurs préfaces dramatiques, la présentant toujours comme un modèle excellent de comédie et de construction du caractère dramatique.

### Conclusions

Une nouvelle «affaire *Tartuffe*» marque la rentrée théâtrale 2022, avec les diatribes autour de la version en trois actes *Le Tartuffe ou l'hypocrite*, restituée par Georges Forestier et montée à la Comédie-Française par Ivo Van Hove: ici, la pièce de Molière la plus contestée du vivant de son auteur est au centre d'une polémique qui entraîne une réflexion sur les droits des auteurs et des éditeurs sur le texte mis en scène, ainsi que sur les limites entre édition et création<sup>46</sup>. Cinquante ans auparavant, le 10 janvier 1971, *Il Tartufo, ovvero vita amori autocensura e morte di Molière nostro contemporaneo* est monté à la Salle Eleonora Duse de Gênes, avec une mise en scène de Luigi Squarzina qui insère la pièce, traduite par Cesare Garboli, «dans le cadre historique de la comédie de Mikhaïl Boulgakov *La cabale des dévots* (1936)»; les contenus politiques, les libertés prises par rapport aux modèles ainsi que le caractère métathéâtral du spectacle sont à la base de sa réception «controversée»<sup>47</sup>. Entre Van Hove et Squarzina, dans une version de la comédie créée à Moscou en 2016, par un usage

(41) N.-L. Lemercier, *Le Corrupteur*, comédie en 5 actes et en vers, terminée le 22 novembre 1812, précédée de *Dame Censure, tragi-comédie en 1 acte et en prose*, Paris, Barba, 1823. La pièce eut cinq représentations et – si l'on en croit la "Revue encyclopédique" – son «éclatant succès» fut arrêté seulement par une cabale organisée par Victor Hugo en personne. Voir "Revue encyclopédique", mai 1823, l'article est pourtant signé par Métral, proche de la cause de Lemercier.

(42) Voir B. Jobert (dir.), *Delacroix, le trait romantique*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 7 avril-13 juillet 1998, Paris, BNF, 1998, p. 89.

(43) Annoncé le 16 mars par le "Journal des débats", qui n'apporte par la suite aucune information concernant la création.

(44) M.H. Jones, *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975, *passim*.

(45) Cf. N.-L. Lemercier, *Les âges français*, Paris, Barba, 1803, p. 169; pour la référence dans *L'Atlantiade*, voir *supra*.

(46) Cf. Molière, *Le Tartuffe ou l'hypocrite*, comédie en trois actes restituée par G. Forestier, Roma, Portaparole, 2018; le programme en ligne du théâtre: <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/le-tartuffe-ou-lhypocrite#>; A. Diatkine, *Qui a écrit "Tartuffe"? Molière ou Georges Forestier?*, "Libération", 27 octobre 2022.

(47) Voir M.G. Porcelli, *Un Molière italien. 1950-2000*, "Revue italienne d'études françaises" 12, 2022.

particulier de la mise en scène et des costumes, Philippe Grigorian nous montre sur le plateau «Tartuffe en Raspoutine, Orgon en Nicholas II»<sup>48</sup>. À l'époque contemporaine, la plasticité de Tartuffe, véritable mythe moderne, lui permet d'adopter via la réécriture et la mise en scène de nouvelles significations, et ses avatars scéniques et dramaturgiques exaltent la souplesse sémantique de l'œuvre dont les Lumières finissantes (ou les romantiques naissants) avaient déjà pleinement cueilli et exploité le potentiel.

Homme du XVIII<sup>e</sup> siècle projeté dans le XIX<sup>e</sup>, banni de la scène sous l'Empire, en plus des échecs de ses tragédies sous la Restauration, Lemer cier a subi, notamment pour ses comédies historiques, «la désapprobation de cinq régimes politiques»<sup>49</sup>. Auteur à la fois de la dernière tragédie à l'antique, selon Mme de Staël, avec son *Agamemnon* de 1797<sup>50</sup>, et du premier drame romantique, avec son *Pinto* de 1800, Lemer cier représente au tournant des Lumières un cas particulier d'auteur qui, bien que capable de saisir le besoin de renouveau du théâtre de son époque, demeure ancré dans les principes d'un classicisme autour duquel il n'arrête pas de réfléchir. Sur *Tartuffe* Lemer cier revient justement dans la *Préface* de ses *Comédies historiques*, composées sous l'Empire et publiées en 1827 dans un recueil auquel il accorde une importance majeure<sup>51</sup>:

En effet, la plus grande difficulté que je rencontrais dans l'exécution de mon premier essai fut d'en abstraire cette sorte d'intérêt contraire à la raillerie, cette pitié larmoyante qu'excite le drame. [...] Il restait à le corriger des défauts que j'y avais notés dans ma première expérience, à le régulariser suivant la méthode classique de Molière<sup>52</sup>.

Son *Pinto* même, repris dans le recueil, peut être lu comme un avatar positif de Tartuffe, qui incarne également l'idéal bourgeois du *self-made man*, à même d'accomplir tout seul une importante ascension sociale, et dont les ambitions personnelles ne sont pas en contradiction avec le bien commun. C'est un Tartuffe bienfaisant, enfant de Figaro, qui ne renonce pas à la ruse mais semble abandonner son hypocrisie.

C'est justement l'hypocrisie – thème récurrent chez Lemer cier et fondateur de la réflexion critique qu'il développe sur *Tartuffe* – qui se trouve au cœur de son poème le plus important, *La Panhypocrisiade* (1819). Dans cette «comédie épique», Lemer cier présente l'histoire de France comme une suite de forfaits dus à la dissimulation de gouverneurs hypocrites: théâtre et poésie se font ainsi l'expression de la plus «vive indignation de la vertu contre le vice»<sup>53</sup>. Ce texte polémique contient plusieurs références à la comédie de Molière et constitue, avec *Clovis*, un autre exemple d'éloignement générique. Les réécritures de *Tartuffe* chez un auteur qui réfléchit de manière explicite sur les genres théâtraux semblent ainsi révéler les positions de celui-ci en

(48) Voir E. Galtsova, *Le théâtre russe contemporain en quête de l'audible dans le contexte de l'évolution du théâtre politique*, dans *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo / Le spectacle théâtral, l'audible et le visible*, dir. M. Fazio, P. Frantz, Roma, Artemide, 2019, p. 268.

(49) N. Perry, «*Pinto* et la censure», dans Lemer cier, *Pinto, ou la Journée d'une conspiration*, éd. N. Perry, Exeter, University of Exeter Press, 1976, p. xxx.

(50) Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1810), Paris, Charpentier, 1839, p. 192.

(51) Quoique la page de titre indique l'année 1828, les *Comédies historiques* ont été publiées le 19 décembre 1827, soit quatorze jours après la *Préface* de *Cromwell*, la même année que le recueil homonyme de Roederer: il est fort possible que Lemer cier, jaloux de son «invention», ait décidé d'en hâter la publication pour réaffirmer sa primauté par rapport aux nouvelles formes de théâtre historique. Voir *Bibliographie de la France*, année 1827, n° 7549, p. 1042, entrée 7908.

(52) Voir l'édition critique de *Pinto* dans V. De Santis, *Le théâtre de Louis Lemer cier* cit., p. 655.

(53) N.-L. Lemer cier, *La Panhypocrisiade, ou le Spectacle infernal du seizième siècle*, comédie épique, Paris, Firmin Didot, 1819, p. viii.

matière d'esthétique théâtrale, mais elles sont aussi révélatrices du potentiel dramaturgique et sémantique du texte de Molière, qui n'a pas perdu de vigueur en ce début de Romantisme.

Dans son introduction au volume *Molière des Romantiques*, Olivier Bara insiste justement sur l'héritage du dramaturge qui se manifeste sur le plan esthétique, ainsi que sur le plan historique et culturel<sup>54</sup>, lorsque l'auteur de *L'Avare* entre de manière définitive dans le canon sélectionné par les romantiques, dont l'influence a été si durable<sup>55</sup>. Ce canon condamne par ailleurs le théâtre du tournant des Lumières, à partir du discours de réception de Victor Hugo à l'Académie Française, qui succède à Lemercier. Dans l'éloge douteux de son prédécesseur et ennemi Lemercier, Hugo présente le tournant des Lumières comme une simple préparation du Romantisme et fait table rase de toute une série d'expériences dramatiques et de théories esthétiques qui l'ont précédé. Or les différents avatars de *Tartuffe* composés par Lemercier se situent justement «entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves»<sup>56</sup>, entre le Molière philosophe de Louis-Sébastien Mercier et le Tartuffe «grotesque» et «empreint de terreur» de la *Préface* de *Cromwell*<sup>57</sup>: ces reprises, qui montrent toute la vivacité de la réflexion théorique et de la pratique dramaturgique de Lemercier, en dépit de résultats souvent décevants, sont avant tout le signe de l'importance de *Tartuffe* dans l'élaboration du canon théâtral français et européen, ainsi que de sa force dramatique et sémiotique intarissable.

VINCENZO DE SANTIS  
*Università degli Studi di Salerno*

(54) O. Bara, *Introduction*, dans *Molière des romantiques* cit., *passim*.

(55) Sur cet aspect, voir "Revue d'Histoire littéraire de la France", an 114, n. 1, janvier-mars 2014, *Le XIX<sup>e</sup> siècle face aux canons littéraires. Persistance, remises en cause, transformations*, et notamment l'introduction par J.L. Diaz (pp. 3-11).

(56) Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, éd. M. Levaillant, G. Moulinier, Paris, Gallimard, 1947, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, p. 1046.

(57) Hugo, *Préface de Cromwell*, éd. C. Anfray, Paris, Flammarion, 2020, *passim*.

## *Manzoni e Molière. Tre occorrenze*

### *Abstract*

After a short introduction on the relationship between the two writers, the study focuses on three references which indicate how Molière was also employed in the philosophical reflection of Manzoni. The allusion to the *Tartuffe*, which we encounter in the Twenty-Fifth Chapter of *The Betrothed*, allows us to understand how, through the portrait of donna Prassede, Manzoni touched a key point, precious to Nicole and Bossuet, and proposed most recently by La Mennais, which is about the limitations and passionate distortions that even the believers (for which Manzoni means the catholic ones in particular) are not immune to. The mention of the *Mariage forcé*, which emerges from the long letter to Cousin of 1829-1830, serves, on the other hand, a role in Manzoni's criticism of the excessive concessions to the skepticism by Descartes and Cousin, where he opposes to their false reasoning the force of common sense embodied by Sganarello. The citation of the *Femmes savantes*, contained in the draft of a letter of February 1832 to Edmond de Cazalès, is used, finally, to expose the anti-religious attitude of the Eighteenth-Century philosophy, from the perspective of a much higher and more inclusive concept of reason, like the one proposed by the "Christian Philosophy" of La Mennais.

### *Qualche parola d'introduzione*

Una nota menzione di Molière è nella prima lettera di Manzoni ventenne (ancora scritta in italiano) a quello che sarà il suo grande amico francese, Claude Fauriel. Il giovane scrittore italiano, che da qualche mese ha raggiunto sua madre Giulia Beccaria a Parigi, dopo aver sottolineato l'isolamento degli intellettuali italiani dal popolo che non li comprende, scrive (è il 9 febbraio del 1806):

Vi confesso ch'io veggio con un piacere misto d'invidia il popolo di Parigi intendere ed applaudire alle commedie di Molière<sup>1</sup>.

Ma una ventina d'anni fa è stata trovata, nell'Archivio Lechi di Brescia, una testimonianza significativa già del Manzoni quindicenne, quand'era studente al collegio Longone dei padri barnabiti. In un componimento satirico in quartine indirizzato contro il vice-rettore del collegio, Manzoni, dopo averne denunciato la pedofilia, scrive:

Ed il pudore esalta, e il cielo assedia  
con bugiarde preghiere  
novel Tartuffo; or vene il formidabile  
flagello di Mogliere<sup>2</sup>.

(1) A. Manzoni, *Lettere*, a cura di C. Arieti, Milano, Mondadori, 1970, 3 tt., t. I, pp. 18-20, in part. p. 19.

(2) Cfr. L.A. Biglione di Viarigi, *Trittico manzoniano*, in "Annali manzoniani", III (1999), pp. 285-304.



C'è una presenza costante e diffusa di Molière in testi manzoniani di differente argomento. Tredici sono le pièces a cui l'autore lombardo rinvia esplicitamente (e alcune sono anzi citate più volte, per passi differenti): *Tartuffe*, *Malade imaginaire*, *Misanthrope*, *Femmes savantes*, *Avare*, *Mariage forcé*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Bourgeois gentilhomme*, *Étourdi*, *Médecin malgré lui*, *Fourberies de Scapin*, *Sicilien ou l'amour peintre*, *Fête de Versailles*. Le allusioni sono il più sovente puntuali, con riferimenti precisi a versi, a battute, a personaggi. Manzoni, nei «frammenti» della sua opera di riflessione linguistica *Sentir messa*, aveva annotato che certi esempi «corrono alla mente da sé senza andarne in cerca»<sup>3</sup>.

Nella sala manzoniana della Biblioteca di Brera si conservano, d'altra parte, i sei volumi delle *Œuvres de Molière, avec des remarques grammaticales, des avertissements et des observations sur chaque pièce*. Par M. Bret, Paris, par la Compagnie des Libraires Associés, an 13 – 1804 di proprietà di Manzoni, con diverse sue postille autografe<sup>4</sup>.

Non a caso, dalla lettera in italiano a Fauriel del 1806 che abbiamo già citato all'*Appendice alla relazione sulla lingua* (1869)<sup>5</sup>, molte evocazioni sono relative alla lingua viva e intesa da tutti del comico francese. Questo non deve occultare però l'importante presenza di Molière nella memoria letteraria di Manzoni (nei personaggi, nelle situazioni, nella comicità), nelle sue riflessioni sulla moralità del teatro<sup>6</sup> e anche, lasciando l'ambito letterario, nella sua riflessione filosofica.

Vorrei concentrare quest'oggi l'attenzione su quest'ultimo aspetto, evocando tre rinvii che toccano punti particolarmente vivi e importanti del pensiero manzoniano.

### 1. Cielo e cervello

Nel capitolo XXV dei *Promessi sposi*, Manzoni scrive, di donna Prassede, che:

come diceva spesso agli altri e a se stessa, tutto il suo studio era di secondare i voleri del cielo: ma faceva spesso uno sbaglio grosso, ch'era di prender per cielo il suo cervello<sup>7</sup>.

Bene ha fatto Nigro, nel suo commento, a rimandare al *Tartuffe*, anche se penso che indicare solamente la scena V dell'atto I, come fa il critico, non sia sufficiente. È

(3) A. Manzoni, *Scritti linguistici inediti II*, a cura di A. Stella, M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, 2 tt., t. I, p. 527.

(4) La collocazione è: MANZ. 12. 0018-0023. I volumi sono consultabili sul sito *Manzoni Online*: <https://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/2816>. Niente di Molière è invece nelle biblioteche di Brusuglio e di via Morone. L'edizione con il commento dello scrittore e autore drammatico Antoine Bret (Dijon, 1717–Paris, 1792) era già uscita in 6 voll. nel 1773 e in 8 nel 1778.

(5) Cfr. A. Manzoni, *Appendice alla relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla* (Milano, Rechiedei, 1869), in Id., *Scritti linguistici editi*, a cura di A. Stella e M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.

(6) Nelle postille a Bret (come in molte a Rollin o a Crévier) si coglie anche la critica manzoniana a esegeti e precettori ottusi, o pedanti, o servili, spesso oggettivamente immorali.

(7) A. Manzoni, *I promessi sposi e Storia della colonna infame*, testo critico dell'edizione definitiva, con un volume di commentari, a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006, 2 voll., vol. I, p. 482. Simile il testo nella Ventasettima («ella diceva» > «diceva»; «ma cadeva sovente in un terribile equivoco» > «ma faceva spesso uno sbaglio grosso»; «pigliar» > «prender»). La frase è nella conclusione dell'approfondimento del personaggio iniziato, tre pagine prima, in questo modo: «Era donna Prassede una vecchia gentildonna molto inclinata a far del bene: mestiere certamente il più degno che l'uomo possa esercitare; ma che pur troppo può anche guastare, come tutti gli altri. Per fare il bene, bisogna conoscerlo; e, al pari d'ogni altra cosa, non possiamo conoscerlo che in mezzo alle nostre passioni, per mezzo de' nostri giudizi, con le nostre idee; le quali bene spesso stanno come possono. Con l'idea donna Prassede si regolava come dicono che si deve far con gli amici: n'aveva poche; ma a quelle poche era molto affezionata. Tra le poche, ce n'era per disgrazia molte delle storte; e non eran quelle che le fossero men care» (p. 482).

vero che in quella scena Orgon afferma di voler fare «Ce que le Ciel voudra» (v. 423), ma il tema era già stato posto benissimo, e ripetutamente, sin dalla scena I, con la figura molto importante, in direzione manzoniana, di Mme Pernelle, che evoca il Cielo ai vv. 53, 78, 119 e 147. Si ricordi tra l'altro che già nel giovanile testo, a cui abbiamo fatto cenno, contro il barnabita padre Volpini, era anche, non casualmente, insistito il riferimento al «Cielo». Soprattutto, però, non mi pare che la chiave dell'interpretazione del personaggio sia, come Nigro afferma, nella sua «presunzione blasfema» e nella sua «pretesa empia»<sup>8</sup>. O, almeno, non mi pare che queste indicazioni siano sufficientemente chiare. La pagina è da leggere piuttosto come espressione significativa della convinzione manzoniana secondo la quale non basta essere cattolici e, con quell'etichetta, «voler far del bene» per non pensare cose sbagliate, o strane mescolanze di cose giuste e sbagliate, e per non cercare malauguratamente di realizzarle (con in più anche l'idea, in donna Prassede, di essere autorizzati, in tale realizzazione, ad andare se necessario aldilà del diritto, e a utilizzare vie nascoste e subdole).

Ma il discorso è utilmente da allargare, innanzitutto, ai moralisti del Seicento francese, anche tenendo in conto quello che scriveva Sainte-Beuve, e cioè che il *Tartuffe* darebbe «la main aux Provinciales» perché, a ben guardare,

dans la signification qu'il prit et qu'il a gardée, ce n'est pas autre chose [...] que Escobar<sup>9</sup> traduit sur le théâtre<sup>10</sup>.

Del resto si noti a che punto di crudele acutezza giungeva l'osservazione morale di Manzoni, già nel *Fermo e Lucia*, su donna Prassede:

La sua voglia di dominare, di operare sugli altri *anche ai suoi proprj occhi* prendeva la maschera di carità disinteressata<sup>11</sup>.

Il riferimento deve subito andare, per il passo del XXV dei *Promessi sposi* da cui siamo partiti, a quello che Manzoni chiama più volte «il mio Nicole». Nel sesto volume degli *Essais de morale* (cito dall'ed. 1733 in 8 volumi posseduta da Manzoni) si legge:

La connoissance que ces personnes ont des principes de la Religion, leur fait bien dire en général qu'elles ne veulent suivre que Dieu, mais en particulier elles prennent pour instinct de

(8) Il commento di Nigro si legge in calce alla sua ed. della Ventisettana (vol. II, t. I dell'ed. a sua cura di A. Manzoni, *I romanzi*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 917-918).

(9) Antonio Escobar y Mendoza (1589-1669), scrittore e teologo gesuita, autore tra l'altro della *Summula casuum conscientiae* (1626), del fortunato *Liber theologiae moralis* (1646), dei due volumi dei *Universae theologiae moralis problemata* (1652) e dei sette delle *Universae theologiae moralis receptiores absque lite sententiae* (1663). Pascal lo nomina sessantasei volte nelle *Lettres provinciales* (1657: cfr. in particolare la quinta e la sesta lettera). La sesta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française* (1835) – di poco precedente al *Port-Royal* (1840) – indica come «familier» il verbo *escobarde* («User de réticences, de mots à double entente, dans le dessein de tromper») e il sostantivo *escobarderie* («Subterfuge, faux-fuyant, mensonge adroit»). L'edizione attuale fa risalire entrambi al XVIII secolo. Pascal, d'altra parte, aveva prontamente coniato l'aggettivo *escobartin/ine*. La prima edizione del *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle* di Larousse (1866-1878), dopo aver citato la *Balade sur Escobar* di La Fontaine, indicherà che «Le nom d'Escobar est devenu une sorte de nom commun», evocando esempi di Fourier e Musset (e, per «escobarderie», di Sainte-Beuve e Guizot).

(10) Ch.A. de Sainte-Beuve, *Port-Royal*, édition documentaire établie par R.-L. Doyon, Ch. Marchesne, 6 t. en 9 vol., Paris, La Connaissance, 1926-1932, vol. III, chap. XV, pp. 266, 268. In effetti, la parte della settima lettera provinciale sulla «direzione dell'intenzione» è ripresa in *Tartuffe*, IV, scena V, 1489-1493.

(11) A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, t. III, cap. IX. Cito dal primo volume, in due tomi, dell'edizione critica dei *Promessi sposi* diretta da D. Isella: *Prima minuta* (1821-1823). *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, I.1 *Testo*; I.2 *Apparato critico*, Milano, Casa del Manzoni, 2006, t. I, p. 435 (mio il corsivo).

Dieu toutes ces idées vives et extraordinaires que forme leur imagination [...] en prenant ses pensées pour des pensées de Dieu<sup>12</sup>.

Ma il discorso è anche da allargare a un'opera molto recente quando Manzoni scriveva il suo romanzo, e che l'autore dei *Promessi sposi* conosceva bene; un'opera, tra l'altro, alla quale è fatta, nel cap. XXXII, un'allusione significativa: «il buon senso c'era; ma se ne stava nascosto, per paura del senso comune»<sup>13</sup>. L'allusione, come altrove ho indicato<sup>14</sup>, è a un concetto chiave (il «senso comune», appunto) del secondo volume dell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* di La Mennais, uscito nel 1820.

Su La Mennais e sul «senso comune» avremo modo di tornare più avanti. Quello che voglio qui segnalare è il capitolo XIX di questo secondo volume dell'*Essai*, che ha per titolo: *Que la voie de raisonnement ou de discussion n'est pas le moyen général offert aux hommes pour discerner la vraie religion*<sup>15</sup>. Saltandone ora le prime trenta pagine veniamo a dove La Mennais contesta l'ésito del principio protestante di «avere per regola la Scrittura»:

Dire qu'il avait l'Écriture pour règle, c'étoit oublier que l'Écriture n'étoit pas moins soumise que tout le reste à son jugement; qu'il devoit en examiner par lui-même l'authenticité, l'inspiration, et qu'enfin il en demeurait l'unique interprète<sup>16</sup>.

Qui La Mennais cita con pieno consenso il Bossuet dell'*Oraison funèbre de la reine d'Angleterre*:

Chacun s'est fait à soi-même un tribunal, où il s'est rendu l'arbitre de sa croyance: et encore qu'il semble que les novateurs aient voulu retenir les esprits, en les renfermant dans les limites de l'Écriture sainte; comme ce n'a été qu'à condition que chaque fidèle en deviendrait l'interprète, ... il n'y a point de particulier qui ne se voie autorisé par cette doctrine à adorer ses inventions, à consacrer ses erreurs, à appeler Dieu tout ce qu'il pense<sup>17</sup>.

Ma La Mennais evoca anche, a questo proposito, un discorso dell'anglicano Thomas Balguy, dove si sostiene che le opinioni del popolo devono essere fondate sull'autorità e non sulla ragione. La maggioranza degli uomini, scrive Balguy, non saprebbe portare nessun giudizio su astruse questioni teologiche. E certo anche l'interpretazione della Bibbia, per la più parte dei credenti, non è affatto semplice e chiara. Insomma, contro i protestanti «dissidenti», anche Balguy mette in dubbio il principio del libero esame:

(12) P. Nicole, *Essais de morale, contenus en divers traités sur plusieurs devoirs importants*, Paris, chez Guillaume Desprez, 1733, 8 voll., vol. VI, p. 82 (l'edizione, posseduta da Manzoni, è conservata nella biblioteca di via del Morone, alla collocazione: CS.M 1605-1612). Il brano, segnalato da Nigro e da lui citato con diversi refusi, è riportato con maggiore precisione (ma ancora con un refuso) in A. Manzoni, *I Promessi Sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, presentazione e nota al testo di A. Stella, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013, p. 757.

(13) Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi e Storia della colonna infame*, ed. 2006 cit., vol. I, p. 623 (xxxii 63), dove il testo è seguito dall'illustrazione di una persona «savia» che esprime, in «confidenza domestica», le sue opinioni al «buon Muratori». Il passo si trova già identico (con la variante «v'era» al posto di «c'era») nell'ed. 1827.

(14) Cfr. L. Badini Confalonieri, *Risveglio religioso, autorità e libertà tra Francia, Svizzera e Italia intorno al 1820 e al 1830*, in *Intrecci romanzeschi. Trame e incontri di culture*, a cura di O. Abbati, Torino, Trauben, 2016, pp. 53-86, in part. pp. 55-57.

(15) F. de La Mennais, *Essai sur l'indifférence en matière de religion*, Paris, V. Tournachon-Molin et H. Seguin, 1820, t. II, pp. 149-190.

(16) *Ivi*, p. 179.

(17) *Ivi*, p. 180.

Depuis long-temps ils tiennent, dit-il, que l'Écriture est la règle pour discerner ce que prescrit la religion, et que l'autorité humaine doit être entièrement exclue. Leurs ancêtres n'au- roient pas été, je crois, médiocrement embarrassés avec leur maxime, s'ils n'avoient possédé un talent singulier pour voir dans l'Écriture ce qu'ils avoient envie d'y voir. Presque toutes les sectes y trouvoient leur forme particulière de gouvernement ecclésiastique; et tandis qu'elles ne faisoient que réaliser leurs imaginations, elles croyoient exécuter les ordres du ciel<sup>18</sup>.

Non è casuale, mi pare, che Manzoni, nel capitolo XXV dei *Promessi sposi*, ri- prenda la formula usata da un protestante contro i dissidenti (e anche, come abbiamo visto, da Bossuet contro i protestanti *tout court*) per applicarla invece a una cattolica che pensa di fare il bene come donna Prassede. Era anche la lezione di Molière.

## 2. Cousin, Descartes e Sganarello

Anche William Hamilton, in una recensione anonima (che ripubblicò poi a suo no- me) del *Cours de philosophie* (1828) di Victor Cousin, uscita nel numero di otto- bre 1829 dell'«Edinburgh Review», evocava il rischio che «like Ixion, we embrace a cloud for a divinity»<sup>19</sup>. La recensione, molto interessante, fu letta con attenzione da Cousin e dallo stesso Manzoni<sup>20</sup>. Ma noi l'abbiamo evocata qui anche come transizio- ne al nostro secondo punto, perché il *Cours de philosophie* del 1828 e il primo tomo di quello del 1829 sono l'oggetto di un testo filosofico molto importante di Manzoni, la grande lettera a Cousin (nell'edizione Ghisalberti occupa 54 pagine), iniziata il 12 novembre del 1829 e proseguita fino alla primavera del 1830: in essa c'è una signifi- cativa menzione di Sganarello.

Purtroppo, nell'unica edizione commentata esistente della *Lettera a Cousin* (nel quadro della recente «Edizione nazionale ed europea»), il curatore non ha apposto, alla menzione di cui abbiamo detto, alcuna nota, non avendo probabilmente nemme- no identificato di che pièce si trattasse.

Eppure il passaggio è significativo, e convoca Sganarello e il «genere umano» in funzione anti-scettica:

Car au lieu de dire aux sceptiques, comme Sganarelle et comme le genre humain: Hé, que diable! vous vous moquez; au lieu de leur dire: tant que vous viendrez avec des syllogismes démontrer que rien n'est certain, je verrai toujours que vous avez foi au syllogisme: venez avec autre chose, nous verrons s'il y a lieu à discuter; [...]<sup>21</sup>.

Vediamo meglio la pagina in cui questo riferimento è inserito.

Manzoni ricopia un passo dal primo tomo del *Cours de philosophie* del 1829<sup>22</sup>. Descartes, spiega Cousin, dice che il pensiero può mettere tutto in discussione, tutto

(18) *Ivi*, pp. 184-189.

(19) Cfr. «Edinburgh Review» 99, October 1829, p. 221.

(20) Avvertito dall'amico, che l'aveva trovata particolarmente degna di nota, Manzoni gli risponde, il 24 aprile del 1830, che andrà a leggerla «avec empressement» (Manzoni, *Lettere* cit., I, p. 598). Su questa recensione, in polemica con il discepolo di Hamilton Henry Longueville Mansel, cfr. anche, poi, J.F.D. Maurice, *What is Revelation? Letters to a Student of Theology...*, Cambridge, Macmillan, 1859.

(21) Cfr. A. Manzoni, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, prem. di C. Carena, intr. e note di U. Mura- tore, testi a cura di M. Castoldi. In appendice: *Le Stresiane* di R. Bonghi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004, p. 50. Nelle citazioni dei brani francesi di Manzoni si sono introdotte ove necessario alcune minime modifiche per assicurarne la leggibilità.

(22) Cfr. V. Cousin, *Cours de l'histoire de la philosophie. Histoire de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pichon et Didier, 1829, t. I.

eccetto sé stesso. Il pensiero è quindi il punto fermo, non intaccabile dagli scettici, da lui cercato. Due sono le conseguenze racchiuse in questo principio, continua il professore della Sorbona. La prima è il *cogito ergo sum*. La seconda è relativa al carattere del pensiero, infatti, «se dall'attributo al soggetto la conclusione è buona»... A questo punto Manzoni interrompe la trascrizione e obietta: ci sono conclusioni buone e cattive? ci sono soggetti e attributi? ma da dove vengono? Si era detto che il pensiero poteva mettere in discussione tutto, eccetto sé stesso e invece questa seconda conseguenza ci mostra che il pensiero crede a generalizzazioni come il soggetto e l'attributo, e ragiona come se credesse alla logica.

Anche la prima conseguenza, del resto, il *cogito ergo sum*, era attaccabile, insiste Manzoni. Da dove può venire quell'*ergo* se si era stabilita la sola certezza del *cogito*? Se «la pensée pouvait tout mettre en question, tout, excepté elle-même, jamais elle ne pourrait atteindre à aucune autre certitude; cette certitude seule demeurerait en elle perpétuellement seule, perpétuellement stérile, par la raison toute simple que l'on ne va d'une certitude à une autre que par un moyen; et, pour que ce moyen conduise à la certitude, il faut qu'il ne puisse pas être mis en question lui-même».

Il rinvio a Molière è all'ottava scena del *Mariage forcé* (1664), la commedia-balletto in un atto e in prosa richiamata anche, del resto, per un altro punto, in una delle postille apposte da Manzoni al secondo tomo del *Cours* 1829 di Cousin<sup>23</sup>. In essa Sganarello, uomo ricco di età ormai avanzata, volendo sposarsi con Dorimene, donna molto giovane e bella, va da un filosofo scettico, Marfurio, per avere conferma della bontà della sua decisione. Il filosofo, dubitando di ogni cosa, rettifica quella che gli sembra l'eccessiva certezza delle affermazioni del suo interlocutore e gli risponde sempre in modo evasivo fino a quando quest'ultimo, seccato, prende a bastonarlo. Alle proteste del filosofo per l'aggressione subita, è Sganarello a dimostrare di aver ben appreso la lezione di Marfurio: «vous ne devez pas dire que je vous ai battu, mais qu'il vous semble que je vous ai battu»; «Je m'en lave les mains»; «Il se peut faire»; «Il n'y a pas d'impossibilité»; «Je n'en sais rien»; «Il en sera ce qui pourra».

Quando Manzoni dice che agli scettici si sarebbe dovuto dire, «comme Sganarelle et comme le genre humain: Hé, que diable! vous vous moquez» cita proprio un'esclamazione di Sganarello, infastidito dai continui «il me semble» di Marfurio. Ora l'argomento, all'interno della lettera a Cousin, è anche *ad hominem*, perché Manzoni, già da molte pagine (e lo farà fino in fondo alla lettera), sta criticando un'affermazione epistemologicamente fondamentale del filosofo francese che inizia:

Comme, dans l'intuition spontanée de la raison, il n'y a rien de volontaire, ni par conséquent de personnel, comme les vérités que la raison nous découvre ne viennent pas de nous, il semble qu'on peut se croire jusqu'à un certain point en droit de les imposer aux autres...<sup>24</sup>

«Il semble»? «jusqu'à un certain point»? Manzoni stringe Cousin sul significato di queste affermazioni imprecise.

(23) «[Cours de 1829, t. II, p. 212 (diciannovesima lezione: ancora su Locke)] "Nous considérons le feu par rapport aux cendres comme une cause, et les cendres comme un effet..."».

[M.] il fallait ici remarquer que le feu est une autre collection d'idées simples; car on pourrait l'oublier. En vérité, les philosophes du *Mariage forcé* sont des petits garçons en comparaison de celui-ci avec ses idées simples, et ses collections d'idées simples. [57]». Ho citato la postilla secondo l'edizione a mia cura degli *Scritti storici e filosofici* di Manzoni di prossima uscita presso l'editore Bompiani.

(24) Cfr. A. Manzoni, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, EN, p. 25. Il passo di Cousin è dal *Cours* del 1829, t. I, deuxième leçon, pp. 45-46. Ho messo «en droit» al posto di «le droit».

Ma che valore ha il riferimento riferimento a Sganarello e al genere umano («comme Sganarelle et comme le genre humain»)?

Proprio nell'estate di quel 1829 in cui, a novembre, inizia a stendere la lettera a Cousin, Manzoni, come ho altrove documentato<sup>25</sup>, ha un cambiamento importantissimo di posizione riguardo alle riflessioni del secondo volume dell'*Essai* di La Mennais (quello uscito, come abbiám detto, nel 1820). Dopo essere stato fino ad allora, per varie ragioni, molto critico nei confronti delle teorie dell'abate brétone, proprio rileggendo quel capitolo XIX dell'*Essai* da cui abbiamo prima citato accetta adesso la dottrina lamennaissiana dell'autorità e del «senso comune», convinto che l'unica via ragionevole per arrivare alla certezza, nel campo della fede, sia di affidarsi all'autorità della Rivelazione, che non è frutto di una conquista della ragione individuale, ma è data anche ai semplici e costituisce, nella tradizione culturale cristiana, il «senso comune». Questo fa sì che, a partire dalla seconda metà del 1829 (e la grande lettera a Cousin ne è il primo e più importante esempio), Manzoni usi molto spesso e positivamente, ormai, nei suoi testi, l'espressione «senso comune» e quella, collegata, di «genere umano».

Un'unica occorrenza significativa voglio qui citare, ed è quella contenuta in una lettera a Cousin più tarda, e questa volta di dimensioni normali. È quella che Manzoni gli invia il 21 gennaio del 1832, per ringraziarlo dell'ultimo volume della sua traduzione commentata di Platone:

Car vous saurez que je l'ai savouré ce Platon, je dis le vôtre, ou plutôt ce Socrate, car c'est lui qui est mon homme; et tenez, déjà vos *Lois*, pour moi au-moins, ce n'est plus la même chose: il me semble que j'y vois l'homme de son siècle, et ces maudits siècles ne valent rien un à un<sup>26</sup>. J'aime Socrate représentant (autant qu'un homme et un gentil le pouvait) le sens commun, lui revendiquant les mots, qui sont sa propriété, et forçant les systèmes à renier la signification arbitraire qu'ils veulent leur donner, ou les significations, car c'est là le bon, de les faire promener de position en position, pour les envoyer promener tout-à-fait<sup>27</sup>.

Lo Sganarello del *Mariage forcé*, come Socrate, era brillantemente riuscito, con il suo senso comune, nell'utile impresa di mandare a gambe all'aria un sistema contraddittorio.

### 3. «C'est à vous que je parle, ma sœur»

Ma c'è un terzo (e ultimo) rinvio a Molière che voglio qui segnalare, perché ci permette di fare un ulteriore importante passo nella comprensione delle riflessioni filosofiche manzoniane.

Se nell'estate del 1829 Manzoni cambia, inaspettatamente, il suo apprezzamento verso il La Mennais del secondo volume dell'*Essai* (1820), passando dalla diffidenza all'accettazione di un suo punto fondamentale, un anno dopo, a seguito delle «trois glorieuses» (l'insurrezione parigina del 27-29 luglio 1830), è La Mennais a cambiare

(25) Cfr. L. Badini Confalonieri, *Presenza dei cattolici reazionari. Qualche riflessione a partire da Manzoni (con nuovi documenti su Manzoni e Lamennais)*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870). Giornate di studio*, a cura di Q. Marini, G. Sertoli, S. Verdino, L. Cavaglieri, Novi Ligure, Città del Silenzio Edizioni, 2013, pp. 165-181, in part. pp. 172-177 e anche Id., *Risveglio religioso...* cit., in part. pp. 62-79.

(26) Si ricordi che nelle *Leggi*, l'ultimo dialogo di Platone, incompiuto e postumo, non compare più il personaggio di Socrate.

(27) Cfr. A. Manzoni, *Lettere* cit., t. I, pp. 649-652.

idea, e proprio nell'ambito in cui le sue posizioni erano restate lontane da quelle dello scrittore lombardo. Il reazionario La Mennais, che fino ad allora aveva insistito sulla necessità dell'unione trono-altare e di una politica intollerante, diventa liberale e propugna le nuove idee nel suo giornale l'"Avenir" che, con il motto «Dieu et liberté», comincia a uscire il 16 ottobre 1830.

Manzoni, naturalmente, è molto contento di questa svolta ma, come sappiamo, il cattolicesimo liberale non ha vita facile perché, oltre al resto, si schiera per la fine di quel potere temporale al quale il papa (dal febbraio 1831, Gregorio XVI) è ancora legatissimo. L'"Avenir" deve interrompere la sua pubblicazione il 15 novembre del 1831 per poi annunciare, il 13 settembre 1832, che la sospensione si era trasformata in una rinuncia definitiva. Il 15 agosto del 1832, l'enciclica *Mirari vos* aveva condannato senza mezzi termini il cattolicesimo liberale.

Mentre l'"Avenir" era costretto a tacere, tra mille difficoltà, un'altra rivista aveva ripreso il *flambeau* della battaglia per la separazione fra Stato e Chiesa, e per uno svecchiamento della cultura cattolica, la nuova "Révue européenne, par les rédacteurs du Correspondant", in cui aveva un ruolo direttivo Edmond de Cazalès (1804-1876).

Quest'ultimo scrive il 15 gennaio 1832 a Manzoni proponendogli di collaborare alla "Revue" (la lettera, inedita, è stata da me trascritta e pubblicata qualche anno fa)<sup>28</sup>. La risposta dello scrittore lombardo, datata 29 febbraio 1832, è (naturalmente, per chi un po' lo conosca) un rifiuto, ma che si accompagna a considerazioni interessanti sull'«admirable mouvement religieux dans lequel la "Revue Européenne" a une si noble part». Lo scrittore lombardo partecipa con entusiasmo alla speranza diffusa di un risveglio anche intellettuale della Chiesa, vede il trionfo della verità della Chiesa rispetto alle «verità tronche» dei suoi contraddittori, esprime infine, in un modo che anche gli è proprio (lo si vede per esempio nella lettera a Cesari dell'8 settembre 1828), la distinzione chiarissima, cui tiene, tra ambito della «fede» e ambito delle «opinioni»<sup>29</sup>.

Ma è per noi importante andare a leggere questa lettera nell'abbozzo non spedito (e particolarmente tormentato), perché in esso compare, in un punto, il nostro Molière.

La prima parte dell'abbozzo è simile al testo spedito, anche se è già significativo che, là dove quest'ultimo parla di «mouvement religieux», la stesura precedente evochi un «mouvement philosophique religieux». La seconda parte approfondisce infatti, in un modo che non si ritrova nella lettera inviata, proprio la riflessione filosofica:

Il m'appartient certes moins qu'à personne de faire la part des individus dans des victoires qui, après tout, sont celles de l'Église; mais pourquoi ne me serait-il pas permis de mêler ma voix aux voix toujours plus nombreuses qui proclament qu'un des moyens les plus visibles et les plus puissants dont Dieu s'est servi pour opérer un changement si heureux, on dirait presque si nécessaire, pour faire cesser cette apparente mais funeste supériorité de je ne sais combien de philosophies humaines sur la religion, ç'a été une philosophie chrétienne. Toute leur force venait en définitive de l'emploi, de la prise de possession d'un mot: c'était au nom de la raison, par et pour ses droits que l'on combattait la foi, ou qu'on l'écartait; sans avoir l'air de la contredire, quelquefois sans en avoir l'intention, on lui tournait le dos en disant à la raison (passez-moi cette citation ridicule qui vient sous ma plume, presque malgré moi): *c'est à vous que je parle, ma sœur*.

(28) Cfr. L. Badini Confalonieri, *Risveglio religioso...* cit., in part. p. 80. Il manoscritto è conservato nella Sala Manzoni della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (MANZ. B. XXX. 58).

(29) Il testo della lettera manzoniana, con le varie stesure del suo abbozzo, è stato da me pubblicato e commentato *ivi*, pp. 79-85.

Manzoni sottolinea l'importanza che, nell'attuale risveglio della Chiesa, ha avuto una filosofia cristiana. Le filosofie umane avevano infatti preso possesso della parola «ragione» e le dicevano, voltando la schiena alla religione: «È a te che parlo, sorella mia!» (sono le parole di Chrysale a Bélise nelle *Femmes Savantes*, 1672: «C'est à vous que je parle, ma sœur»; atto II, sc. 7, v. 558).

Indépendamment des inconvénients divers mais également graves qu'il y avait à reconnaître cette raison si souvent objectée à la foi, aussi bien qu'à la récuser, un grand inconvénient était commun aux deux plans de défense, celui d'accepter une question mal posée, de se placer avec les adversaires sur le terrain de l'équivoque; inconvénient d'où venait à la vérité le seul désavantage qu'elle puisse jamais avoir, celui de combattre dans l'obscurité. Moins qu'à tout autre encore il me siérait de dire que l'on a dû immédiatement reconnaître, mais il me semble en vérité qu'on finira par ne plus pouvoir méconnaître l'immense révolution qui a commencé lorsque, du milieu de tant de débats où cette raison était mise en avant, revendiquée, exaltée, ravalée, adjurée, sous-entendue, une voix retentissante demanda: laquelle? et par cette question, avertit tout le monde que le mot sur lequel roulaient toutes les disputes ne représentait pas même une chose obscure et indéterminée, mais les deux choses aussi distinctes, aussi opposées, que le sont l'unité et la diversité.

Chi voleva difendere la religione accettava così una questione mal posta. Ma una rivoluzione immensa è iniziata quando una voce potente ha chiesto: di quale ragione state parlando?

Question à laquelle on pourra quelque temps encore se dispenser de répondre, tout en faisant comme si elle n'était pas posée ou comme si elle était résolue; mais question qu'il est désormais impossible d'écarter, qui est pour toujours une arme puissante dont les plus faibles pourront se servir, un moyen à l'usage de tout le monde, de mettre, pour ainsi dire, en demeure tous les systèmes, tous les raisonnemens, qui n'en tiennent pas compte en leur demandant simplement si par cette raison de laquelle ils partent nécessairement et à laquelle nécessairement ils s'adressent, on doit entendre ou une raison qui dit oui et non sur le même sujet, ou une raison identique qui ils n'ont pas commencé par reconnaître, et à laquelle s'ils s'en appellent, c'est quelquefois.

Una ragione contraddittoria con sé stessa (ovvero le tante ragioni individuali contraddittorie tra di loro) o una più alta ragione comune che bisogna innanzitutto riconoscere?

«Filosofia cristiana»: Rosmini aveva ormai pubblicato il *Nuovo Saggio* nel 1830 (e proprio nel novembre del 1832 inizierà le *Cinque piaghe della Chiesa*, rimaste però nel cassetto e pubblicate solo nel 1848), ma qui il rinvio è, indubabilmente, a La Mennais. E incontrando quella «voix retentissante» (il primo getto precisava: «une voix puissante, et grâce à Dieu, la voix d'un prêtre») la mente corre alle parole di Costanza Arconati, dell'ottobre 1832:

Manzoni spinge l'ammirazione per La Mennais all'entusiasmo. Lo considera come la sola voce di giustizia, di verità, di libertà che si faccia sentire in Francia. Ha fede nell'avvenire di questa voce, quand'anche si trovi momentaneamente interrotta<sup>30</sup>.

(30) La citazione è da una lettera di Costanza Arconati a Giovita Scalvini. Si segue la trascrizione leggibile in C. Arconati Visconti, *Lettere a Giovita Scalvini durante l'esilio*, a cura di R.O.J. van Nuffel, Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1965", Brescia, Geroldi, 1965, pp. 43-45, in part., per la cit., p. 44. L'anno è desunto dal contenuto della lettera. La missiva era già stata pubblicata da A. Luzio, *Costanza Arconati*, in Id., *Profili e bozzetti storici*, Milano, Cogliati, 1906, pp. 24-26. Nelle citate *Cinque piaghe* di Rosmini, si legge un passo che sembra echeggiare quelli appena citati, là dove il



Qualche parola in più sulla citazione da Molière.

Diciamo intanto che ci sono due altri rinvii alle *Femmes savantes* piuttosto significativi, in Manzoni: uno è in una lettera a Marcellin de Fresne del 1842 relativa alla *Storia della colonna infame*, l'altro consiste in una interessante postilla al commento di Bret relativo alla pièce<sup>31</sup>.

Ma stiamo a questa scena VII dell'atto II citata nell'abbozzo della lettera a Cazalès: l'affermazione di Chrysale a Bélise vi ha in effetti un particolare rilievo (e non a caso è ripetuta: più avanti, al v. 608, Chrysale insisterà: «Car c'est, comme j'ai dit, à vous que je m'adresse»). In effetti, tutta la scena settima insiste proprio, come il testo manzoniano di questo abbozzo di lettera, sulla «raison». Nello stesso discorso di Chrysale da cui è tratta la citazione, il personaggio osserva, poco più avanti: «Raisonneur est l'emploi de toute ma maison, / Et le raisonnement en bannit la raison» (II, 7, 597-598). Il discorso manzoniano che, seguendo La Mennais, oppone le ragioni individuali tra loro contraddittorie a una più alta ragione comune che bisogna innanzitutto riconoscere, sembra, in quest'ultimo verso, perfettamente espresso.

Manzoni l'aveva incontrato citato nel *Troisième entretien* delle *Soirées de Saint Petersbourg* di Joseph de Maistre (sfortunatamente, Jean-Louis Darcel, autore di un'edizione critica e commentata dell'opera del filosofo savoiardo, non segnala la citazione), dove il Conte critica chi parla di giustizia sfortunata e di ingiustizia premiata:

Ce n'est point assez que Dieu ait attaché un bonheur ineffable à l'exercice de la vertu; ce n'est pas assez qu'il lui ait promis le plus grand lot sans comparaison dans le partage général des biens de ce monde; ces têtes folles dont le raisonnement a banni la raison ne seront point satisfaites: il faudra absolument que leur juste imaginaire soit impassible; qu'il ne lui arrive aucun mal; que la pluie ne le mouille pas; que la nielle s'arrête respectueusement aux limites de son champ; et que s'il oublie par hasard de pousser ses verrous, Dieu soit tenu d'envoyer à sa porte un ange avec une épée flamboyante, de peur qu'un voleur *heureux* ne vienne enlever l'or et les bijoux du JUSTE<sup>32</sup>.

Il pensatore di Rovereto accenna, sempre senza nominare esplicitamente il prete bretone, al suo «grido generoso» («forse che il grido generoso di libertà mandato poco fa da un uomo che, qualsiasi l'opinione che sott'altri rispetti s'abbia di lui, pure è dominato da un pensiero, che il solleva sopra tutte le particolarità, e un sentimento cattolico che ha qualche cosa di straordinario, si trasfonde in tutte le sue parole, non ha percorso l'aria in vano, non ha in vano irritati gli orecchi di quelle scolte che sono poste da Dio alla custodia d'Israello!»): cfr. A. Rosmini, *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa*, introduzione di E. Botto, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2002<sup>3</sup>, p. 103). Ma nella «voix puissante» della prima stesura della lettera manzoniana c'è poi l'eco, a me pare, della «voce potente» dell'*Apocalisse*, a sottolineare la carica profetica dell'intervento di La Mennais: cfr. *Ap* 1, 10; 21, 3.

(31) Nella lettera dell'11 giugno 1842 a Marcellin de Fresne, Manzoni rinvia a *Les femmes savantes*, III, 2, 747 accennando a Trissotin, il poeta-pedante («trois fois sot») della pièce che, «Pour cette grande faim qu'à mes yeux on expose», pensa che «Un plat seul de huit vers» sia «peu de chose». Manzoni utilizza il riferimento per parlare della *Storia della colonna infame* appena uscita insieme ai *Promessi sposi* perché troppo esile per essere pubblicata in modo indipendente: cfr. A. Manzoni, *Lettere* cit., t. II, p. 227. Nel seguito della scena, Molière prende in giro in modo interessante i delibatori di presunte bellezze poetiche e poi la vuota erudizione filosofica. Postillando il commento di Bret a *Les femmes savantes*, IV, 3, dove il critico loda la capacità di Molière nel far interessare la corte al successo della sua opera, Manzoni afferma di non capire come si possa lodare qualcuno del fatto che possieda l'arte «de flatter les puissans». In quella stessa scena (*Les femmes savantes*, IV, 3, 1283-4) c'è una considerazione sui rischi della scienza (Clitandre: «Et c'est mon sentiment, qu'en faits, comme en propos, / La science est sujette à faire de grands sots») che può far sistema con quella della scena da cui la lettera a Cazalès ha tratto la sua citazione. Ma sullo stesso tema insiste anche un'altra postilla a Bret commentatore dell'*Avare* (a p. 188 dell'ed. Molière-Bret).

(32) Cfr. J. de Maistre, *Les Soirées de Saint Petersbourg ou Entretiens sur le Gouvernement Temporel de la Providence*, Paris, Librairie Grecque, Latine et Française, 1821, 2 tt., t. I, p. 141 (ed. J.-L. Darcel, Genève, Slatkine, 1993, 2 tt., t. I, p. 217). Proprio citando le *Soirées*, nell'[*Esame della dottrina del Locke e del Condillac sull'origine del linguaggio*], un testo posteriore al maggio 1836 e anteriore all'impegno per la seconda edizione del romanzo, Manzoni così introduce il loro autore: «Un altro celebre scrittore, che

Il rinvio al verso si ritrova anche (a partire credo proprio da Maistre) in occorrenze più tarde della pubblicistica reazionaria, come in questo passo della “Voce della ragione”, la rivista di Monaldo Leopardi:

Tutti distinguiamo ciò che si chiama *ragione*; la parola stessa *sragionare* ce lo addita: in tutti i tempi, e nei nostri più che negli altri, si è osservato che si può ragionare ed essere nel tempo stesso *poco o nulla ragionevoli*, ed il gran comico francese nella sua commedia *Les femmes sçavantes* espresse la cosa stessa allorché fa dire al suo capo di famiglia:

*de ma maison  
Le raisonnement a banni la raison.*

Con ragione per conseguenza le scuole hanno parlato di ciò che si chiama lume di ragione, desumendo acconciamente, per indicarla, il paragone dalla luce materiale, ed un gran poeta filosofo accennò questo stesso allor che scrisse:

*Mente prior, est regula mentis.*

Per altro non dobbiam maravigliarci che la scuola de' Sensualisti escluda dalla sua ideologia l'*idea di ragione*, giacché per una filosofia che pretende ridurre alla *sentire* e all'*istinto* tutte le facoltà intellettuali, il lume della ragione è un'espressione senza significato e senz'applicazione, come lo sarebbe fra le bestie se queste sapessero filosofare<sup>33</sup>.

Il brano fa parte di una recensione critica, a firma «L. D.», di un discorso catanese di Giovanni Reguleas (*Nuovo piano d'istruzione d'ideologia sperimentale*)<sup>34</sup>, il cui riferimento teorico era ancora il pensiero sensista. L'autore della recensione, che qui accosta il verso del comico francese al «Mente prior, est regula mentis» dell'*Anti Lucrezio* del cardinal de Polignac (un trattato teologico in latino pubblicato postumo nel 1747 e tradotto in molte lingue europee, compreso l'italiano)<sup>35</sup>, citava non a caso, poche pagine prima, sul concetto di ragione, *Les vrais principes* di Bonald<sup>36</sup> rinviando anche, in conformità al La Mennais prima maniera, a «ciò che il senso comune non lascia d'insegnarci».

Diverso l'impiego che della stessa citazione dalle *Femmes savantes* fa, ventisette anni più tardi, in un clima ormai positivista, la *Physiologie de la pensée. Recherche critique des rapports du corp à l'esprit* di Louis Francisque Lélut (un medico e filosofo che in due libri molto chiacchierati aveva creduto dimostrare rispettivamente come Socrate e Pascal soffrissero di allucinazioni)<sup>37</sup>. Nel capitolo X, che ha per titolo *Physiologie de l'entendement proprement dit*, Lélut évoca a un certo punto «une doctrine que de grands philosophes contemporains ont cru pouvoir rattacher aux noms et à l'autorité de Bossuet, Fénelon, Malebranche, la doctrine de la *raison impersonnelle*».

quando ha ragione, ha ragione potentemente, il C. G. De Maistre» (cfr. A. Manzoni, *Scritti linguistici inediti I*, premessa di G. Nencioni, a cura di A. Stella, M. Vitale, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000, vol. I, pp. 282-285 e pp. 296-334).

(33) tomo XIII, 1835, p. 181 (la recensione in cui la cit. è contenuta è alle pp. 177-184).

(34) Cfr. *Nuovo piano d'istruzione d'ideologia sperimentale, di Giovanni Reguleas, dottore in filosofia, medicina, e professore di anatomia e ideologia, recitato nella gran sala della casa comunale di Catania il dì 7 novembre 1833*, Catania, Tipografia F. Pastore, 1833.

(35) Cfr. M. de Polignac, *Anti-Lucretius sive de Deo et Natura*, Parisiis, apud Hippolytum-Ludovicum Guerin et Jacobus Guerin, 1747, 2 vol.

(36) Cfr. L.-G.-A. de Bonald, *Les vrais principes opposés aux erreurs du XIX<sup>e</sup> siècle, ou Notions positives sur les points fondamentaux de la philosophie, de la politique, et de la religion*, Avignon-Montpellier, chez F. Seguin ainé—chez A. Seguin, 1833.

(37) Paris, Didier, 1862, 2 voll., vol. I, p. 309.

Se esiste questa ragione impersonale e divina (che pare corrispondere all'idea di «intuition spontanée» di Cousin, a sua volta legata, anche se non esplicitamente, alle riflessioni di La Mennais) come mai – si chiede Lélut, prima di passare, senza dare risposta alla domanda, alla sua indagine fisiologica relativa al rapporto della ragione con il cervello – come mai l'errore è così diffuso, e il «raisonnement» ha così spesso «banni la raison»?

È un tardo riuso, in un epigono, della frase di Molière, ancora all'interno di una riflessione filosofica sulla ragione umana.

LUCA BADINI CONFALONIERI  
*Università degli Studi di Torino*

## Molière Troisième République. Le cas Brunetière

### Abstract

In the aftermath of the Battle of Sedan, Molière was elected declared patron and consoler of the defeated homeland. In the conference at the Odéon-Théâtre, Ferdinand Brunetière initiated a debate about the interpretation of Molière's comedies, in particular about *Tartuffe* and *L'École des femmes*. The controversy between catholic and laic critics is vivid even though there is an ideological consonance between the participating critics.

Dans "Le Temps" du 18 février 1871, Sarcey<sup>1</sup> raconte avec fierté que la veille, jour anniversaire de la mort de Molière, sous les coups des canons allemands assiégeant Paris, la Comédie française a ouvert ses portes et mis en scène *Amphitryon* et *Le Dépit amoureux*. À la fin du spectacle, Coquelin a lu des vers de Gondinet, qui étaient «plutôt une imprécation contre les Allemands qu'un éloge du Maître» (p. 3). L'effet a été énorme sur la salle bondée. Les nombreuses personnes qui n'avaient pas pu entrer avaient encerclé le théâtre.

Le grand critique se montre alarmé car la Comédie française aurait été particulièrement menacée par les Allemands en tant que maison de Molière:

Ils se vengeront de Molière sur son temple. C'est que Molière est avec Shakespeare le génie le plus humain, le plus cosmopolite et l'un ni l'autre appartient à l'Allemagne (p. 4).

Au lendemain de la défaite, Molière était immédiatement élevé comme symbole de la résistance aux Allemands et encore plus comme la plus grande revanche nationale à leur égard.

Jules Claretie<sup>2</sup>, futur directeur de la Comédie, déplore au contraire que le 17 février 1873, deuxième centenaire de la mort de Molière, ni la Comédie ni l'Odéon, théâtres nationaux, ne l'aient commémoré par la représentation d'une de ses pièces. Contrairement à ce qui s'était passé à Vienne, encore plus qu'en province, lors d'une mise en scène solennelle de *L'Avare*. Les Allemands, bien que dans la version autrichienne, avaient ainsi reconnu la supériorité de la culture théâtrale française (p. 13). En effet, «nul n'est plus grand que Molière» (p. 168), qui est à la fois un génie universel – notion sur laquelle Sainte-Beuve avait insisté aussi – et un génie typiquement français. En lui coule le sang gaulois, le même que celui de Rabelais et de Montaigne. Mais le revendiquer comme français, plus que comme universel, c'est une nécessité du moment:

(1) F. Sarcey, *Quarante ans de Théâtre, Feuillettons dramatiques*, vol. II, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-1902

(2) J. Claretie, *Molière, sa vie, ses œuvres*, Paris, Lemerre, 1873. Claretie déplore qu'on a trop négligé, depuis cinquante ans, la tradition nationale en littérature (p. 175).

Seulement, le malheur nous a appris à nous serrer avec tant de soin contre la France, notre mère, que nous ne songeons plus maintenant (et nous faisons bien) à donner à Molière d'autre nom que ce nom seul de Français, d'autant plus aimé qu'il est battu du sort (p. 168).

Le Molière de la Troisième République est aussi cela. Une sorte de saint protecteur de la Nation, un saint qui, ne pouvant pas la protéger, du moins la console. Nous avons perdu la guerre, mais nous avons Molière.

Les dramaturges et les poètes réaffirment ce que soutiennent les critiques. Dans *Les Comédiens errants* d'Arène et Vernier<sup>3</sup>, représentée à l'Odéon le 15 janvier 1873, dont l'action se situe à la fin du règne de Louis XIV, une troupe d'anciens camarades de Molière doit mettre en scène une comédie quand arrive la nouvelle que la France a été vaincue dans une bataille. Il faudrait suspendre le spectacle pour le deuil, ils décident au contraire d'aller sur scène «Puisque le soleil luit, laisse luire Molière». La conclusion est sous le signe de la fierté patriotique: «Le vaincu se révèle plus grand / L'exemple de Molière en est garant».

Dans les vers maladroits de L. Chaimeton, Molière remplit la même fonction de consolation:

La France consolée et calme, se rappelle! | Son Cœur bat aujourd'hui d'un autre battement;  
| Elle semble oublier sa blessure cruelle, | Pour ne penser qu'à toi, son grand rayonnement<sup>4</sup>.

L'usage politique de Molière toutefois ne se limite pas qu'à la politique étrangère. Il est également associé à la controverse entre l'opposition catholique et la culture laïque. C'est Brunetière, le grand patron de la critique littéraire – à l'époque sur positions libérales puisqu'il ne s'est pas encore converti au Catholicisme (il le sera après un voyage à Rome<sup>5</sup>) – qui va animer le débat par sa lecture laïque et libertine du théâtre de Molière. Le lieu privilégié de ce débat ce sont les conférences des matinées classiques au Théâtre Odéon où se retrouve le tout Paris sorbonnard et théâtral<sup>6</sup>. En reprenant – mais sans le citer – les pages que lui avait dédiées Sainte-Beuve<sup>7</sup>, Brunetière conteste l'objection de ceux qui disent que Molière ne désire que faire rire et que ce sont les interprètes qui mettent la philosophie dans ses pièces. Il considère en effet Molière comme un philosophe. Sa philosophie serait la philosophie nationale, gauloise: la philosophie de la nature et de la libre pensée. «La révolte ardente et passionnée de la chair contre l'esprit, de la nature contre la discipline» aurait commencé avec Rabelais et Montaigne à la Renaissance<sup>8</sup>. La même lutte aurait été reprise par Molière et les libertins du XVII<sup>ème</sup> siècle contre les précieux et les dévots. Elle serait parvenue enfin jusqu'à Voltaire, Diderot et les philosophes des Lumières. Brunetière n'a aucun doute sur son actualité: «leurs doctrines étaient les mêmes de nos modernes matérialistes, déterministes» (p. 202). Molière se voit ainsi adopté comme idéologue de la troisième République. Houssaye croit également à ce Molière laïc, libre penseur. Il en trouve la confirmation majeure dans la scène du pauvre du Dom Juan:

(3) Arène et Vernier, *Les Comédiens errants*, Paris, Lemerre, 1873, cité par G. Moret, *Molière: portrait de la France dans un miroir (1673-1973)*, Thèse de doctorat Université Paris X- Nanterre, 2 voll.

(4) L. Chaimeton, *À Molière*, Paris, Ducros, 1877, cité par G. Moret, *Molière* cit.

(5) Cfr A. Compagnon, *Connaissez-vous Brunetière? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*, Paris, Seuil, 1997, pp. 14-30.

(6) Chez Bodinier, rue Saint Lazare, les conférences souvent de comédiens avaient un public surtout mondain.

(7) Sainte-Beuve, *Port Royal*, Paris, Gallimard, 1953-55, «Bibliothèque de la Pléiade» II, 3 voll., p. 254.

(8) F. Brunetière, *La philosophie de Molière in Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, quatrième série, Paris, Hachette, 1904, pp. 179-243, p. 189.

Il ne prête pas d'argent aux pauvres pour qu'on le lui rende au ciel. Il le donne sans idée de salut, parce que l'humanité est aussi une religion pour tout homme qui aime l'homme<sup>9</sup>.

Il arrive à comparer Molière au Christ comme porteur de bien.

Cette attribution d'une philosophie antireligieuse à Molière trouve naturellement dans *Tartuffe* son champ de bataille. Brunetière, avec son éloquence puissante, formule l'interprétation de la pièce, accréditée par la critique laïque. Pour lui il s'agit du chef-d'œuvre de Molière, un tournant capital dans l'histoire du théâtre: après Aristophane la satire sociale revient enfin dans la comédie. La pièce a des moments comiques mais un personnage comme Tartuffe fait peur. C'est plutôt un drame, un drame à thèse. *Tartuffe* constitue un acte d'agression contre les ennemis qui ont attaqué *L'École des femmes*<sup>10</sup>. Brunetière n'accepte pas la distinction entre la vraie et la fausse dévotion que Molière n'aurait avancée que défensivement<sup>11</sup>. Et il n'accepte pas non plus comme cible possible la distinction entre jansénistes et jésuites dont les moliéristes avaient souvent discuté. Tous les dévots – et donc la religion même – étaient frappés en tant qu'ils contrastent les lois de la nature<sup>12</sup>. Dans la pièce l'adversaire de Tartuffe et de sa morale dévote, selon lui, n'est pas Cléante qui distingue entre bonne et fausse dévotion<sup>13</sup>. Ce personnage n'interpréterait pas la pensée de Molière, qui serait plutôt confiée à Elmire, laquelle ne doit que suivre la nature pour répondre aux propositions de Tartuffe, et à Dorine qui lui oppose son bon sens naturel. Brunetière commente: «Nous admirons dans l'honnêteté d'Elmire et dans le bon sens de Dorine la beauté de notre indifférence. Mais il serait temps aussi de reconnaître que c'est le contraire de la religion» (p. 221).

Le 26 novembre 1883, Lemaître donne son adhésion enthousiaste à l'interprétation de Brunetière: «Je le pensais, – moins nettement –, et [...] même il pouvait m'arriver de le dire [...] beaucoup moins bien et avec moins de force»<sup>14</sup>.

Du côté sorbonnard, Larroumet<sup>15</sup> aussi reprend l'interprétation d'un Molière avec un fond gaulois qui s'insurge contre tout despotisme qui peut restreindre le pouvoir de la nature. Mais il nuance la thèse de Brunetière: Molière respecte le pouvoir royal et celui ecclésiastique et le personnage d'Elmire n'est pas tellement admirable: elle n'aime pas son mari plus âgé, son mariage a été un mariage arrangé. Une manière de contester la thèse de Brunetière consiste en effet à discréditer les personnages d'Elmire et de Dorine qui – selon lui – incarneraient les valeurs de la nature. Et de revaloriser celui de Cléante<sup>16</sup>.

(9) A. Houssaye, *Molière, sa femme et sa fille*, Paris, Dentu 1880, p. 7.

(10) F. Brunetière, *La philosophie de Molière* cit., p. 218.

(11) J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, vol. IV, (6 éd.) Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1892 commente l'interprétation de Coquelin l'aîné qui, dans sa représentation de retraite, a joué le rôle de Tartuffe, en considérant qu'il y a dans la pièce deux Tartuffe: le premier vulgaire matérialiste, le deuxième raffiné séducteur. Cette duplicité démontrerait que la distinction entre véritable et fausse dévotion, comme Brunetière le soutenait, ne subsiste pas.

(12) F. Brunetière, *La philosophie de Molière* cit., pp. 216-217.

(13) Dans sa perspective uniquement théâtrale, F. Sarcey aussi, *Quarante ans de Théâtre*, vol. V, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1901, p. 239 dévalorise Cléante en observant qu'il «a le goût et l'allure d'un prêcheur».

(14) *Impressions de Théâtre*, vol. IV cit., p. 24.

(15) *Conférence sur "Tartuffe"*, in *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre de l'Odéon*, vol. X, Paris, Crémieux, 1897, pp. 251-268.

(16) Au contraire F. Sarcey, in *Quarante ans de théâtre*, vol. II, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires 1900, pp.149-54, observe avec sympathie une certaine coquetterie et indulgence d'Elmire envers Tartuffe, coquetterie que les critiques catholiques considèrent comme complaisance coupable.

Les critiques catholiques, qui attaquent aussi violemment Molière pour sa vie dissolue, s'insurgent contre *Tartuffe*. En 1877 Veuillot<sup>17</sup> et en 1882 A. Charaux<sup>18</sup> reprennent la vieille campagne contre *Tartuffe* avec des arguments et un ton semblables à ceux de Bourdaloue. Cette stratégie se révélait cependant inefficace parce que Molière était, Veuillot même le reconnaissait, «indestructible». Ils finissaient ainsi par accrédi-ter l'image libertine qu'on avait de lui, sans pouvoir démonter son prestige.

L'argumentation de Barrès s'avère plus subtile. Il se propose en effet de condamner la pièce sans s'attaquer frontalement ni à Molière, ni même à Brunetière, avec qui il se déclare d'abord d'accord. À la matinée de l'Odéon du 18 décembre 1890, il présente la comédie en parlant – et en l'exaltant – de l'«esprit jésuite»<sup>19</sup>. Molière aurait compris ses caractéristiques capitales: le goût de dominer, la faculté d'analyse, et en même temps une compréhension particulière de l'amour (p. 157). Mais Molière déteste Tartuffe. Donc, mieux vaudrait distinguer entre le personnage et les valeurs religieuses, lesquelles dans la pièce ne sont contestées que par le personnage de Dorine, une domestique. Et là – trouve Barrès – serait l'erreur du dramaturge.

Dans sa conférence à l'Odéon du 20 mars 1890, René Doumic<sup>20</sup> se propose aussi de répondre à Brunetière. Il conteste que la pièce soit une attaque à la religion et veut démontrer que Molière n'y a démasqué que les hypocrites. *Tartuffe* serait, comme *Les Provinciales*, un ouvrage qui fait rire des faux dévots au nom de la véritable piété religieuse. Pour démontrer sa thèse il invite, contrairement à Brunetière, à s'en tenir aux textes eux-mêmes, à partir de celui de la préface où Molière reprend la distinction entre véritable et fausse dévotion. Dans la pièce, comme véritable opposant de Tartuffe (p. 207), il choisit Cléante, qui, lui, fait cette distinction, à l'inverse de Brunetière qui avait considéré son rôle comme secondaire et partiel. Enfin il se demande en quoi consiste-t-elle cette nature, invoquée par Brunetière? Molière n'est pas Rousseau pour qui il n'y a que bonté... (p. 221). Il conclut: s'il avait cru que la nature fût bonne, il n'aurait pas fait son théâtre.

L'autre pièce que Brunetière avait considérée fondamentale pour l'adhésion de Molière à la philosophie de la nature était *L'École des femmes*, comédie nationale et bourgeoise pour le décor parisien, le choix des personnages et la qualité de la plaisanterie<sup>21</sup>. Dans ce cas aussi il déclenche un débat animé. Dans la Conférence à l'Odéon du 26 novembre 1888<sup>22</sup> il avait soutenu que l'argument de la pièce était la différence d'âge entre Arnolphe et Agnès: «Agnès a vingt ans, Arnolphe quarante-deux: voilà toute la comédie» (p. 28). Molière y dénonçait une union qui était contre nature. L'amour entre Agnès et Horace célébrait au contraire son triomphe. Seul le respect de ses lois était juste et pouvait donner le bonheur<sup>23</sup>. Dans ce cas Larroumet aussi

(17) L. Veuillot, *Molière et Bourdaloue*, Paris, Société générale de librairie catholique, 1877.

(18) A. Charaux, *Molière la critique idéale et catholique*, Paris, Lefort, 1882.

(19) In *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre national de l'Odéon*, vol. III, Paris, Crémieux, 1891.

(20) In *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre Odéon*, vol. II, Paris, Crémieux et Château, 1890.

(21) F. Brunetière, *Les époques du théâtre français (1636-1850)*, «Conférences de l'Odéon», Paris, Hachette, 1896, pp. 95-97.

(22) F. Brunetière in *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre National de l'Odéon*, vol. I, Crémieux et Château, 1889.

(23) Dans cette conférence sur *L'École des femmes*, Brunetière rattache à la Philosophie de la nature également l'attaque de Molière aux médecins: «Il ne croit pas plus au pouvoir des docteurs qu'à celui des confesseurs, et ses ironies contre les médecins procèdent, vous le voyez, du même principe que ses attaques à la religion» (pp. 32-33).

se déclare d'accord avec Brunetière: la morale de la comédie est que le mariage doit correspondre à la conformité d'âge entre les époux<sup>24</sup>.

Dans sa conférence de 1898 Théodore Joran<sup>25</sup> semble accepter la thèse de Brunetière mais il en renverse la valeur en attribuant à la prétendue nature, qu'il appelle l'instinct, une marque d'immoralité. Il peut ainsi continuer sa campagne misogyne, la véritable obsession de toute sa vie. La pièce joue avec l'indécence (p. 12) à cause du personnage d'Agnès. D'ailleurs Molière ne pouvait pas connaître dans son milieu des filles ingénues, ni il ne pouvait les comprendre par intuition parce qu'il était descendant direct des auteurs de fabliaux (p. 13). Il ne dote pas Agnès de la pudeur qui est l'essence de l'instinct féminin. Son Agnès est une fleur sans parfum (p. 14). L'idylle d'Agnès et Horace manque de fraîcheur. Agnès – selon lui – mène tout droit à l'amour libre et à l'égalité absolue des sexes (p. 16). Et il conclut:

A Dieu ne plaise que je veuille accuser Molière de s'être fait l'un des promoteurs des théories féministes... lui l'apôtre du bon sens. Mais il a subordonné le mariage à la passion et il en a fait un lien social... il est païen (p. 17).

La pauvre Agnès devient la cible de la critique réactionnaire: pour Felix Gaffe une fois mariée elle ressemblera à Angélique femme de *George Dandin* ou à Clotilde de la *Parisienne*.

Le 6 mars 1890 Hyppolite Parigot<sup>26</sup> conteste, lui aussi, à Brunetière d'avoir «défiguré» (p. 5) la pièce en y projetant sa philosophie: au lieu de trouver le ridicule dans les théories d'Arnolphe, Brunetière l'a déplacé, ce ridicule, sur la différence d'âge entre Arnolphe et Agnès. Molière n'a pas nié la prétention d'un quadragénaire à épouser une jeune fille mais son despotisme allant jusqu'à vouloir l'épouser «de force» (p. 7) Agnès n'aime pas Arnolphe pour des raisons qui n'ont aucun rapport avec la morale naturelle, mais parce que Arnolphe n'est pas aimable (p. 15) Arnolphe est égoïste. Comme c'était le cas pour *Tartuffe*, les contestateurs de Brunetière misent sur l'autorité du personnage raisonneur: Chrysalde ne parle pas de la différence d'âge mais il critique Arnolphe jouissant des infortunes conjugales des autres tandis qu'il est «d'un dogmatisme intransigeant et brutal quand Agnès est en jeu» (p. 6).

Encore une fois Sarcey se révèle tout à fait étranger au débat idéologique, qu'il montre d'ignorer. Selon lui, *L'École des femmes* met en scène «la révolte instinctive de la jeunesse et de l'amour contre une vieille bête qui a cru pouvoir, grâce à des malices cousues de fil blanc, triompher de ces deux forces»<sup>27</sup>. Molière, sans le vouloir, aurait posé ainsi la question de l'éducation féminine.

Ce débat déclenché par Brunetière qui semble opposer laïques et catholiques, partisans d'un Molière philosophe et adeptes d'un Molière uniquement comique présente – bien au contraire – une certaine unité. Cette nature, prônée par Brunetière et Lemaître, n'était qu'une morale bourgeoise conservatrice fondée sur le bon sens et la modération, sinon sur la résignation même. Il s'agissait de valeurs analogues à celles que les opposants de Brunetière reconnaissaient, eux aussi, à Molière sans qu'ils aient besoin de faire appel à la nature. Pour tous, Molière est le génie français, la définition

(24) *Conférence sur "L'École des femmes"* in *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre de l'Odéon*, vol. XII, Paris, Crémieux, 190, p. 233.

(25) In *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre de l'Odéon et du Théâtre de la République*, vol. X, Paris, Crémieux, 1898.

(26) H. Parigot, *Sur L'École des femmes* in *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre de l'Odéon*, vol. III, Paris, Crémieux, 1891.

(27) J. Lemaître, *Quarante ans de théâtre* cit., vol. II, p. 78.



de génie étant celle de Claretie: «le véritable génie consiste dans la pondération absolue, dans le bon sens uni à la puissance»<sup>28</sup>. Ce n'est pas un hasard si, très peu de temps plus tard, les personnalités impliquées dans ce débat sur des positions différentes se sont toutes retrouvées dans la Ligue de la patrie française contre les Dreyfusards.

FRANCESCO FIORENTINO  
*Università degli Studi di Bari*

(28) J. Claretie, *Molière* cit., p. 172. Le caractère de Molière se voit réduit lui aussi à être une sorte de caricature d'un bourgeois malheureux à cause d'un mauvais mariage. Dans *Les mœurs de Molière*, Paris, Lib. des bibliophiles, 1873, p. 37, La Pommeraye le présente ainsi: Armande «ne s'intéresse point aux travaux de Molière, et, la journée finie, elle n'a ni un baiser ni une bonne parole pour ce comédien de génie qui s'épuise à composer et à jouer à travers tant d'obstacles, des chefs-d'œuvre parfois méconnus. Voilà le vrai drame de la vie de Molière». – In *Molière*, t. I, Paris, Hachette, 1908. pp. 1-5, Eugène Rigal réagit à la tendance – très répandue pendant tout le XIX<sup>ème</sup> siècle – de rattacher les comédies de Molière à sa vie.

## «*La Guirlande de Célimène*»: les personnages du “*Misanthrope*” au miroir de la presse fin-de-siècle

### Abstract

*La Guirlande de Célimène* is a column published from June 19 to August 15, 1898 in a journal called “La Presse”. Jean de Tinan, Émile Métrot and Henri Vernot respectively play Célimène, Philinte and Alceste, the main characters of *The Misanthrope*. *La Guirlande de Célimène* belongs to the «epistolary fantasies», which are part of the experimental columns proposed by “La Presse”, during the revival of the daily newspaper, at the turn of the 1890s.

With a humorous purpose, *La Guirlande de Célimène* relies on a constant gap between its prestigious original text and its subject matter, which is rooted both in political news and in current events. The references of the chronicle allow us to better understand Molière’s influence beyond the theatrical sphere, and in the very codified space of the newspaper column. In this way, *La Guirlande de Célimène* questions the transformations of a high-school culture in the new writing spaces offered by newspapers.

*La Guirlande de Célimène* est une chronique à six mains, publiée du 19 juin au 15 août 1898 dans le quotidien “La Presse”. Jean de Tinan, Émile Métrot et Henry Vernot y incarnent respectivement Célimène, Philinte et Alceste, personnages principaux du *Misanthrope*. Sous le masque de ces trois personnages, ils commentent tant la grande actualité que les faits divers du moment dans une chronique presque quotidienne, comportant quarante-huit articles publiés sur deux mois. Cette collaboration est annoncée en première page:

À partir d’aujourd’hui, nous commençons, sous la rubrique de Billets à Célimène, la publication de nouvelles fantaisies épistolaires où les événements du jour seront appréciés de façon humoristique et anachronique. Tour à tour, Alceste le bourru, Philinte à l’indulgence perfide et Célimène la coquette se renverront le paradoxe, ainsi qu’au jeu de la raquette. Notre collaborateur JEAN DE TINAN tiendra spirituellement l’emploi de la coquette; ÉMILE MÉTROT délaissera l’âne de Sancho Pança pour les talons rouges de Philinte; HENRY VERNOT, sur trois jours l’un, s’accommodera d’être misanthrope<sup>1</sup>.

Les trois chroniqueurs publient régulièrement et chacun leur tour; un certain échange, d’une lettre à l’autre, parvient à s’instaurer malgré trois plumes très différentes<sup>2</sup>. En dépit de cette apparente réussite, *La Guirlande de Célimène* connaît une fin brutale, s’interrompant le 15 août 1898, sans annonce ni explication. La maladie qui emportera Jean de Tinan en novembre 1898 et qui, durant une partie de l’été 1898, l’empêcha d’écrire semble être la raison de cette interruption<sup>3</sup>. Une autre fan-

(1) Anonyme, *La Guirlande de Célimène*, “La Presse”, 19 juin 1898, p. 1. Les majuscules sont de l’auteur.

(2) Pour consulter la liste complète des articles publiés dans cette chronique, cf. N. Pamart, *Présentation succincte de “La Guirlande de Célimène”, “Derrière les notes”*, 6 mars 2015. Les articles de cette chronique ne comportent pas de titres, nous en avons ajouté entre crochets pour plus de clarté.

(3) On peut lire, dans une lettre de Tinan à Pierre Louÿs, datée du 29 août: «D’autant plus que plus

taisie épistolaire prend la relève le 5 octobre 1898, tant il est vrai qu'une chronique en remplace une autre, dans l'univers de la presse quotidienne.

L'utilisation de personnages de *Misanthrope* dans une chronique d'humeur à vocation humoristique permet de dessiner quelques tendances de la fortune de Molière sous la III<sup>e</sup> République. Après avoir évoqué les différents jeux de réécriture auxquels se prêtent les trois auteurs, depuis les personnages jusqu'à la réutilisation des ressorts comiques de la pièce, nous nous demanderons si *La Guirlande de Célimène* ne procède pas d'une réactivation du jeu littéraire et mondain tel qu'il était pratiqué à l'âge classique, dans l'espace de créativité à la fois très libre et très codifié de la chronique de presse.

### *Une réécriture burlesque du "Misanthrope"*

On pouvait penser, en découvrant l'annonce de la rubrique, que le référent-Molière n'était qu'un prétexte à l'écriture, et que les personnages de Célimène, d'Alceste ou de Philinte allaient bien vite se détacher de leurs modèles classiques. Le jeu avec l'hypotexte est pourtant constant tout au long de *La Guirlande de Célimène*. Il est vrai que les personnages de *Misanthrope* perdent de leur richesse et de leur complexité en rejoignant le monde de la chronique. Lors de l'annonce faite par "La Presse", à l'occasion de l'apparition de la rubrique, ils sont réduits à des types, immédiatement caractérisés: Alceste est «bourru» et «misanthrope», Philinte doté d'une «intelligence perfide» et Célimène est «coquette»<sup>4</sup>. Ces qualifications représentent un premier faisceau de caractéristiques propres, auxquelles les auteurs font régulièrement allusion. Des trois personnages, Alceste est la cible privilégiée de ces mentions. Lui-même évoque régulièrement son humeur, toujours chagrine, dans un vocabulaire varié: «j'enrage»<sup>5</sup>, «je le condamne»<sup>6</sup>, «exécrable»<sup>7</sup>, «je m'indigne»<sup>8</sup>, «assombri»<sup>9</sup>. Cela tient du personnage, censeur sévère des vices de la société et dont le sentiment, depuis Molière, n'a point changé de teneur, s'il a changé de nom:

Me voici de nouveau, plongé jusqu'au col en ce que Molière nomma sa misanthropie, Byron son spleen, et certaines âmes de ce temps, leur lunatisme<sup>10</sup>.

En ce sens, Henry Vernot dresse un parallèle tout à fait sérieux avec le personnage tel qu'il apparaît au théâtre: Alceste moralise pour se plaindre des hommes tels qu'ils sont, dénonçant au passage quelques abus réels et il est fidèle, en cela, à son modèle. Les deux autres épistoliers convoquent à loisir la misanthropie d'Alceste, mais dans un tout autre esprit. Provoquer la colère et l'intransigeance de l'atrabilaire amoureux relève pour eux d'une forme de jeu. Philinte conseille par exemple à Célimène de communiquer au misanthrope ce qu'elle a pensé du roman de la demi-mon-

d'article, plus de Presse, purée, sombre purée!!!...». P. Louÿs et J. de Tinan, *Correspondance: 1894-1898*, éd. J.-P. Goujon, Paris, éd. du Limon, 1995, «Ego scriptor» 4, p. 354.

(4) Anonyme, *La Guirlande de Célimène*, art. cit.

(5) H. Vernot, [Le Balzac de Rodin], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 27 juillet 1898.

(6) H. Vernot, [La candidature d'Alceste aux élections], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 21 juin 1898.

(7) *Ibidem*.

(8) H. Vernot, [Le théâtre à Berlin], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 24 juin 1898.

(9) H. Vernot, [L'exécution de Xavier-Ange Carrara], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 27 juin 1898.

(10) *Ibidem*.

daine Liane de Pougy: «Donnez aussi vos impressions à Alceste pour qu'il fasse de la bile»<sup>11</sup>. Il est vrai que la rigueur morale de ce dernier risque de s'accommoder assez mal du récit de *L'Insaisissable*<sup>12</sup>... Célimène n'est pas en reste: elle prendra à cœur d'entretenir son interlocuteur des gilets du prince de Galles, pour le simple plaisir de le provoquer: «Je les décrirai, Alceste, ces gilets, pour vous faire rager»<sup>13</sup>. Et d'ajouter, en guise de conclusion: «Ragez-vous, Alceste? Oui. Alors je vous quitte...»<sup>14</sup>. La misanthropie du personnage est donc régulièrement ridiculisée, car si elle lui permet de dénoncer de réels abus de la société, elle ne s'exerce point toujours à propos, et vise parfois des cibles bien dérisoires. Si les sujets dignes de ridicule ont changé depuis le siècle de Molière et si les ruptures de ton sont plus accusées, il y a dans cette double-image du caractère d'Alceste quelque chose de très fidèle à la pièce d'origine, où le misanthrope a, dans ses excès, sa part de ridicule.

Le jeu lié aux personnages de Philinte et de Célimène est plus diffus: les personnages, contrairement à Alceste, ne sont pas porteurs d'une bizarrerie de caractère qu'il s'agit de faire sentir. La coquette incarnée par Jean de Tinan semble assez fidèle aux premières caractéristiques du personnage. Chez Molière, Philinte soulignait l'inconstance de Célimène, et son goût pour la médisance, qui en toute logique, n'auraient pas dû séduire l'intransigeant Alceste:

Tandis qu'en ses liens Célimène l'amuse  
De qui l'humeur coquette et l'esprit médisant  
Semblent si fort donner dans les mœurs d'à présent<sup>15</sup>.

Or, c'est tout à fait le genre de ton et de talent qui est recherché dans le cadre d'une chronique de presse, où l'on doit faire preuve d'esprit et faire rire aux dépens des autres. Tout en s'autorisant un ton léger et désinvolte, l'auteur a toute liberté de passer d'un sujet à l'autre, et de multiplier les persiflages à propos des hommes et des événements qu'on lui présente. En ce sens, il faut remarquer que le schéma de l'échange épistolaire reproduit pour une part la scène du salon de Célimène, où les galants mentionnent chacun leur tour des victimes désignées à la médisance de la jeune femme<sup>16</sup>. La majorité des lettres de Philinte ou d'Alceste sont adressées à ce personnage, et dans certains articles – certes rares – ils livrent explicitement un nom ou un événement en pâture à Célimène. Ainsi, Philinte pose-t-il des questions déjà orientées, à propos des célébrations de juillet:

D'ailleurs, avez-vous remarqué que les républiques couronnent des muses lorsqu'elles n'ont plus de poètes? [...] N'est-ce pas que ces braves gens sont touchants? Le plus plaisant de l'histoire, c'est qu'ils s'imaginent avoir fait acte de progrès<sup>17</sup>.

Le jeu de questions-réponses est cependant biaisé car tout en mettant en scène la médisance de Célimène avec régularité, Jean de Tinan refuse de relever les provoca-

(11) É. Métrot, [L'Insaisissable de Liane de Pougy], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 30 juin 1898.

(12) L. de Pougy, *L'insaisissable*, Paris, P. Lamm, 1898.

(13) J. de Tinan, [Les Gilets du prince de Galles], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 24 juillet 1898.

(14) *Ibidem*.

(15) Molière, *Le Misanthrope, Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, C. Bourqui, et al., Paris, France, Gallimard, 2010, «Pléiade».

(16) P. Dandrey, *Célimène portraitiste. Du salon mondain à l'atelier du Peintre*, "Littératures classiques" 58, n° 3, 2005, pp. 11-21.

(17) É. Métrot, [Les festivités du centenaire de Michelet], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 26 juillet 1898.

tions directes. L'écrivain se caractérise, pas seulement dans *La Guirlande de Célémène* mais aussi dans *Chronique du règne de Félix Faure* ou dans celle des *Cirques, cabarets, concerts*, par un travail parodique autour de l'écriture de presse. Si l'on suit Boris Tomachevski, la parodie se caractérise par un traitement particulier des procédés littéraires. À chaque époque, à chaque école artistique correspond en effet un certain nombre de procédés canoniques. Suivant une conception intertextuelle et dialogique de la littérature selon laquelle chaque forme évolue en regard des formes contemporaines, Tomachevski estime que dès lors que ces procédés et traits fondamentaux deviennent désuets, ils sont éliminés. La parodie et le pastiche participent de cette dynamique, en mettant à nu des procédés devenus trop perceptibles pour le lecteur, représentant une dernière étape avant leur disparition<sup>18</sup>. Or, nous avons pu relever chez Tinan l'existence d'articles qui visent à dénuder les procédés de l'écriture journalistique et officielle, avec parfois une certaine impertinence. La lettre de Célémène à Oronte au sujet de la semaine des poètes est en ce sens exemplaire. Jean de Tinan y décortique les mécanismes de la louange, étape par étape :

Il y a un article-type. On commence par un paragraphe sur sa jeunesse – douce jeunesse!... On battait la dèche... c'était le bon temps! (ils n'en pensent pas un mot). – Puis, c'est le paragraphe restrictif: Non, ils ne peuvent admettre toutes les audaces des «jeunes écoles», en leur âme et conscience, ils ne peuvent pas... volontiers ils admettraient... mais ce qu'ils ne peuvent pas admettre... [...] «Ces réserves une fois formulées...», conclut l'inventeur des poètes, je me sens plus à l'aise pour...» Et alors... un paragraphe chacun, avec une citation chacun, et une épithète chacun<sup>19</sup>...

Ce processus de «mécanisation parodique» a dès lors une vocation aussi satirique que ludique et dévoile l'artificialité des discours officiels. On notera cependant que la cible de la réécriture parodique est moins l'œuvre de Molière, toujours réécrite, jamais attaquée, que certains codes de l'écriture journalistique, perçus comme creux et conventionnels. Par ailleurs, Tinan ne rechigne pas à s'attaquer à des contemporains réels ou des personnages fictifs partageant son quotidien mais il tient à choisir ses cibles. Ainsi écrit-il, en réponse à la fois à Alceste et à Philinte :

Non, qu'Alceste n'y compte pas! Il aura beau prendre le détour Falguière, il n'aura pas mon opinion sur le Balzac de Rodin... il ne l'aura pas ... Ah! Philinte, ne trouvez-vous pas que toutes ces affaires sont la même<sup>20</sup>?

Dans la plupart des lettres de Célémène, le ton général est au persiflage et à la mondanité. Le personnage aborde souvent divers sujets au cours d'un même article pour les traiter avec désinvolture et détachement. Mais Tinan ne se cantonne pas à ce rôle et, dans certains cas, le texte sort de ce registre au bénéfice de quelques célébrations, souvent littéraires. C'est le cas, par exemple de l'article consacré à Leconte de Lisle :

Je ne suis peut-être qu'une petite bête... Mais Leconte de Lisle, LUI, m'épate toujours... C'est bien une Muse ailée qui lui tient son laurier d'or... Son lyrisme me roule comme une grande vague forte, et je ferme les yeux là-dessus... toute courbaturée... C'est exquis<sup>21</sup>...

(18) *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, dir. C. Todorov et R. Jakobson, Paris, Éd. du Seuil, 1966, «Tel quel».

(19) J. de Tinan, [La semaine des poètes], *La Guirlande de Célémène*, «La Presse», 17 juillet 1898.

(20) J. de Tinan, [«Agiter avant de s'en servir!»], *La Guirlande de Célémène*, «La Presse», 27 juillet 1898.

(21) J. de Tinan, [Leconte de Lisle], *La Guirlande de Célémène*, «La Presse», 14 juillet 1898.

Sous la plume d'un auteur censé incarner Célémène, la célébration de Leconte de Lisle représente une bizarrerie. Un poète qui avait délibérément choisi de se retirer du monde et souhaitait se détacher de son siècle ne devrait pas correspondre au goût d'une mondaine adepte de la raillerie. L'article n'a pourtant pas la vocation de faire rire ou de montrer le ridicule du poète en question. Au contraire, Jean de Tinan abandonne le persiflage pendant un temps et s'aventure sur un autre terrain, celui d'une écriture «impressionniste»<sup>22</sup>. Si ce style se rencontre fréquemment dans ses romans, il entre en décalage avec les présupposés du personnage que Tinan est censé incarner et l'article se termine sur ce qui sonne comme une justification: «Ah! Philinte! votre Célémène est toute faite de diversités...»<sup>23</sup>.

Philinte, enfin, est d'un traitement plus ambigu. Modèle du courtisan, personnage plein de raison chez Molière, il partage dans la chronique le ton propre à Célémène. Son indulgence est devenue «perfide», et il manie le paradoxe avec légèreté quand Alceste aimerait l'entretenir de sujets graves. Quand ce dernier lui demande son avis à propos de l'affaire Schneider, Philinte élude la question non sans espièglerie:

Au reste, ne me posez donc jamais de questions générales. Seuls les niais ou les esprits étroits savent prendre à tâche d'y répondre. Pour moi, le particulier m'intéresse exclusivement, parce qu'il me permet de changer de temps en temps d'idées générales<sup>24</sup>.

Celui qui était l'ami du misanthrope et tentait encore de le raisonner pour le faire retourner au monde subit un infléchissement, en accord avec l'esprit attendu par la chronique. En somme, contrairement à Alceste, il n'y a pas de comique de caractère lié à Célémène ou à Philinte – la première reproduit les habitudes de son modèle, qui concordent assez bien avec le ton attendu de la rubrique; le second s'en détache, au profit de l'humour et des mots d'esprit.

### *Éloge de l'anachronisme et réactivation des formes comiques de la pièce*

Dans *La Guirlande de Célémène*, le jeu avec la pièce-source ne s'arrête pas là. Pour reprendre l'expression de Jean Émelina dans *Les comiques de Molière*, «tout comique, visuel et verbal, se nourrit d'anomalies diversement exploitées»<sup>25</sup>. Aux «vices» et aux «défauts» des personnages de monomaniaques, sources de ridicule, s'ajoute un nouveau type d'«aberration»<sup>26</sup>, régulièrement utilisé par les trois auteurs: l'anachronisme, avec les ruptures de ton qu'il occasionne. Il peut s'agir d'un mot familier, que l'on ne s'attend pas à entendre chez un personnage de Molière, ou de situation dont la modernité détonne: Célémène en voiture<sup>27</sup> ou Philinte venu assister aux courses sur la pelouse, parmi le tout-venant<sup>28</sup>. Ces deux derniers éléments provoqueront d'ail-

(22) «Affirmer, comme le fait Tinan par la bouche de son héros, la valeur suprême des impressions ne suffit pas: encore faut-il les restituer dans l'écriture, et le romancier s'y emploie sans relâche. Il mobilise à cet effet la palette d'un impressionnisme littéraire, tout en phrases nominales et en exclamations juxtaposées, qui manifestent à merveille la précipitation des sensations». *Penses-tu réussir!*, *Romans fin-de-siècle: 1890-1900*, éd. G. Ducrey, Paris, Robert Laffont, 1999, «Bouquins», p. 1032.

(23) J. de Tinan, [Leconte de Lisle], *La Guirlande de Célémène*, art. cit.

(24) É. Métrot, [L'arrestation de Xavier Schneider], *La Guirlande de Célémène*, «La Presse», 27 juillet 1898.

(25) J. Émelina, *Les comiques de Molière*, «Littératures classiques» 38, n. 1, 2000, pp. 103-115.

(26) *Ibidem*.

(27) J. de Tinan, [La manie du chauffage], *La Guirlande de Célémène*, «La Presse», 4 juillet 1898.

(28) É. Métrot, [Le turf], *La Guirlande de Célémène*, «La Presse», 5 juillet 1898.

leurs la colère d'Alceste qui souligne tout particulièrement le décalage assumé entre le personnage-source et sa nouvelle occupation:

Philinte vous écrit des lettres de jockey; le dernier billet que je reçus de vous empestait le pétrole, et je crains fort que tout ne se perde, jusqu'au fier et noble langage que nous parlâmes au berceau<sup>29</sup>.

Tous les anachronismes n'ont cependant pas ce statut humoristique: il faut, pour leur conférer ce statut, qu'ils créent un effet de décalage assez fort par rapport aux autres, soit qu'ils renvoient à une réalité particulièrement récente, l'automobile en étant à ses balbutiements en 1898; soit que les auteurs aient choisi de les souligner. Ce contraste entre le personnage et le sujet qu'il mentionne est souvent associé à une rupture dans les registres de langue: au décalage du fond correspond un décalage de la forme. Nous citerons par exemple la parole rapportée par Célémène, au sujet d'un dîner pressenti houleux entre deux éminences littéraires de l'époque:

Il y a aura partie de volant, mon cher, car j'ai invité aussi Lintilhac, il est alerte, bruyant et convaincu. Adraste m'assure que "ce sera très rigolo"<sup>30</sup>...

Dans le même article, à propos de l'élection perdue par Alceste, Tinan-Célémène écrit: «On dit à Paris que vous vous êtes fait blackbouler par économie»<sup>31</sup>.

Un type d'allusion spécifique, en particulier, dépasse le jeu avec le caractère-type des personnages ou l'anachronisme assumé, et il est pratiqué par les trois auteurs de la chronique. Plusieurs fois au cours de *La Guirlande de Célémène*, les auteurs font mention de situations et de personnages tirés directement du *Misanthrope*. Certains sont adaptés au temps, à l'instar de l'élection d'Alceste, image fin-de-siècle du procès manqué. Poussé par un curé de campagne, Alceste a accepté de se présenter pour une élection. La situation se présentait bien jusqu'à ce qu'un concurrent use de méthodes déloyales et prenne la place. L'échec ne se fait pas attendre:

La chute de ma "candidature" comme ils disent en leur exécrable jargon fut retentissante, et, n'osant mettre le bout du nez dehors, je m'ennuyais plus qu'une pierre au fond d'un puits<sup>32</sup>.

Or la situation n'est pas sans rappeler le procès dans lequel est impliqué Alceste dans *Le Misanthrope*: celui-ci refuse en effet d'en suivre les procédures, voyant là une mise à l'épreuve de la justice et du bon droit. Le personnage, en 1898, a déplacé vers la politique cet entêtement malheureux. Ainsi Jean de Tinan le rappelle-t-il à son tour, sous la plume de Célémène:

Votre élection! Mais mon cher, vous avez les moyens de faire "bien penser" trois circonscriptions au moins. Seulement, voilà ... vous avez des scrupules<sup>33</sup>.

D'autres allusions ponctuent le texte des chroniqueurs, comme l'agacement de Célémène envers Arsinoé. Dans le même article, consacré à Jules Lemaitre, Arsinoé

(29) H. Vernot, [Promenade mélancolique aux jardins du Palais-Royal], *La Guirlande de Célémène*, "La Presse", 6 juillet 1898.

(30) J. de Tinan, [Jules Lemaitre], *La Guirlande de Célémène*, "La Presse", 22 juin 1898.

(31) *Ibidem*.

(32) H. Vernot, [La candidature d'Alceste aux élections], *La Guirlande de Célémène*, art. cit.

(33) J. de Tinan, [Jules Lemaitre], *La Guirlande de Célémène*, art. cit.

ne semble pas souffrir de l'ennui de la soirée, contrairement à Célimène: «Quand je pense qu'Arsinoé écouterait tout cela d'un face à main imperturbable!»<sup>34</sup>. Le 10 juillet, lorsqu'Alceste l'entretient du naufrage de *La Bourgogne*, Célimène attaque de nouveau Arsinoé et son discours hypocrite:

Arsinoé a pris prétexte des événements pour médire un peu de l'égoïsme des "hommes". Ils ne songent jamais, à l'entendre, qu'à se frayer à coups de couteaux, de cannes ou d'avirons, un chemin de salut à travers le troupeau des pauvres femmes affolées... Il nous a naturellement fallu subir l'inévitable tirade sur le dévouement des-z-humbles et l'héroïsme des serruriers... Je soupçonne cette Arsinoé de faire appel, jusque dans l'intimité au dévouement... et à l'héroïsme de son valet de pied... Quelle insupportable conversation<sup>35</sup>!

Ces allusions aux divers personnages de la pièce (onze mentions de Damon, six d'Arsinoé, quatre d'Oronte, trois de Clitandre, deux d'Adraste et enfin, une mention pour Acaste, Bélise et Damos) nécessitent une certaine connaissance du *Misanthrope* parce qu'elles ne sont jamais explicitées. L'élection perdue offre un parallèle saisissant au procès manqué d'Alceste, mais le rythme frénétique de la chronique implique d'enchaîner les paradoxes et les traits d'esprit. Aux lecteurs de déchiffrer les clins d'œil les plus subtils, sachant que *Le Misanthrope* est la pièce scolaire privilégiée par l'école de la III<sup>e</sup> République<sup>36</sup>. À cet ensemble s'ajoute tout un réseau d'allusions à l'âge classique, constituant une toile de fond à l'évolution des personnages. Les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles trouvent place dans le texte, grâce à un jeu d'allusions surtout présent dans les premières lettres. Par exemple, Philinte cite des militaires illustres du grand siècle, pour en référer à un temps où un poste à l'armée ne s'obtenait pas avec une composition française<sup>37</sup>. Alceste rappelle les relations entre Racine et l'actrice nommée la Champmeslé<sup>38</sup>, Célimène songe à «l'ombre épistolaire de Madame de Sévigné»<sup>39</sup>. Les auteurs jouent avec la vraisemblance en imaginant la vie qu'ont menée Célimène, Alceste et Philinte, devenus personnages intemporels, depuis *Le Misanthrope* jusqu'aux années 1890. Philinte mentionne par exemple son expérience de la révolution:

Vous n'avez pas souffert comme moi le supplice de revivre au temps où l'on guillotinaient les maîtresses des rois, et où Poquelin était corrigé par Fabre d'Églantine<sup>40</sup>.

Ces mentions assez dispersées dressent un tableau diffus et partiel des époques d'où viennent (ou qu'ont traversées) les personnages, fait de figures militaires, d'artistes illustres et de souvenirs de la révolution. Ces divers éléments montrent combien le jeu avec l'hypotexte est riche, dans une rubrique de divertissement. Dans son rythme et sa logique de production, nous verrons que *La Guirlande de Célimène* emprunte aux jeux d'esprit des salons du XVII<sup>e</sup>, offrant un parallèle intéressant avec le salon de Célimène tel qu'il est dépeint dans la pièce et avec les pratiques littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle.

(34) *Ibidem*.

(35) J. de Tinan, [«L'Actualité est bonne mais nous ne savons pas nous en servir»], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 10 juillet 1898.

(36) R. Albanese Jr., *Molière républicain: la Réception critique et scolaire de son œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans S. Romanowski et M. Bilezikian, *Homage to Paul Benichou*, Birmingham, Summa Publications, 1994, pp. 307-322.

(37) É. Métrot, [Soldats et grammairiens], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 20 juin 1898.

(38) H. Vernot, [Une soirée chez M. François Coppée], *La Guirlande de Célimène*, "La Presse", 29 juin 1898.

(39) J. de Tinan, [La manie du chauffage], *La Guirlande de Célimène*, art. cit.

(40) É. Métrot, [Soldats et grammairiens], *La Guirlande de Célimène*, art. cit.



*Évolution de l'impromptu, du salon de Célimène au steeple-chase journalistique*

Les «fantaisies épistolaires», auxquelles se rattache *La Guirlande de Célimène*, font partie des rubriques expérimentales proposées par “La Presse”, dans le cadre du renouveau du quotidien au tournant des années 1890<sup>41</sup>. Le titre de la rubrique a évolué puisqu’elle était annoncée sous le titre *Billets à Célimène* à son lancement et prend son titre définitif à partir du 22 juin 1898. Il fait référence à *La Guirlande de Julie* et, par extension, au salon littéraire de Madame de Rambouillet. Que les différents participants aient choisi pour pseudonyme les noms de personnages marquants du patrimoine littéraire et qu’ils commentent entre eux les faits marquants de l’actualité culturelle permet d’associer le fonctionnement de *La Guirlande de Célimène* à celui de certaines pratiques mondaines de l’époque classique. Cependant, on peut difficilement rapprocher le texte de presse de *La Guirlande de Julie*: le genre, le contexte de rédaction, le ton employé, l’objectif du texte ou encore son public diffèrent. À quelles formes littéraires rattacher *La Guirlande de Célimène*?

Elle relève d’abord et surtout de la chronique, forme littéraire qui se caractérise par la contrainte. En effet, le rythme de publication mais également l’espace non extensible du journal vont pousser l’écrivain à produire du texte régulièrement. Marie-Ève Thérenty analyse ce rapport à l’immédiateté du texte littéraire écrit pour le journal dans *Montres molles et journaux fous*:

La possibilité d’une écriture libre s’estompe avec la nécessité de la livraison de l’article quotidien ou hebdomadaire, [...] les journalistes régulièrement salariés par un journal doivent apprendre à répondre rapidement à la demande et à livrer de la copie du jour au lendemain pour les quotidiens<sup>42</sup>.

Le texte de *La Guirlande de Célimène* se construit au jour le jour, en l’absence, sans doute, de perspective d’ensemble. Il se caractérise en premier lieu par sa diversité, son éclatement: entre plusieurs voix, tout d’abord, mais au sein même des lettres d’un même personnage, en fonction des sujets abordés, du ton ou du style d’écriture. Définir un texte qui ne fut pas construit pour former un ensemble et qui fut écrit presque au jour le jour, jusqu’à une interruption brutale apparemment non concertée, ne va pas de soi. Du parallèle tracé entre la chronique et *La Guirlande de Célimène*, nous retiendrons trois attributs. Le premier critère pouvant définir le texte serait un critère de forme plutôt que de contenu: plus que le thème traité, c’est la manière dont l’auteur l’aborde qui devient déterminante. *La Guirlande de Célimène* s’apparenterait donc à la chronique par une tonalité particulière, conjuguant légèreté, humour et une certaine forme de superficialité. Le deuxième élément de définition pose un certain type d’auteur, qui soit capable de jongler avec les contraintes qu’imposent l’écriture journalistique, par sa vivacité d’esprit et sa réactivité. Le dernier critère, enfin, est thématique: si le sujet demeure dans une large mesure au choix de l’auteur, il doit être d’actualité. Dans la lettre de Célimène datée du 10 juillet, Jean de Tinan multiplie ainsi les allusions aux faits divers du moment sans daigner les exploiter, résumant les faits de façon tellement lapidaire qu’ils finissent par perdre de leur sens:

(41) C. Bellanger, J. Godechot et P. Guiral, *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

(42) M.-E. Thérenty, *Montres molles et journaux fous*, “CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature” 11, mai 2012.

L'Actualité est cependant assez «chargée». Madame d'Uzès se fait priver de dessert pour avoir teuffeufé trop vite, et Mademoiselle de Sombreuil mérite le cabinet noir pour d'autres motifs; Cornélius Herz meurt; c'est le bout-de-l'an de Meilhac; et Leconte de Lisle «est-il en marbre ou non?» L'Actualité est bonne, mais nous ne savons pas nous en servir<sup>43</sup>.

La matière du chroniqueur est mouvante et diverse, et celui-ci doit veiller à l'aborder avec une certaine originalité. Bien souvent, dans *La Guirlande de Célimène*, les auteurs ont soin de traiter les sujets de manière détournée, en se concentrant sur des détails méconnus, des anecdotes secondaires, ou en les abordant sous l'angle du paradoxe et du tour d'esprit. L'on peut penser, cependant, que l'usage de ces procédés n'est pas toujours aisé devant la matière encore brute de l'information et que le chroniqueur, soumis à des délais exigeants, doit laisser échapper régulièrement l'occasion de livrer un commentaire percutant ou une approche originale d'un événement. Sans doute est-ce cette impuissance face à une actualité trop foisonnante que Jean de Tinan a voulu rendre, lui qui ne faisait point profession de journalisme<sup>44</sup>.

Une autre forme littéraire, publiée en feuilletons dans "La Presse" à l'époque romantique, comporte de curieuses similitudes avec *La Guirlande de Célimène*: elle s'intitule *La Croix de Berny*. De même que notre rubrique, elle ne semble pas compter de précédents ou de postérité officielle. Il s'agit d'une collaboration littéraire publiée en 1847, et dont chaque personnage était incarné par un auteur différent. Les participants étaient des habitués du journal: parmi eux, l'on retiendra notamment Delphine de Girardin et Théophile Gautier. Roman épistolaire et *steeple-chase* littéraire, *La Croix de Berny* apparaît comme une entreprise originale qui anticipe plusieurs des préceptes qui seront ceux de *La Guirlande de Célimène*:

Que veut dire *La Croix de Berny*? C'est le nom donné au terrain près de Paris choisi pour les steeple-chases. Or, qu'y-a-t-il de commun entre un steeple-chase et ce feuilleton? Dans un steeple-chase c'est à qui franchira une haie, puis un fossé derrière un mur, traversera une rivière, échappera au danger d'un ravin et arrivera au but le premier. Les obstacles, dans ce feuilleton, pour n'être pas pareils, ne seront, ni moins nombreux, ni moins grands<sup>45</sup>.

Après lecture de cette définition, nous soulignerons tout d'abord ce principe: les deux rubriques encouragent une forme d'émulation entre plusieurs auteurs connus du public, ceux-ci devant à présent rivaliser d'esprit et de créativité les uns par rapport aux autres. En 1847, le feuilleton met en scène Delphine de Girardin sous le pseudonyme du vicomte de Launay, écrivain-journaliste apprécié des lecteurs, mais bien plus enclin à la rêverie qu'à la rédaction efficace... Le steeple-chase devient alors un moyen de piéger l'écrivain rétif à répondre à la demande du public, afin de l'aider à «triompher d'une indicible aversion»<sup>46</sup>: «Ce que l'obsession n'a pu faire, l'émulation le fera. Le vicomte de Launay ne voudra pas se laisser distancer par ses trois émules; souvent le dernier au départ, il ne voudra jamais être le dernier à l'arrivée»<sup>47</sup>. Point de mention dans *La Guirlande de Célimène* de cette idée de course à l'écriture; cepen-

(43) J. de Tinan, [«L'Actualité est bonne mais nous ne savons pas nous en servir...»], *La Guirlande de Célimène*, art. cit.

(44) Cette dénudation des modes d'écriture et cette régulière auto-référentialité semblent constitutives du projet littéraire de Jean de Tinan. Dans *Penses-tu réussir!*, roman publié en 1897, il révélait déjà cette disposition à mettre au jour le processus de création et ses difficultés constitutives. À ce sujet, voir l'introduction de G. Ducrey dans *Penses-tu réussir!*, *Romans fin-de-siècle* cit., pp. 1029-1045.

(45) Anonyme, *La Croix de Berny*, "La Presse", 3 janvier 1847.

(46) *Ibidem*.

(47) *Ibidem*.

dant, à l'image du parcours d'obstacle se substitue celle du «jeu de la raquette»<sup>48</sup>. La métaphore est toujours sportive, sinon ludique, et l'on peut penser que les obstacles à franchir du feuillet de 1847 ne sont pas si éloignés des paradoxes à attraper au vol de 1898. Pour *La Croix de Berny* comme pour *La Guirlande de Célimène*, il y a donc bien mise en scène d'une rivalité, certes cordiale, entre plusieurs chroniqueurs: il s'agira de réagir rapidement et brillamment aux différentes perches tendues par les interlocuteurs, de jouer des différents points de vue sur une même actualité pour que la vocation humoristique et dialogique de la rubrique soit satisfaite. De plus, dans le but de créer une connivence avec le lecteur, les personnages des deux rubriques sont repris de textes antérieurs supposément connus. En effet, *La Croix de Berny*, avant d'être le titre d'une chronique écrite à plusieurs mains, désignait un roman épistolaire publié en feuilletons dans le même quotidien. Ce n'est qu'ensuite que le modèle sera convoqué pour rédiger une chronique portant sur l'actualité: à une époque où les journaux sont encore peu nombreux et fort suivis, on peut penser que lorsque les personnages sont repris pour une chronique légère qui vient à parler d'actualité, leurs rôles sont encore connus du lectorat. Si *La Guirlande de Célimène*, quant à elle, est née en tant que rubrique de journal, elle n'en comporte pas moins un modèle: *Le Misanthrope* de Molière. La fantaisie épistolaire qui la précédait, *Les Lettres à Don Quichotte*, reprenait également des personnages issus du patrimoine littéraire: il y a donc toujours une certaine familiarité entre le public et le personnage incarné, ce qui signifie que le lecteur sera attentif à la cohérence ou l'incohérence du propos par rapport au masque choisi et qu'il sera sensible aux effets de décalage. Est-ce à dire que la connivence et la familiarité entre le lecteur et les personnages incarnés conditionnent la réussite de ce genre de rubrique?

C'est ensuite le modèle épistolaire qu'il nous faut examiner, car nous avons affaire à une correspondance fictive. Endosser le costume d'un personnage inventé pour parler en son nom dans les colonnes des journaux n'était pas une entreprise nouvelle: de nombreux littérateurs s'étaient déjà essayés à l'exercice, à l'instar d'Hypolite Taine, endossant le rôle de Graindorge à *L'Écho de Paris*, ou d'Henri Gauthier-Villars signant les *Lettres de l'Ouvreuse*. Mais à la copie qui lui est rendue par ses nombreux collaborateurs, Willy ajoute des mots d'esprit de son fait, dans un souci de relative unification du discours. Dans *La Guirlande de Célimène*, chaque collaborateur doit assurer un unique rôle, distinct de celui des autres, et s'y tenir. La seule exception à ce système concerne *Les Lettres à Don Quichotte* qui, au bout d'un moment, sont rédigées par le seul Laurent Tailhade: il joue tour à tour le rôle de don Quichotte et celui de Samson Carrasco venu supplanter Sancho Pança qui n'est plus pris en charge par Émile Métrot. Cependant, dès lors que Laurent Tailhade incarne les deux personnages qui se répondent, la rubrique change de portée: ce ne sont plus deux plumes qui s'opposent et se mesurent l'une à autre, ce sont deux voix qui vont de concert. Après deux semaines, la situation tourne court. En ce sens, l'intérêt premier de cette forme particulière de la chronique de presse semble bien être son aspect dialogique: c'est par la confrontation de voix différentes, voire divergentes, qu'elle pourra livrer un point de vue non univoque sur le monde. L'opposition tranchée qui existait entre Don Quichotte et Sancho Pança se retrouve en quelque sorte dans la tension entre Alceste d'un côté, Philinte et Célimène de l'autre: si ces derniers sont toujours prêts à formuler d'espérances paradoxes au sujet des événements, s'ils sont prêts à accepter, en s'en moquant, les bizarreries du temps, le misanthrope n'a de cesse de le leur reprocher, dans sa position d'éternel intransigeant. Outre que la drô-

(48) Anonyme, *La Guirlande de Célimène*, art. cit.

lerie de la rubrique se fonde, souvent, sur cette opposition nette entre les points de vue des personnages, cette polyphonie est constitutive du projet des journaux, au XIX<sup>e</sup> siècle, d'accueillir des voix divergentes au sein de leurs colonnes. Dans "La Presse", l'apparition des *Coups de cloche* en 1896, rubrique donnant aux lecteurs la possibilité de s'exprimer en première page du journal, allait déjà dans ce sens. Plus généralement, la cohabitation des pages sportives, de la Une sérieuse et politique, et d'une page consacrée aux faits divers et aux interviews répond d'un souci de diversité. *La Guirlande de Célémène* et les autres fantaisies épistolaires participent de cet état de fait, en s'opposant tout d'abord à l'ensemble du journal, par leur caractère fantaisiste et littéraire, mais en leur sein même, par la mise en commun de voix divergentes. Dans une écriture à la fois concurrente et complémentaire des articles d'actualité, *La Guirlande de Célémène* ouvre ainsi un espace à la polyphonie, associant des styles, des tons et des préoccupations propres à chacun de ses auteurs.

*La Guirlande de Célémène* apparaît comme une réécriture originale du *Misanthrope*. Ludique quand elle vise un texte admiré et respecté comme celui de Molière, satirique quand elle ridiculise les procédés à la mode, elle parvient à jouer des contraintes de l'écriture de presse et de son prestigieux texte-source. *La Guirlande de Célémène* se caractérise comme une œuvre de rupture: ruptures de ton, dépassement de la légèreté attendue du genre et de ses contraintes formelles, effacements des personnages au profit de l'auteur et de ses opinions. L'importance du *Misanthrope* dans la culture scolaire de l'époque montre combien la pièce est un référentiel commun et partagé, avec lequel il est possible de jouer. Cependant, le faisceau de contraintes fut, semble-t-il, assez étroit pour que le texte conserve une relative unité pendant ses deux mois d'existence, conservant ses personnages qui, s'ils se laissent aller à la fantaisie, gardent une ligne de conduite précise jusqu'à la fin de la collaboration. En cela, *La Guirlande de Célémène* trouve son intérêt dans la confrontation de voix divergentes, qui vont livrer autant de points de vue sur une même actualité. C'est dans la contradiction que les trois auteurs vont rivaliser d'esprit, dans un climat d'émulation déjà cher tant au steeple-chase de la période romantique qu'aux échanges de bons mots dans les salons et ruelles du XVIII<sup>e</sup>.

NOLWENN PAMART  
Direction des bibliothèques du  
Muséum national d'histoire naturelle, Paris

# *L'ondivaga presenza di Molière nella Spagna primonovecentesca: alcune riflessioni sulle esperienze traduttive di Tomás Borrás*

## *Abstract*

The presence of Jean-Baptiste Poquelin on the hispanic stages of the early twentieth century was not only fluctuating, but limited – with the exception of the Catalan case – to only two texts, *Le médecin malgré lui* and *L'Avare*. The present study deals with both the lack of celebration for Molière's tricentennial in Madrid in 1922, and the translations made in those years by Tomás Borrás of the two above-mentioned pieces.

La data, da cui dipartono le mie riflessioni sulla varia fortuna di Jean-Baptiste Poquelin in terra di Spagna, è il 15 gennaio 1922. Inaspettatamente la ricorrenza del terzo centenario dà fuoco alle polveri, innescando sulla carta stampata una sorta di duello "all'ultimo colpo di penna". Il *casus belli* è la scandalosa inosservanza del *devoir de mémoire* del grande commediografo da parte della intelligenza madrilenana, a cui fa da contraltare il caloroso tributo concesso, invece, dalla classe intellettuale catalana.

Che le cose non stessero andando nel modo migliore, già si capisce da un articolo che il 14 gennaio 1922 campeggia nella prima pagina di "La Correspondencia de España", a firma di Alberto Insúa. Il giornalista, nonché prolifico scrittore, ragguagliando i lettori in merito alle efemeridi parigine previste per l'anniversario, si pone il seguente interrogativo:

¿Contribuirá de algún modo España al tricentenario de Molière? ¿Hay aquí molieristas, o fue el primero y el último Moratín?

La risposta è di segno negativo. Dopo l'omaggio d'obbligo a Moratín – il più entusiasta ammiratore del francese nel tardivo albeggiare ispanico dei lumi, oltre che suo trascrittore e rifacitore –, l'articlista azzarda un'ipotesi esplicativa. Il riprovevole silenzio dispensato a Molière ha il suo triste *pendant* nel disinteresse mostrato verso i grandi autori del teatro aureo:

¿Por qué apenas se representan en España nuestro Lope, nuestro Calderón, nuestro Moreto, nuestro Tirso? Porque el público no está preparado para recibirles<sup>1</sup>.

Del medesimo sentire si mostra anche un altro scrittore-giornalista, Luis Araujo Costa, dalle colonne di "La Época". A suo avviso, l'assenza di Molière dal palmarès dei migliori drammaturghi celebrati nella "pelle di toro" non è poi così sorprendente se si considera che lo stesso tricentenario della morte di Cervantes passò inosservato nel 1916, complice la guerra che imperversava in Europa. A suo dire il fatto che il pubblico spagnolo non abbia saputo «entusiasmarsi con Molière» trova le sue ragioni nella scarsa originalità del teatrante gallico:

(1) A. Insúa, *La vida literaria. El tricentenario de Molière*, "La Correspondencia de España", 14/01/1922, p. 1.

[Molière] plagia sin reparo a Plauto y Terencio, y recoge cosecha abundante de las comedias italianas, de las españolas, de los cuentos italianos y franceses de Boccaccio, Straparole, Sorel y de sus antecesores inmediatos en Francia, Scarron, Lavirey, Desmarests, Cyrano de Bergerac, Boisrobert<sup>2</sup>.

Dalle accuse di plagiaro alle rivendicazioni di una superiorità iberica, della quale il «predominio drammatico» di Calderón de la Barca<sup>3</sup> sarebbe una evidenza indiscutibile, si scivola, col progredire dei giorni, verso un inasprimento dei toni. Le prime avvisaglie si hanno già il 19 gennaio, giorno in cui Antonio Zozaya dà il via sulle prime pagine del quotidiano madrilenò «La Libertad» ad una serie di impietosi «*j'accuse*»:

España no ha celebrado el centenario de Molière. Algunos escritores de luminosa orientación [...] han dedicado juicios y elogios desinteresados y clarividentes; pero el Gobierno, las Academias, los centros literarios, los teatros, las Casas editoriales y el público en general no han prestado la menor atención a la fecha del 15 de Enero.

La responsabilità ricadrebbe su *Tartuffe*, il subdolo gabbatore, il falso devoto:

Entre la gloria del genio galo y la admiración del público español, se ha interpuesto la sombra de *Tartufo*. [...] Y *Tartufo* es España entera, devota, minada por todos los vicios, simuladora de todas las virtudes [...] [*Tartufo*] fue dicho en Francia hace tres siglos; pero en España es demasiado pronto...<sup>4</sup>.

Veniamo ora al «caso Araquistáin». Un suo contributo, apparso su «La voz» il 31 gennaio del 1922, rinfocolò il dibattito, trasformando l'anniversario in un accadimento capace di escludere, di creare distinguo e di alzare steccati. Vediamo il perché.

L'inquieto intellettuale socialista denuncia l'*atonía colectiva* manifestata dal paese in quella circostanza:

No ha tenido en España ninguna repercusión el tercer centenario de Molière. No ha habido fiesta alguna en su honor, no se ha representado ninguna de sus obras; nadie, que sepamos, ha disertado sobre su teatro. [...] Pero no hay en ello nada de sorprendente: [...] la risa inteligente [...] es planta extraña en nuestros teatros<sup>5</sup>.

L'atteggiamento liquidatorio, assunto da Araquistáin in un momento in cui l'interesse per la ricorrenza andava scemando, non passa però inosservato nel Principato catalano. È soprattutto la stampa valenciana la più tempestiva nel contrattaccare, con una piccola risposta di un anonimo articolista di «La correspondencia de Valencia», datata 2 febbraio 1922: «escribir que en España no ha repercutido el tercer centenario de Molière es excluir a Cataluña de España, pecado separatista muy corriente en la villa de Madrid»<sup>6</sup>. Ancor più pungente è la replica che, tre giorni più tardi, viene pubblicata a firma di José Alemany y Borrás:

(2) L. Araujo Costa, *El centenario de Molière*, «La Época», 14/01/1922, p. 5.

(3) «Aquel genio del siglo XVII domina sin rival [...]; ni Francia con sus tres grandes dramaturgos [Corneille, Racine e Molière], ni Inglaterra e Italia con sus recuerdos, ni Alemania, ni los demás pueblos pueden competir con Calderón» (El Conde de Casa-Segovia, *Calderón y el teatro del siglo XVII*, «La Prensa: diario republicano», 17/01/1922, p. 1).

(4) A. Zozaya, *El silencio de Tartufo*, «La Libertad», 19/01/1922, pp. 1-2.

(5) L. Araquistáin, *La sombra de Molière*, «La Voz», 31/01/1922, p. 1.

(6) [Anónimo], *Araquistáin y el centenario de Molière*, «La Correspondencia de Valencia», 08/02/1922, p. 1.

[...] hoy que vivimos todos al unísono [...], hoy no se comprende que las conferencias, las representaciones y los trabajos periodísticos que se han pronunciado en los Ateneos, que se han verificado en los teatros y publicado en los periódicos de Barcelona, respectivamente, en conmemoración del tercer centenario de Molière, se ignoren en Madrid, y de un modo especial las desconozca un hombre de letras, un publicista de tantos vuelos como Luis Araquistáin. [...] ¿Tan poco valemos, tan poco representamos en la cultura del Estado español los literatos catalanes, que pueden pasar sin verse actos de homenaje como los que se han realizado en Cataluña en memoria de Molière [...]? este desconocimiento crónico [...] da motivo para que en Cataluña se califique de separatismo madrileño lo que, a nuestro ver, no es más que la manifestación palpable, [...], de que no pensamos, ni sentimos igual [...] los del centro y los de la periferia<sup>7</sup>.

Che il “tricentenario antimolieresco” abbia costituito un *vulnus* inferto dalla capitale spagnola alla memoria del grande commediografo trova piena conferma nella entusiastica divulgazione della sua opera, di cui si rese invece artefice il Principato catalano<sup>8</sup>. A partire dal 1903, anno della rappresentazione a Barcellona de *El casament per forza* (in traduzione di Salvador Vilaregut) e de *L'Avar* (versione di J. Roca Cupull) viene promossa nella *Ciutat Comtal* un'autentica e prolungata «fiesta de Molière en catalán»<sup>9</sup>. Propulsore di questa appassionata riscoperta fu Adrià Gual<sup>10</sup>. Il celebre regista e drammaturgo si fece portavoce di una crociata educatrice, volta alla rigenerazione dell'arte teatrale e al recupero del catalano come lingua colta. Gual intendeva ristabilire la dignità delle scene, attraverso la de-ruralizzazione del catalano<sup>11</sup> da conseguirsi tramite l'arricchimento del repertorio ed una intensa attività traduttiva. Ed è così che accanto ai nomi di Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, D'Annunzio, al recupero dei classici, un posto di eccellenza viene assegnato a Jean-Baptiste Poquelin. Sui motivi di tale predilezione chiarificatrici sono alcune parole pronunciate dallo stesso *metteur en scène* nel 1917:

Mancats com ens trobem de tradició escènica, l'art de Molière pot ésser per a nosaltres, si no un pare, un perfecte padrí. [...] Els seus camperols, els seus astuts, no es desavenen gens amb els nostres paisans ni amb la cordialitat del nostre fons entremaliat i rebec. Molière, nascut entre nosaltres, hauria fet la seva obra absolutament igual a com la va fer naixent més enllà, per la qual cosa jo m'atreveixo a dir que Molière és nostre, i que, en la truncada tradició teatral catalana, substitueix un aspecte ben profitós<sup>12</sup>.

Come è noto, l'aedo della rinascita del teatro barcellonese tiene fede all'impegno, traducendo di suo pugno alcune pièces del drammaturgo francese<sup>13</sup> o affidandosi alle

(7) J. Alemany y Borrás, *Impresiones catalanas. Cartas a un amigo. Lamentable incomprensión*, “Las Provincias: diario de Valencia”, 11/02/1922, p. 3.

(8) Cfr. J. Fontcuberta i Famadas, *Molière a Catalunya: la recepció del dramaturg al primer terç del segle XX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

(9) G. Hormaechea, *Traducción y adaptación de “Le mariage forcé” de Molière en la Cataluña del primer tercio del siglo XX*, “Anales de la literatura española contemporánea”, 25/3/2000, pp. 889-922, a p. 890.

(10) Cfr. Fontcuberta i Famadas, *Molière: un modèle pour le théâtre catalan (1900-1939)*, “Meta” LII/3, 2007, pp. 427-433.

(11) «[...] durant les primeres dècades del segle encara era molt present la concepció del català com una llengua “rural” i la incorporació de les obres de Molière, considerat un autor “urbà”, podia servir per a crear un lèxic adequat a tots els àmbits de l'expressió» (J. Fontcuberta i Famadas, *Les traduccions catalanes de Molière*, “Quaderns. Revista de traducció” 6, 2001, pp. 79-105, a p. 81).

(12) A. Gual, *Molière i la farsa dels metges. Primera conferència*, in *Teoria escènica*, ed. C. Batlle & E. Gallén, Lleida/ Barcelona, Punctum Institut del Teatre, 2016, pp. 208-209.

(13) «Gual lui-même a traduit trois œuvres de Molière: *El metge per força (Le Médecin malgré lui)* et *L'amor metge (L'Amour médecin)* en 1917, et *El burgès gentilhome (Le Bourgeois gentilhomme)* en 1926» (Fontcuberta i Famadas, *Molière: un modèle* cit., p. 433). Le traduzioni di Gual, tutte manoscritte, sono conservate presso l'Istituto del Teatre di Barcellona.

cosiddette traduzioni d'autore, ma soprattutto dedicando al suo "Sant Molière"<sup>14</sup>, nel 1922, un calendario affollato di appuntamenti di qualità<sup>15</sup>.

Prima di concludere questa carrellata sulle alterne fortune ispaniche di Jean-Baptiste Poquelin, mi tocca aggiungere un dato rilevante. Si tratta della sonora stroncatura riservata nel 1919 all'allestimento de *Le médecin malgré lui* sul palcoscenico del madrilenno Teatro Eslava nella traduzione di Tomás Borrás. Il fattaccio ebbe una eco persistente. Riproduco, a mo' di esempio, quanto scritto da un anonimo articolista il 3 febbraio del 1922:

Transcurrió el Centenario de Molière bajo un silencio lamentable, aquí en Madrid. En Barcelona, no. [...] Tomás Borrás estrenó el año pasado una admirable traducción de *Le Medecin malgré lui*, que hubiera podido servir al efecto. Pero esto le interesa á poquísima gente. Se ha perdido la sensibilidad. Cuando Tomás Borrás estrenó su arreglo, el público se encogió de hombros<sup>16</sup>.

Al fine di lumeggiare la questione, si rende necessario schizzare un rapido ritratto di Tomás Borrás (Madrid, 10/2/1891 - Madrid, 27/8/1976)<sup>17</sup>, che nella sfortunata veste di traduttore, fu uno dei protagonisti della vicenda. Quantunque la sua figura sia stata solo da poco sottratta all'oblio – oblio dettato dai trascorsi politici di falangista *engagé* e di pervicace sostenitore del franchismo<sup>18</sup> –, don Tomasito, il diminutivo con cui era noto, fu un autore poliedrico, sperimentale e fecondo<sup>19</sup>. Ma soprattutto fu un competente mediatore culturale, sia in quanto traduttore sia in quanto uomo di teatro e censore letterario. Tra gli svariati avatar della sua esistenza, prescelgo per il mio discorso quello di buon *passeur* di alcune opere molieresche. Nello specifico mi occuperò di due sue esperienze traduttorie: *El médico a la fuerza*, testo di cui si sono perse le tracce<sup>20</sup>, e *El Avaro*, entrambe segnate da un destino beffardo.

La rappresentazione di *El médico a la fuerza* nasce sotto l'egida di Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), editore, scrittore, drammaturgo, regista e, aspetto che ora più ci interessa, impresario illuminato, capace di contemperare le esigenze di cassetta con l'impegno per lo svecchiamento delle scene ispaniche. La sua esperienza

(14) Gual vedeva in Molière una sorta di "guida profetica" per le scene catalane: «Ah!, si els nostres públics, si els meus confreres, s'haguessin adinat dels benefets que podien recaptar-se d'aquell esperit tan poble, tan visió generosa, tan rialla i tan condol, que feren exclamar a un eminent amic meu: "Molière! Sant Molière!"» (Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 163).

(15) Cfr. E. Gallén, *Traduccions del teatre clàssic francès al català (1903-1937)*, in F. Lafarga, A. Domínguez (dir.), *Los clásicos franceses en la España del Siglo XX: estudios de traducción y recepción*, Barcelona, PPU, 2001, pp. 39-46, a p. 41.

(16) Pablillos de Valladolid, *De la tragedia al sainete. El carro de las Cortes de la muerte*, "Nuevo Mundo", 03/02/1922, p. 18.

(17) Cfr. J.A. Martín Otín, *Estudio biográfico*, in T. Borrás, *Cuentos gnómicos*, ed. J. Barreiro, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. XXIX-LII e G. Lloret Marín, *Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX: José Francés y Tomás Borrás*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 151-175.

(18) Informa al riguardo M. Albert, *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor, 2003; *Examen crítico de los escritores fascistas: el ejemplo de Tomás Borrás*, in *La Guerra Civil española 1936-1939 [Recurso electrónico]: congreso internacional, Madrid 27, 28 y 29 noviembre de 2006*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

(19) «Escribió medio centenar de libros; estrenó medio centenar de obras teatrales; redactó ocho o nueve mil artículos; fue ejemplarísimo periodista de Honor [...], colaboró con Martínez Sierra en quizá la empresa teatral más importante en lo que va de siglo: la fundación del Teatro de Arte; fundó y dirigió diarios y revistas de singularísimos valores» (F.C. Sainz de Robles, *Tomás Borrás. Tres veces grande de España*, "Villa de Madrid" 53, 1976, pp. 57-61, a p. 61).

(20) Sulla irreperibilità della versione si sono già espresse R. Peralta Gilabert (*Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 53) e I.M. Alba Nieva (*Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*). Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015, p. 269).



come ideatore e conduttore del progetto denominato *Teatro de Arte*<sup>21</sup>, con sede presso il Teatro Eslava di Madrid, ci è oggi nota grazie ad un prezioso volume intitolato *Un teatro de arte en España 1917-1925*, edito nel maggio 1926. Il libro, scritto a più mani da alcuni dei suoi più stretti collaboratori<sup>22</sup> – tra cui Borrás – è impreziosito da un ricco ventaglio di illustrazioni e fotografie che tramandano la memoria di molti di quegli allestimenti.

Orbene, della *première* di *El médico a la fuerza*, che ebbe luogo il 31 ottobre 1919, sono giunti a noi due bozzetti pittorici a colori, relativi alle due ambientazioni sceniche, un bosco e un complesso architettonico – nel quale spicca la casa del ricco Geronte –, opera presumibilmente di Mignoni, ma la cui paternità è fortemente disputata da Fontanals. Entrambi i bozzetti rispondono ai criteri dell'estetica modernista<sup>23</sup>: essenzialità, semplificazione delle forme, tenui colori pastello. Il corredo illustrativo si completa con una serie di figurini di costume, tutti della mano di Fontanals, dall'accentuata nota burlesca: «como si de muñecos de guiñol se tratara – osserva Alba Nieva –, Fontanals los concibió como siluetas inacabadas»<sup>24</sup>. Una serie di foto comparse sulla stampa, ed in seguito riprodotte nel volume *Un teatro de arte en España*, ci dà infine modo di contemplare gli interpreti nelle buffonesche vesti indossate.

Sulla base di tali incoraggianti premesse, si potrebbe supporre che la prima della farsa molieriana sia stata aureolata da un trionfale successo. Le cose però non andarono per il verso giusto e fu così che la rappresentazione del 31 ottobre 1919 si risolse in un clamoroso fiasco. La sfortunata volle che quella sera la capitale fosse vittima di una prolungato *blackout*, evento questo che non solo provocò l'oscuramento di buona parte delle vie cittadine, ma impose agli attori del teatro Eslava di proseguire la recita, a partire dal secondo atto, alla fioca luce delle candele. Come sottolinea la brillante penna di Andrenio, *alias* Gómez Baquero, nella sua recensione dello spettacolo, «a obscuras se hacen muchas cosas feas que no se osaría hacer a la luz»<sup>25</sup>. E il crimine che si perpetrò in quella circostanza fu lo spregio di Molière, oggetto di grida furiose, fischi e rumoreggiar di piedi. Per meglio comprendere la portata di quella sciagurata stroncatura mi affido al resoconto offertoci da Aznar Navarro:

Esto que vamos a escribir hoy no es una crítica, ni una crónica [...]: es una lamentación y una protesta. [...] Aunque sean muchos los lectores que se resistan a crearlo, Molière ha sido pateado en el teatro de Eslava. [...] en un teatro de Madrid [...] ¡siglo xx! una colección de ineducados, de analfabetos, hacen ruido con los bastones y con las botas y ladran como perros. Es inconcebible<sup>26</sup>.

(21) Fa ottimamente il punto di quell'esperimento E. Peral Vega, "El pájaro de dos colores": *síntesis de una voluntad renovadora*, in *El pájaro de dos colores. Ópera de cámara de Conrado del Campo sobre libreto de Tomás Borrás*, Madrid, Fundación Juan March, [2020], pp. 18-25. Per maggiori informazioni cfr. J.E. Checa Puerta, *La actividad empresarial de Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra*, "Anales de la literatura española contemporánea" 23/3, 1998, pp. 821-848; P. Catalán García, *Mignoni: escenografías para Martínez Sierra*, "Acotaciones" 36, 2016, pp. 41-73.

(22) L'elenco è riportato nella pagina che precede l'occhiello ([G. Martínez Sierra], *Un teatro de arte en España 1917-1925*, Madrid, Esfinge 1926): «Intervinieron en la redacción, confección y ejecución de esta obra los escritores Manuel Abril, Tomás Borrás, Rafael Cansinos Assens y Eduardo Marquina, los dibujantes Bagaría, Barradas, Bürman, Fontanals, Penagos y Sanchis Yago».

(23) Cfr. Peralta Gilabert, *Manuel Fontanals, escenógrafo* cit., p. 54.

(24) Alba Nieva, *Cuerpo y figurín* cit., p. 269. Un ulteriore gruppo di disegni, sempre di Fontanals e raffiguranti i principali personaggi con i loro abiti di scena, si trova presso il Museo Nacional de Teatro della città di Almagro.

(25) A. [Andrenio], *Veladas teatrales. Eslava: una aventura inesperada de Molière*, "La Época", 01/11/1919, p. 1.

(26) F. Aznar Navarro, *Informaciones teatrales. Estrenos "El médico a la fuerza"*, "La Correspondencia de España", 01/11/1919, p. 4.

La condanna di Navarro è condivisa da molti stimati critici, che all'unisono deplorano l'incultura di un auditorio incline a cercare distrazione in un teatro frivolo, sentimentale ed *escapista*<sup>27</sup>.

Occupiamoci però ora della versione castigliana realizzata da Tomás Borrás, avvalendoci delle scarse notizie trasmesseci dalla carta stampata. La condotta traduttiva di Tomasito sembrerebbe uniformarsi a criteri conservativi: «ha seguido el original – osserva Aznar Navarro – con un respeto y un escrúpulo dignos de un incondicional elogio»<sup>28</sup>. Manuel Machado giudica la traduzione «primorosa»<sup>29</sup>, parimenti Eduardo Haro la reputa «perfecta y admirable»<sup>30</sup>. Nondimeno non manca chi preferisce porre l'accento su talune omissioni, volte ad attenuare «ciertas demasías realistas del original»<sup>31</sup>, limandone le «crudezas»<sup>32</sup>. Sono tuttavia certe recensioni apparse nell'ottobre del 1924, in occasione della riproposizione della farsa molieresca il 2 ottobre sul palcoscenico del Teatro Centro, sotto la direzione di López Alarcón, ad offrirci un tassello aggiuntivo. Nel commentare il ritorno sulle scene della capitale della «pesadilla» Molière<sup>33</sup>, tanto Manuel Machado quanto Díez Canedo<sup>34</sup> e José Mayral<sup>35</sup> – ovvero *la flor y nata* della critica teatrale del tempo – celebrano la scelta della riscrittura moratiniana (1814) quale testo da inscenare:

La comedia de Moratín *El médico a palos* [...] es una pieza perfectamente española. [...] La obra de Moratín es, en efecto, una traducción; pero tan libre, que suprime personajes, escenas y complicaciones hasta el punto de aparecer como una verdadera refundición del original, en la cual [...] resulta también bastante atenuada la [...] acérrima sátira sobre los médicos del modelo clásico<sup>36</sup>.

Quantunque non sia dato sapere se la versione in castigliano di Borrás sia stata esclusivamente concepita in vista della prova del palcoscenico o piuttosto pensata anche per la pubblicazione (nel qual caso si potrebbe supporre che l'insuccesso della prima abbia vanificato ogni ambizione al riguardo), certo è che la sua traduzione, poco incline a soddisfare gli umori del tempo, ad addomesticare l'alterità, non venne reputata «una adaptación clásica» e per tale ragione non ottenne quel consenso che invece arrise, ancora una volta, nel 1924 al rifacimento dell'intramontabile don Leandro<sup>37</sup>.

Diversa è la sorte toccata alla trasposizione in spagnolo de *L'Avare*, inequivocabilmente *reader-oriented*. In seguito ad un incidente stradale accaduto nel 1917, in

(27) «Molière resultaba anoche en Eslava una víctima de Muñoz Seca. La astracanada, lo insensato, lo falso, [...] ha invadido el teatro cómico [...] el gusto del público se aplebeya, se enloda» (E. Haro, *En Eslava una obra de Molière*, «La Mañana», 01/11/1919, p. 5).

(28) F. Aznar Navarro, *Informaciones teatrales* cit., p. 4.

(29) M. Machado, *Los Teatros. Eslava. "El médico a la fuerza"*, de Molière, traducido por Tomás Borrás, «El Liberal», 01/11/1919, p. 3.

(30) E. Haro, *En Eslava una obra de Molière* cit., p. 5.

(31) R. [Rafael Rotllán?], *Criticas teatrales. En Eslava "El médico a la fuerza"*, «El Debate», 01/11/1919, p. 2.

(32) E. Haro, *En Eslava una obra de Molière* cit., p. 5.

(33) «Y es que Molière, para muchos, es una pesadilla» (A. de Judea, *Crónica teatral madrileña. En el teatro del Centro. "El médico a palos" (reestreno), de Molière*, «El Adelanto: diario político de Salamanca», 05/10/1924, p. 4).

(34) «Ante la adaptación clásica, el público del Centro no ha escatimado su aprobación ni su regocijo. *El médico a palos* [...], trocándolo en una apacible y discreta burla, mantiene su alto rango cómico» (E. Díez-Canedo, *Centro. Inauguración. "El médico a palos"*, «El Sol», 03/10/1924, p. 2).

(35) Cfr. J.L. Mayral, *En el Centro. Inauguración de la temporada*, «La Voz», 03/10/1924, p. 2.

(36) M. Machado, *Los Teatros. Centro. Compañía de López Alarcón. Inauguración. "El médico a palos" de Moratín*, «La Libertad», 03/10/1924, p. 4.

(37) Per un'attenta disamina della riscrittura moratiniana si veda J. Cañas Murillo, *Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático*, «Anuario de Estudios Filológicos» XXII, 1999, pp. 73-98.

cui restò gravemente coinvolto il fratello, don Tomasito, allora poco più che ventenne, dovette in fretta e furia apprendere l'arte di sbarcare il lunario, facendosi carico della famiglia. Chiese aiuto a Martínez Sierra, il quale non mancò di soccorrerlo, offrendogli di tradurre alcuni testi dal francese per la neonata casa editrice Estrella: «Yo no sabía palabra de francés» – dichiarerà il nostro in un'intervista rilasciata nel 1959 – «Traduje, y nadie lo traducirá nunca mejor que yo»<sup>38</sup>.

La sua versione<sup>39</sup>, esempio impeccabile di traduzione d'autore, vide la luce nella collana «Palmas»<sup>40</sup>, una tra le più riuscite della *editorial Estrella*<sup>41</sup>. La collana, infatti, si riprometteva di stampare le «obras maestras de la literatura universal [...] con exquisitas ilustraciones en negro y en color». A colpire è soprattutto la raffinatezza del volumetto, messo a punto secondo i dettami delle arti moderniste, con un formato maneggevole (9x11 cm.), carta di qualità, tipografia curata, e nove immagini in bianco e nero di Fontanals. Insomma un libro *bibelot* che le donne di buon gusto avrebbero ambito possedere<sup>42</sup>.

Volgiamo ora lo sguardo alla ritraduzione eseguita da Borrás, pubblicata congiuntamente alla sua versione di *Le mariage forcé*. Il capolavoro molieriano è riversato in castigliano con un atteggiamento prevalentemente conservativo della lettera originale, rispettoso della distanza temporale, delle ambientazioni e dell'onomastica dei personaggi. Bisogna subito precisare che lo scrittore assume come riferimento il testo inserito nelle *Ceuvres de Molière*, stampate a Parigi nel 1734 da Pierre Prault (t. V, pp. 1-136), mantenendo la medesima articolazione degli atti e delle scene, articolazione, come è risaputo, innovativa rispetto sia alla *princeps* del 1669 sia all'edizione del 1682. Così facendo, Borrás si colloca nel solco della tradizione traduttiva dell'*Avaro* in terra di Spagna<sup>43</sup>, ma – attenzione – è questo l'unico punto che lo accomuna tanto con Manuel Iparraguirre (autore nel 1753 de *El avariento*<sup>44</sup>), quanto con Orchard-Old (scrittore non identificato, a cui si deve *El avaro*<sup>45</sup>, versione databile verso il 1770), e ancora con Dámaso de Isusquiza (il suo *Avaro*<sup>46</sup> esce a Madrid nel 1800) e con Juan de Dios Gil de Lara (il cui *Avaro*<sup>47</sup> vide la luce a Segovia nel 1820). Don Tomasito è, infatti, estraneo a ogni tentativo di naturalizzazione e di rimodellamento del *texte de départ*. Un saggio per ridottissimi campioni credo possa chiarire il punto.

(38) M. Gómez Santos, *Tomás Borrás*, in *12 Hombres de letras*, Madrid, Editora Nacional, 1969, pp. 53-91, p. 76.

(39) Molière, *El Avaro. Comedia en cinco actos*, trad. T. Borrás, Madrid, Estrella, 1919. Il libricino ospita al suo interno anche la traduzione di *Le mariage forcé*, con quattro illustrazioni di Fontanals: *El casamiento a la fuerza. Comedia en un acto de Molière*, pp. 163-231.

(40) Nella medesima collana apparvero nel 1918 le traduzioni realizzate da Borrás di due commedie di Alfred de Musset, *Fantasio* e *El candelero* (con illustrazioni di Fontanals), e nel 1920 di due pièces di Marivaux, *Juego de amor y de azar* e *El legado*.

(41) I. Rodríguez Moranta, *La editorial «Biblioteca Estrella» (1917-1926) y sus colecciones para el público lector femenino*, in *Más allá de las palabras. Difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, Valencia, Universidad, 2014, pp. 61-76.

(42) Non a caso lo stesso Borrás (*Don Juan de España en el Eslava*, “El Sol”, 18/11/1921, p. 2) ebbe a scrivere: «[Martínez Sierra] crea la “Biblioteca Estrella” donde los volúmenes tienen calidades femeninas y huelen a descote que va al teatro».

(43) «La mayoría de las traducciones de *L'Avare* se basan en una edición de 1734» (E. Carratalá García, *Problemas morfosintácticos de las traducciones castellanas de “L'Avare” de Molière*. Resumen de la tesis, Universidad de Barcelona, 1972, p. 5). Dello studio delle versioni ispaniche sette-ottocentesche de *L'Avare* si è occupata C. Palacios Bernal, *Acerca de dos traducciones de “L'Avare” de Molière en el siglo XIX*, “Thélème: Revista Complutense de estudios franceses” 12, 1997, pp. 153-160.

(44) Molière, *Comedia famosa, El avariento*, trad. M. de Yparraguirre, Madrid, Gabriel Ramirez, 1753.

(45) Molière, *El avaro: comedia en prosa en cinco actos*, trad. Orchard-Old, Barcelona, J.F. Piferrer [hacia 1770].

(46) Molière, *El avaro: Comedia en cinco actos*, trad. D. de Isusquiza, Madrid, Benito García y Compañía, 1800.

(47) Molière, *El Avaro: comedia escrita en cinco actos y en prosa*, trad. J. de Dios Gil de Lara, Segovia, Espinosa, 1820.

Vediamo, per esempio, come eviti di ricorrere a una trasposizione inventiva per la resa di un modo di dire, preferendo aggiungere una nota esplicativa:

<p>LA FLÈCHE. Je parle... Je parle à mon <b>bonnet</b>. HARPAGON. Et moi, je pourrais bien parler à <b>ta barrette</b>. (Ed. 1734. Acte I<sup>er</sup>, scène III, pp. 14-15)</p>	<p>LA FLECHA. Hablo... hablo á mi <b>sombrero</b>. HARPAGON. Y yo pudiera hablar á <b>tus costillas</b>. (ORCHARD OLD, Acto I, escena III, p. 5b)</p>	<p>MARTÍN. Hablo... hablo á mi <b>sombrero</b>. ONOFRE. Y yo también puede que hable á <b>tu cabeza</b>. (ISUSQUIZA, Acto I, escena III, p. 18)</p>	<p>PERICO. Se lo decía aquí á mi <b>sayo</b>. D. NICOMÉDES. ¡Cuidado no se lo diga yo á <b>tu cabeza!</b> (GIL DE LARA, Acto I, escena III, p. 21)</p>	<p>LA-FLÈCHE. Hablo... hablo a mi <b>gorro</b>. HARPAGON. Pues me parece que yo voy a hablar a tu <b>birrete</b>. (BORRÁS, Acto I, escena III, pp. 23-24) [Juego de palabras en francés. Dice Harpagon: «Et moi, je pourrais bien parler à ta barrette». La locución «parler à la barrette», quiere decir, pegar en la cabeza. – N. d. T.]</p>
---	---	---	--	--

La corrispondenza con l'originale è frutto in taluni casi di un *surplus* di conoscenze che Borrás vanta rispetto ai traduttori che l'hanno preceduto, il che gli impedisce di cadere in *performances* ricreative di dubbia ammissibilità:

<p>HARPAGON. Voilà un pendard de valet qui m'incommode fort, et je ne me plais point à voir <b>ce chien de boiteux-là</b>. (Ed. 1734. Acte I<sup>er</sup>, scène IV, p. 18)</p>	<p>HARPAGON. <i>solo</i>. Este es un canalla de criado que me incomoda demasiado, y yo no gusto de esta <b>espía</b>. (ORCHARD OLD, Acto I, escena IV, pp. 5b-6a)</p>	<p>ONOFRE. <i>solo</i>. Veá vm. un canalla de criado que me incomodaba mucho; porque no me agrada mirar continuamente à mi lado <b>estos semi-alanos cojos</b>. (ISUSQUIZA, Acto I, escena IV, p. 19)</p>	<p>D. NICOMÉDES. Veá V. un canalla de criado que me incomoda de valde. Sobre que no puedo mirar con gusto á este <b>perro villano...</b> (GIL DE LARA, Acto I, escena IV, p. 23)</p>	<p>HARPAGON <i>solo</i>. Este criado es un bellaco, al que no puedo sufrir; no me gusta nada tropezarme con ese <b>mala facha de cojo</b>. (BORRÁS, Acto I, escena IV, p. 25) [El actor Bérart, que interpretó el papel de La-Flèche, se quedó cojo poco antes del estreno de <i>El Avaro</i>, y Molière dejó cojo para siempre al personaje. – N. d. T.]</p>
---	---	---	--	---

Più significativi ancora sono gli aggiustamenti ampliativi compiuti dai suoi predecessori nel caso di elencazioni e dei quali non c'è invece traccia in Borrás:

<p>LA FLÈCHE. Doucement. «Plus, un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut. Plus, un trou-madame, et un damier, avec un jeu de Poie renouvelé des Grecs, fort propres à passer le temps lorsque l'on n'a que faire. Plus, une peau d'un lézard, de trois pieds et demi, remplie de foin; curiosité agréable, pour pendre au plancher d'une chambre. Le tout, ci-dessus mentionné, valant loyalement plus de quatre mille cinq cents livres, et rabaissé à la valeur de mille écus, par la discrétion du prêteur». (Ed. 1734. Acte II, scène I<sup>re</sup>, p. 42)</p>	<p>LA FLECHA. Poco á poco. lee. <b>Una guitarra sin cuerdas ni clavijas. Un vestido de besta.</b> Un tablero de axedrez sin piezas. <b>Una piel de oso sin pelo. Las chinelas del Rey chico de Granada; y tres figuras de yeso sin brazos.</b> Todo junto vale á lo menos quatro mil y quinientas <b>pesetas</b>, y se dará al demandante por <b>tres mil</b>, para hacerle toda gracia y beneficio. (ORCHARD OLD, Acto II, escena I, p. 12a)</p>	<p>MARTÍN. Ya, ya se acaba. Item: <b>una harpa primorosa que según una tradición muy probable, es la misma con que acompañaba las folias la Infanta Altisidora para consolar a su querido prisionero.</b> Item: <b>un juego titulado Pasa aquí, antigüedad griega e inventado en el sitio de Troya.</b> Item <b>un pellejo de gato montés lleno de paxa, muy propio para adornar el cielo de un gabinete</b>, todo lo qual, aunque valuado en <b>trescientos doblones</b>, el prestador queriendo proceder con mayor equidad, lo rebaxa á <b>doscientos</b>. (ISUSQUIZA, Acto II, escena I, pp. 39-40)</p>	<p>PERICO. Ya falta poco, (i) It. <b>un harpa con todas sus cuerdas, menos las que le faltan.</b> It. un <b>boliche</b>, un juego de damas, y una oca; invención de los griegos muy propia para engañar el tiempo cuando no hay nada que hacer. It. un pellejo de lagarto de tres pies y medio de largo, lleno de salvado: pieza de mucho gusto para colocarla en el techo de un gabinete. Aunque todo lo contenido en esta relación vale <b>en ley de Dios y en conciencia hasta dos mil ducados</b>; se baja á la cantidad de mil <b>pesos</b> por consideración que quiere tener el prestador. (GIL DE LARA, Acto II, escena I, pp. 58-59)</p>	<p>LA-FLÈCHE. Poco a poco: «Un laúd de Bolonia con todas sus cuerdas <b>poco usado</b>; un trou-madame, un tablero de damas y un juego de la oca, inventado por los griegos, muy á propósito para que entretengan el tiempo los que no tienen nada que hacer; además, una piel de lagarto, de tres pies y medio, rellena de heno; curiosidad muy bonita para colgarla del techo de una habitación; todo lo antedicho está tasado legalmente en más de cuatro mil quinientas libras, y rebajado a mil escudos por la consideración del prestamista». (BORRÁS, Acto II, escena I, p. 53)</p>
--	---	--	---	--

In conclusione, Borrás, «casi ágrafo en francés»<sup>48</sup>, ma sorprendentemente abile nella consultazione dei dizionari, dimostra di essere un efficace traghettatore della parola molieriana, tant'è che la sua traduzione viene riproposta in modo piratesco nel 1926 dalla rivista settimanale "Comedias"<sup>49</sup>. Il periodico, di recente conio, era solito offrire in ogni sua uscita due diverse opere teatrali, specificando i nominativi degli autori, la data e il luogo della prima rappresentazione, nonché l'elenco degli interpreti. Il numero L, apparso il 29 gennaio, costituisce però una evidente infrazione della norma: sulla copertina, infatti, troneggia il ritratto caricaturale di Benavente, tracciato da Manuel Tovar, al di sotto del quale sono

(48) J.A. Martín Otín, *Estudio biográfico* cit., p. XLII.

(49) Cfr. C. García Antón, *Comedias (1926-1928): análisis e historia de una colección teatral*, "Revista de Literatura" 100, tomo L, 1988, pp. 547-574.

riportati i titoli presentati, ossia *Por qué se ama* del medesimo don Jacinto<sup>50</sup> e *El Avaro* di Molière. Non una parola sul responsabile della traduzione. Ed è così che la versione in castigliano, in tutto uguale a quella di Borrás salvo per alcuni lievi ritocchi – presenti peraltro solo nelle primissime pagine, per meglio camuffare l'indebita appropriazione –, priva di ogni *authorship* verrà, a volte, assegnata a Benavente<sup>51</sup>, non nuovo a cimenti traduttivi dal francese, come ne è prova il suo adattamento del *Dom Juam ou Le festin de Pierre* del 1897<sup>52</sup>.

Che la traduzione di don Tomasito non fosse destinata ad un rapido passaggio *from page to stage* ci è confermato da una nuova disavventura, occorsa sempre in quel fatidico 1919. Nel luglio di quell'anno, Ricardo Baeza, noto letterato e traduttore, si presenta alla stampa nelle vesti di impresario *in pectore* di un nuovo «teatro de Arte»<sup>53</sup>, *Atenea*<sup>54</sup>. L'esperienza sembrava contare su finanziamenti adeguati<sup>55</sup>, sulla perizia dello scenografo Fernando Mignoni e soprattutto su un cartellone ospitante il meglio della drammaturgia nazionale ed internazionale. Tra gli autori in programma figuravano, infatti, D'Annunzio, Ibsen, Hauptmann, Tolstoj, Oscar Wilde e – come poteva mancare! – Jean-Baptiste Poquelin, con due pièces, *Jorge Dandin o el marido burlado* e *El Avaro*, entrambe nella traduzione di Tomás Borrás<sup>56</sup>. La innovativa palestra scenica, dopo il debutto il 27 settembre al Teatro Princesa di Madrid e una breve tournée invernale, non riuscì però a fare ritorno nella sale della capitale. Il sogno si infranse, prematuramente sopraffatto dalla rovina economica.

Bisognerà attendere il 12 gennaio del 1927 perché *L'Avaro* possa finalmente ricevere gli applausi del pubblico madrilenno, riunito nel popolare teatro La Latina. Peccato che in quella circostanza a essere coronata dal più ampio successo non fosse la pregevole versione di Borrás, bensì la traduzione, forse un copione per la recita degli attori, messa a punto dal letterato Cristóbal de Castro insieme a “Ramón de Román”<sup>57</sup>, nome dietro al quale si nascondeva, presumibilmente, l'attore e capocomico Francisco Morano<sup>58</sup>. Nulla ci è dato sapere del lavoro compiuto dai due *rewriters*, se non che si trattava di un rifacimento in tre atti, con una forte tendenza ad addo-

(50) La commedia in un atto era stata portata sulle scene del madrilenno Teatro Español il 26 ottobre 1903 dalla compagnia Guerrero-Mendoza.

(51) È il caso di E. Ochando Madrigal (*La vida escénica en Albacete (1924-1936)*. Tesis doctoral, Madrid, UNED, 1997, s.p.): «La noche del diecisiete [de octubre de 1928] la compañía [de Francisco Morano] pone en escena la obra de Molière *El avaro*, farsa tragicómica en prosa y en cinco actos, que ha sido adaptada al español por Jacinto Benavente». Nel medesimo errore incappa C. Adrada Rafael, *Antroponimia y connotación. La traducción al español de los nombres de persona en la obra de Molière*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 487, 586, 596.

(52) M. San Miguel Hernández, *Benavente, traductor de Molière*, in M.Á. Vega Cernuda (ed.), *La traducción en torno al 98*, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 1997, pp. 145-154.

(53) Sulla denominazione «Teatro de Arte» si veda M. Rebollo Calzada, *La propuesta teatral de los Teatros de Arte en España (1900-1930)*, «Teatro: revista de estudios teatrales» 19, 2003, pp. 135-146.

(54) Cfr. A.A. Anderson, *Una iniciativa teatral: Ricardo Baeza y su Compañía Dramática «Atenea» (1919)*, in J.P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994, pp. 29-40; Ricardo Baeza y el teatro, «Anales de la Literatura Española Contemporánea» 19/3, 1994, pp. 229-240.

(55) «Los grandes medios de que [...] dispone esta Empresa, constituida por capitalistas inteligentes y entusiastas, y el gran talento organizador de su director, unido a su competencia artística, bastan a prevenir todo temor de fracaso» (S. Sylveria, *Novedades teatrales. La compañía dramática «Atenea»*, «La Correspondencia de España», 14/07/1919, p. 4).

(56) Cfr. R. Urbina, *El teatro, los libros y el arte en España*, «Cosmópolis» 8, 1919, pp. 669-689, a p. 673.

(57) «El “Ramón de Román” que figura en los carteles no es otro, a decir de nuestros informadores, que el ilustre director de la compañía que viene actuando en el teatro de la Latina» (L. Bejarano, *Los Teatros. Gran éxito de “El avaro” en la Latina*, «El Liberal», 13/1/1927, p. 3).

(58) E. Vasco San Miguel (*Para una historia de la voz escénica en España*. Tesis doctoral, Madrid, Comptense, 2017, pp. 71-265) delinea un puntuale ritratto dell'«indomable Francisco Morano».

mesticare l'estraneità<sup>59</sup>. Ciò che è certo è che Morano, famoso per la sua recitazione caricata<sup>60</sup>, calibrò callidamente l'adattamento sul suo carisma personale e sulla sua corporea fisicità<sup>61</sup>, riscuotendo nel ruolo di Arpagone trionfali accoglienze in tutta la Spagna<sup>62</sup> e finanche nelle Americhe, sino a che, il 29 marzo 1933, la morte non lo colse inaspettatamente a Barcellona.

Arduo risulta tirare le somme del nostro discorso. Come si è visto, la presenza di Jean-Baptiste Poquelin sui palcoscenici iberici d'inizio Novecento è stata non solo altalenante<sup>63</sup>, ma circoscritta – a eccezione del caso catalano – a due soli testi, *Le médecin malgré lui* e *L'Avare*. Volendo azzardare una spiegazione, si potrebbe dire che i “ruggenti anni Venti spagnoli”, il famoso decennio delle avanguardie, si siano mostrati esitanti in merito alla ricezione di Molière. Spentasi ormai da tempo l'epoca di una gallofilia diffusa, al commediografo francese era stata riservata una controversa collocazione, bilicata tra un posizionamento all'interno di un canone cristallizzato, scarsamente attrattivo, e certe potenzialità di recupero, da parte delle correnti più innovatrici del teatro coevo. La questione era, però, anche e soprattutto una questione di visibilità. Per questo il vero *turning point* si avrà solo nel 1945, anno della prima edizione dell'intero *corpus* molieresco in castigliano, ad opera di Julio Gómez de la Serna<sup>64</sup>: come insegnatoci da Susan Sontag, «la traduzione è il sistema circolatorio delle letterature del mondo»<sup>65</sup> e in assenza di quel vaso comunicante non poteva esserci *transfert* culturale.

LUCIANA GENTILLI

Università degli Studi di Macerata

(59) Che l'originale molieriano fosse stato pesantemente sforbiciato non pare disturbare la critica: «Cristóbal de Castro y Ramón de Román han hecho una pulcra versión de *El avaro*, reduciendo sus cinco jornadas a tres actos, con hábiles cortes, que nada restan a la bondad y calidad de la obra» (Floridor, “*El Avaro*”. *Comedia de Molière, traducida y arreglada a nuestra escena por Cristóbal de Castro y Ramón de Román*, “ABC”, 14/01/1927, p. 2).

(60) Così scriveva di lui Manuel Machado (*El arte en el teatro*, “Cosmópolis” 2, 1919, p. 158): «son tantos los gestos, las muecas trágicas, los temblores, los pasos vacilantes, los cambios rápidos de fisonomía y de voz, que si por una parte, acreditan al actor de flexibilidad expresiva, llegan a constituir, por otra, una especie de monotonía de alta tensión, que fatiga un poco al auditorio».

(61) «En el teatro de La Latina, más que el autor era el actor el que atraía al público. [...] la labor de los adaptadores [...] está hecha con vista [...] a las facultades de Francisco Morano para que [...] encuentre campo en que lucir sus nada comunes aptitudes. [...] Si ayer hubiera querido gastarnos la broma de representar su papel sin palabras, no hubiéramos perdido un solo detalle de la obra» (B.L. Vidal, *Comedias y comediantes. El gran actor Morano tuvo una noche de triunfo en la de su beneficio*, “La Nación”, 13/01/1927, p. 3).

(62) Nel corso del 1928 la compagnia di Morano portò la farsa molieriana sui palcoscenici di molte città spagnole, per poi fare ritorno a Madrid, questa volta al teatro Fuencarral, il 26 ottobre; successivamente la *troupe* intraprese una nuova tournée non solo sul suolo patrio, ma anche in Marocco (1930) e in America (1932).

(63) Maggiori informazioni in M. Martín Rodríguez (*El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936)*. Tesis doctoral, Madrid, Complutense, 1994, p. 107) e in C. Palacios Bernal, J. Martínez Cuadrado (*El teatro clásico francés en España: historia de una discontinuidad*, in A.L. Pujante Álvarez-Castellanos, G. Keith Gregor (dir.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad, 1996, pp. 99-120).

(64) Molière, *Obras Completas*, trad. J. Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar, 1945. Ben diversa era stata la situazione in Catalogna: «salvo estas tres obras [*La jalousie du Barbouillé*, *Le médecin volant* e *La critique de l'École des femmes*], entre 1903 y 1936 se ha traducido al catalán todo el teatro de Molière» (Hormaechea, *Traducción y adaptación de “Le mariage forcé” de Molière* cit., p. 890). Sul lavoro traduttivo di Gómez de la Serna cfr. C. Palacios Bernal, *Molière traducido por Gómez de la Serna*, in F. Lafarga, A. Domínguez (dir.), *Los clásicos franceses en la España del Siglo xx* cit., pp. 129-138.

(65) S. Sontag, *Tradurre letteratura*, Milano, Archinto, 2004, p. 66.

## *Du New York de Copeau au Tokyo de Cocteau. Impromptus moliéresques des auteurs modernistes*

### *Abstract*

The *Impromptu de Versailles* set an important precedent in the history of theatre. Molière demonstrated that a playwright could go on stage and showcase his talent as an actor by playing himself, all while directing his actors, responding to the accusations of his worst critic, Edmé Boursault, and defending his vision of authentic representations in plays. About three centuries later, this prospect attracted several 20th-century French playwrights who rewrote his impromptu for their theatre company and their times: Jacques Copeau, Jean Giraudoux, Albert Camus, Eugène Ionesco, Jean Anouilh, and Jean Cocteau. Our goal in this article is twofold. First, we want to map these impromptus chronologically to understand how these playwrights rewrote Molière's impromptu and why they chose it as an hypotext. Did they merely employ it as an apt means to introduce their directorial take on the Molière's comedy they were staging as the main play on a particular night? Or did they take this chance to address their own Boursaults? And in that case, how did they use this theatrical form as a weapon against their critics? Secondly, we would like to point out the instances where the memory of Molière emerges from these impromptus as a meaningful legacy that we should not get rid of, not even in modern times.

«Ils critiquent mes pièces, tant mieux, et Dieu me garde d'en faire jamais qui leur plaise, ce serait une mauvaise affaire pour moi»<sup>1</sup>. Ce sont les mots de Molière, dans *l'Impromptu de Versailles*, à propos de ces critiques. Réécrire l'impromptu théâtral de Molière, au XX<sup>e</sup> siècle, est-ce encore une bonne affaire? Sûrement, si nous suivons cette réflexion de George Forestier: «Réécrire, ce n'est pas seulement faire sienne une matière extérieure à soi. C'est aussi se réécrire»<sup>2</sup>. Par extension, se réécrire en s'associant au grand dramaturge ne pourrait qu'être une grande affaire pour n'importe quel auteur.

D'un côté, donc, l'impromptu peut amorcer une réflexion sur l'importance de la figure de l'auteur, des critiques et des revues critiques au XX<sup>e</sup> siècle. De l'autre, il peut être bien accueilli par le public, car nous sommes dans une belle époque pour un des *topoi* les plus identifiables de la modernité: le métathéâtre qui, de Pirandello à Brecht, est désormais au goût du jour. Bien sûr, Molière n'est pas l'inventeur du "théâtre dans le théâtre", Corneille et Rotrou l'anticipent avec *L'Illusion Comique* et *Saint Genest*. Néanmoins, quand Molière met en scène *L'Impromptu de Versailles* (1663), en répliquant à plusieurs de ses critiques, notamment à Edmé Boursault et à sa pièce *Le Portrait du peintre, ou la Contre-Critique de l'École des femmes*, il ne se

(1) Molière, *L'Impromptu de Versailles*, dans *Teatro*, éd. F. Fiorentino, texte en français édité par G. Conesa, Milano, Bompiani, 2013, p. 892.

(2) G. Forestier, *L'Impromptu de Versailles ou Molière réécrit Molière*, "Cahiers de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle" 10, 1988, pp. 197-217, p. 197.



limite pas à écrire l'histoire du métathéâtre, en montant sur scène en tant qu'auteur, directeur de troupe, metteur en scène et comédien, mais il écrit également, et surtout, une «comédie des comédiens»<sup>3</sup>, pour le public et contre les pédants, informant ainsi, trois siècles plus tard, les hypertextes de certains écrivains.

Il y a quatre aspects que ces dramaturges peuvent recevoir en héritage de l'*Impromptu* de Molière: (1) la possibilité d'une interruption inattendue et indésirable, (2) l'opportunité de mettre en valeur les protagonistes du procès collectif de création théâtrale, c'est-à-dire les metteurs en scène et les comédiens, (3) l'à-propos de mettre en scène eux-mêmes et, surtout, (4) l'occasion incontournable de répondre publiquement aux attaques des critiques pour affirmer leur vision du théâtre. Finalement, un dernier point intéresse notre analyse: le fantôme de Molière. Que reste-t-il de son *impromptu*, de son théâtre, et de son importance historique, dans les textes et dans les mises en scène des *impromptus* du XX<sup>e</sup> siècle? Autrement dit, quelle mémoire de Molière survit dans ces pièces?

Pour approfondir ces cinq aspects, nous proposons de suivre la genèse des *impromptus* de Jacques Copeau, Jean Giraudoux, Albert Camus, Eugène Ionesco, Jean Anouilh et Jean Cocteau. De la même manière que l'*Impromptu de Versailles* naissait du *Portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des femmes* de Boursault, et que la Contre-critique naissait à son tour de *La Critique de l'École des femmes*, chacun des *impromptus* proposés s'appuie sur l'autre, outre le fait de s'inspirer, clairement, de la source primaire de Molière.

#### *Les impromptus de la première moitié du siècle: Copeau et Giraudoux*

Pendant la Première Guerre mondiale, le théâtre parisien du Vieux-Colombier est abandonné pour plusieurs années et transféré à New York par Georges Clémenceau, qui souhaite promouvoir le théâtre français aux États Unis. Jacques Copeau profite de cette occasion pour faire revenir du front son régisseur général, Louis Jouvet, et ses autres comédiens, en demandant qu'ils soient dispensés temporairement de leurs obligations militaires. C'est pour l'inauguration de la saison au Garrick Théâtre que Copeau écrit l'*Impromptu du Vieux-Colombier*, créé le 27 novembre 1917 pour introduire *Les Fourberies de Scapin*. Ce n'est pas la première fois qu'il monte sur scène en se confrontant avec Molière: en effet, dans sa toute première saison théâtrale en 1913, il avait joué Sganarelle dans *L'amour médecin*<sup>4</sup>. «Vous le voyez» admet Copeau dans ses souvenirs «Molière guide nos premiers pas dans la pratique d'un art qui, sans rien ignorer des tendances dites modernes, entend rester français, j'ajouterais: classique, si je ne craignais d'être mal compris. Molière nous enseignera la règle du jeu»<sup>5</sup>.

Aux États Unis, il obtient beaucoup de succès grâce aux pièces de Molière pour la saison ouverte par l'*Impromptu*, et même pour sa deuxième saison: en 1919, son *Misanthrope* est un succès critique dans ce nouveau climat d'entraide entre les États Unis et la France. Dans la préface de son *impromptu*, il affirme: «j'ai eu l'audace de demander à Molière de collaborer. L'*Impromptu de Versailles* a servi de modèle à l'*Impromptu du Vieux-Colombier* et l'on apercevra facilement que des répliques entières de l'original ont passé dans la copie»<sup>6</sup>. En effet, le but principal de Copeau, en

(3) Réplique de Madeleine Béjart dans *L'Impromptu de Versailles*, dans Molière, *Teatro* cit., p. 860.

(4) J. Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1931, pp. 23-24.

(5) *Ibidem*, p. 26.

(6) J. Copeau, *L'Impromptu du Vieux-Colombier*, Paris, Gallimard, 1917, p. 3.

s'appuyant sur le canevas de l'*Impromptu de Versailles* et sur la légende très française de Molière, est, semble-t-il, de présenter au public américain ses propres comédiens avant de proposer sa version des *Fourberies*.

Toutefois, même de l'autre côté de l'océan, au moment du lever de rideau, le présent de la guerre demeure sur scène et dans le texte de l'impromptu. Suzanne Bing ouvre le spectacle avec les mots suivants: «Recevez le salut de la France.../ Tandis que vos navires, lourds de moissons et de soldats/ poussent leurs proues guerrières vers l'ouest où l'on se bat./ un souffle moins rude a détaché de notre rivage, vers vous, cet autre navire./ qui débarque, ce soir, au cœur de votre ville/ sa cargaison de poètes, d'acteurs, de musiciens./ avec tous les oripeaux du drame et de la comédie./ Au milieu de la guerre./ Accueillez le sourire de la France.../ Molière ressuscité dans un justaucorps jaune [...]»<sup>7</sup>. Même après l'appel des comédiens sur scène, fait par le régisseur Robert Casa au lieu de Molière, les actrices ne parviennent pas à chasser ces tristes pensées. Suzanne continue à penser «[a]u pays, [...] [à] ceux qui souffrent et attendent; à ceux qui désespèrent. À Paris, qui depuis près de quatre ans gît dans l'obscurité, serrant tous ses trésors contre son cœur»<sup>8</sup>. Valentine Tessier ajoute une pensée aux comédiens qui n'ont pas pu les suivre, et Eugénie Nau évoque «ceux qui sont morts»<sup>9</sup>.

Jouvet et Copeau apparaissent après les comédiens, car la figure de Molière, dans la modernité, est coupée en trois: régisseur (Casa), régisseur général (Jouvet) et auteur (Copeau). Les comédiens sont inquiets et reprennent à la lettre certaines des répliques de l'*Impromptu de Versailles*. Quand l'auteur monte finalement sur scène, il leur présente leurs caractères, jusqu'à ce qu'il soit interrompu par le personnage de l'Amateur, c'est-à-dire une variation du marquis fâcheux de La Thorillière, car il répète ses mêmes répliques, il importune les comédiennes pendant leurs crises de nerfs, et il est constamment moqué par Copeau, qui reprend à son tour les répliques de Molière: «Je vous suis obligé. [À part:] Que le diable t'emporte»<sup>10</sup>. Déjà en 1917, Copeau a réussi à rassembler autour de lui un groupe de jeunes artistes unis par un sentiment d'indignation face au théâtre commercial et face au «cabotinage», c'est-à-dire un type d'interprétation très artificielle et mécanique, qui est ici représenté par l'Amateur. Cela constitue un point en commun avec l'impromptu de Molière, qui se moquait du style précieux des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne en les imitant. Il défend une idée de théâtre qui est parfaitement en ligne avec son Appel de 1919 «à la jeunesse, au public lettré, à tous» pour la réouverture du Vieux-Colombier.

Quand Gallimard invite la troupe à commencer le spectacle, les comédiens doivent admettre leur désespoir, car ils n'ont pas eu le temps d'apprendre le texte de Copeau. Finalement, ce dernier se rend aux prières de ses comédiens et dit à Jouvet: «Nous donnerons les *Fourberies*. Et que Molière nous soit en aide!»<sup>11</sup>. L'aide de Molière et le caniveau fourni par l'*Impromptu du Vieux-Colombier* seront repris vingt ans plus tard, dans l'*Impromptu de Paris* de Jean Giraudoux, une pièce dirigée par son fidèle metteur en scène: il s'agit toujours, bien sûr, de Louis Jouvet, qui avait démissionné du projet du Vieux-Colombier en 1922 pour diriger la Comédie des Champs-Élysées. Douze ans plus tard, en 1934, il prend la direction du Théâtre de l'Athénée, et c'est là que l'impromptu giraudouzien sera créé le 4 décembre 1937, en première partie d'une reprise de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. La collaboration et l'amitié entre Jouvet et Giraudoux commence en 1928 et durera jusqu'à la mort de ce dernier en 1944.

(7) *Ibidem*, p. 4.

(8) *Ibidem*, p. 8.

(9) *Ibidem*, p. 9.

(10) *Ibidem*, p. 19.

(11) *Ibidem*, p. 26.

Selon Brett Dawson, «[d]e l'impromptu de Molière, Giraudoux avait un souvenir encore frais, lorsqu'il commença la rédaction de son acte. Le 24 mai 1937, *L'Impromptu de Versailles* fait une nouvelle rentrée à la Comédie Française. Cette reprise charma la critique, et, à en croire Madeleine Ozeray, agit sur Giraudoux comme un déclic»<sup>12</sup>. Or, Giraudoux n'est pas Molière, et pourtant, malgré sa timidité qui l'empêche de jouer sur scène, il veut quand même se défendre de ses critiques par sa plume. D'ailleurs, il en avait l'habitude: déjà en 1931 il avait répondu ouvertement, par écrit, à la mauvaise réception de *Judith*<sup>13</sup>. Cette fois-ci, il reprend le fil de ce discours au théâtre, tout en restant le Cyrano de son metteur en scène, Jovet, et de ses comédiens, lançant une polémique sur l'accueil hostile récemment accordé à *Electre*. C'est ainsi qu'il écrit, au cours de l'été 1937, *L'Impromptu de Paris*. Ce n'est pas non plus la première fois que Giraudoux reprend Molière: il l'avait déjà fait dans son *Amphytrion* 38 en 1929. De plus, pendant cette période, la troupe de l'Athénée proposait souvent *L'École des femmes*, en jouant sur la différence d'âge entre Madeleine Ozeray (Agnès) et Louis Jovet (Arnolphe). Dans son impromptu, Giraudoux souligne la popularité de Molière chez les acteurs par la bouche de Pierre Renoir: «Toutes les fois où l'on récite du Molière, sur scène, les comédiens, où qu'ils soient dans le théâtre, l'entendent et ils arrivent»<sup>14</sup>.

Cette œuvre de circonstance a été affichée en première partie d'une reprise de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, le 4 décembre. Alors que les comédiens étaient sur scène, prêts à répéter *L'Impromptu de Versailles*, arrivait un spectateur en jaquette et haut-de-forme. Cette fois, l'interruption ne provient pas d'un alter-ego du marquis fâcheux, mais d'un vieux parlementaire de la Troisième République appelé Robineau, une personnification comique de l'État: c'est pourquoi Jovet cherche à instaurer un dialogue avec lui. Selon le metteur en scène, le gouvernement français devrait s'engager à soigner l'art et surtout le théâtre. «As-tu entendu parler d'un nommé Molière?» demande Jovet à Robineau «[...] celui auquel, à l'époque de Descartes, la France doit la clarté, à l'époque de Colbert la justice, à l'époque de Bossuet, la vérité. T'es-tu demandé ce qu'il aurait pu faire, triste paria, contre les trois états, les toutes puissances, contre la mode et la cabale, si l'État n'avait pas été derrière lui?». Robineau répond vite: «Amène-moi Molière, et je me charge d'être Louis XIV», mais Jovet ne tombe pas dans ce piège: «C'est Louis XIV qui a commencé. Commence. D'ailleurs, tu n'as pas le choix. Dans ce pays qui a tant de journalistes et pas de presse, qui a la liberté et si peu d'hommes libres, où la justice appartient chaque jour un peu moins aux juges et un peu plus aux avocats, quelle autre voix te reste que la nôtre?»<sup>15</sup>. D'après Giraudoux, «la destinée de la France est d'être l'embêteuse du monde»<sup>16</sup> et le rôle du théâtre est de provoquer le public avec des personnages complexes, tel que son *Electre*. L'État doit «comprendre qu'un peuple n'a une vie réelle grande que s'il a une vie irréaliste puissante» car «la force d'un peuple est son imagination»<sup>17</sup>.

Néanmoins, les cibles principales des plaintes que Giraudoux confie à Jovet restent, comme dans l'impromptu de Molière, la critique cultivée et le théâtre commercial. En effet, Jovet défend le théâtre littéraire ainsi que le Cartel des quatre dont

(12) B. Dawson, *Notice de L'Impromptu de Versailles*, dans J. Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2009, «La Pléiade», p. 1589.

(13) J. Giraudoux, *La querelle du théâtre*, «Les Nouvelles littéraires», 21 novembre 1931, repris sous le titre *Discours sur le théâtre* dans *Littérature* (1941), Paris, Gallimard, 1994, «Essais Folio», pp. 199-207.

(14) J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, dans J. Giraudoux, *Théâtre complet* cit., p. 689.

(15) *Ibidem*, p. 723.

(16) *Ibidem*, p. 722.

(17) *Ibidem*, p. 721.

il fait partie, qui s'inspirait à son tour à l'appel du Vieux-Colombier dans son désir d'opposition au théâtre mercantile de boulevard, car «le théâtre est aux comédiens, et non aux exploitateurs»<sup>18</sup>. Ensuite, il se moque de ce type de critique «qui délire au *Mot de Cambronne* et baille à Claudel»<sup>19</sup>. Dans un rêve, ces critiques confient à Jovet le secret contradictoire de leur succès: «Alors qu'un général français fronce le nez si l'on parle de Waterloo ou d'Azincourt, nous critiques, au contraire, sourions flattés au nom de *Phèdre*, de *L'Arlésienne*, de *La Parisienne*. L'éclat des défaites nous ensoleille, nous-mêmes. Cela est si vrai que la mémoire des siècles ne garde que le nom des bonnes pièces et le nom des mauvais critiques, de l'École des femmes et de Boursault, de Chatterton et de Gustave Planche, alors que les noms des mauvaises pièces et des bons critiques disparaissent toujours pour l'éternité»<sup>20</sup>. Le personnage de Jovet ne voit «pas plus grave pour le pays»<sup>21</sup> que cette querelle entre théâtre et critiques. «Jaloux au compte de Racine, méticuleux au compte de Molière, dédaigneux au compte de Musset, ils ne puisent dans ces sources de lumière et de bonté que la myopie et la hargne [...]»<sup>22</sup>.

Giraudoux n'a jamais commenté cet impromptu et, d'ailleurs, il ne l'a jamais vu: il était en voyage d'inspection diplomatique entre la Nouvelle Zélande et l'Australie<sup>23</sup>. Dans la mesure où cette comédie était «rattachée à un public disparu et à une époque révolue, conçue spécialement pour la troupe de Louis Jovet [...]»<sup>24</sup>, elle n'a pas connu de répliques, tout comme celle de Copeau. Si l'ancrage temporel de ces deux impromptus n'a certainement pas aidé leurs carrières scéniques, au moins, ces impromptus ont-ils été créés, contrairement à l'impromptu d'Albert Camus.

#### *Le joyau caché: "L'Impromptu des philosophes" de Camus*

Le théâtre est un lieu de rencontre sur scène, dans le public et, bien sûr, dans les coulisses. C'est ainsi qu'en 1943 Jean-Paul Sartre, pendant une pause cigarette entre le premier et le deuxième acte de sa pièce *Les Mouches*, fait la connaissance d'Albert Camus. Le critique, à l'époque, c'était Camus: c'était lui qui avait écrit un enthousiaste compte-rendu de *La Nausée* pour l'*Alger républicain* en 1938. Sartre lui rend la pareille à la parution de *L'Étranger*, et leurs échanges s'intensifient. En 1944, Camus invite Sartre à participer à la résistance et au quotidien clandestin *Combat*, après la guerre Sartre invite Camus à participer à sa revue politique, *Les Temps modernes*.

Cependant, Camus ne partage pas la foi marxiste de Sartre et de Merleau-Ponty, c'est pourquoi il rompra définitivement avec eux. Il rompt d'abord avec Merleau-Ponty en 1947, après la sortie de son livre *Humanisme et Terreur* et à la suite d'un débat intense sur la notion de "violence progressive"<sup>25</sup>, et finalement avec Sartre, en 1951, en raison d'un compte-rendu très critique de *l'Homme révolté* de Camus, paru dans *Les Temps modernes*. Camus, profondément offensé, démissionne en écrivant une lettre très froide à Sartre, le directeur du journal, alors que Sartre, pour sa part,

(18) *Ibidem*, p. 698.

(19) *Ibidem*, p. 701.

(20) *Ibidem*.

(21) *Ibidem*, p. 702.

(22) *Ibidem*, p. 704.

(23) M. Berne, G. Teissier, *Les vies multiples de Jean Giraudoux*, Paris, Grasset, 2010, pp. 231-233.

(24) B. Dawson, *Notice de L'Impromptu de Paris*, dans J. Giraudoux, *Théâtre complet* cit., p. 1588.

(25) Cf. la première note en bas de page de la *Notice de l'Impromptu des philosophes* écrit par R. Gay-Crosier, dans A. Camus, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 2006, «La Pléiade», p. 1376.

l'accuse de ne pas être un vrai philosophe. Il lui écrit par lettre: «Je n'ose vous conseiller de vous reporter à la lecture de *L'Être et le Néant*, la lecture vous en paraîtrait inutilement ardue: vous détestez les difficultés de pensée»<sup>26</sup>.

Or, si nous évitons le grand débat «qu'est-ce qu'un philosophe?», il faut admettre que Sartre se trompe sur quelque chose. Après la mort de Camus, l'on retrouve parmi ses tapuscrits *L'Impromptu des philosophes*<sup>27</sup>, une pièce jamais créée, remplie d'allusions satiriques à l'œuvre de Sartre, *L'Être et le Néant* inclus<sup>28</sup>. La dernière date marquée sur le tapuscrit est «dimanche 18 août 1947»<sup>29</sup>. Cela nous confirme que Camus avait effectivement lu l'œuvre philosophique de Sartre, bien avant leur dispute en 1951, et il y réfléchissait pendant la période de ses disputes avec Merleau-Ponty. Les deux personnages au centre du conflit de la pièce sont Monsieur Vigne, c'est-à-dire Camus, et, Monsieur Néant: c'est l'œuvre de Sartre qui donne le nom au critique de la pièce. L'amitié qui avait commencé au théâtre se termine par le théâtre, et à l'intérieur d'un impromptu théâtral. Néanmoins, l'allure et les affirmations messianiques de ce philosophe renvoient aux descriptions de Merleau-Ponty que nous retrouvons dans les *Carnets* de Camus<sup>30</sup>.

Raymond Gay-Crosier a déjà souligné que «la structure de la pièce et son style exhibent, d'une manière des plus transparentes, la forme des comédies et satires de XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Tout y est: les formules de fausse politesse, les personnages et situations types, les noms indiquant leur disposition, etc. Même s'il s'avère être un fou qui s'est échappé de son asile, il y a du Tartuffe chez Monsieur Néant, le philosophe «placier en doctrine nouvelle», et du Jourdain chez Monsieur Vigne, son élève naïf et zélé, nouvellement converti». Cette liste des renvois à Molière n'est pas exhaustive: par exemple, l'intervention du directeur de l'asile des fous qui arrive à la fin de la pièce en tant que *deus ex machina* nous renvoie directement à Béjart, dans le rôle du nécessaire, qui annonce à la fin de *l'Impromptu de Versailles* que le roi va se contenter d'une autre comédie. L'acceptation finale, de la part de Monsieur Vigne, du mariage entre sa fille Sophie et Monsieur Mélusin, qui avait été empêché par le philosophe et par la philosophie, est un autre clin d'œil à Molière et au troisième acte de son *Malade Imaginaire*.

Camus, nous le savons, rêvait de faire du théâtre toute sa vie, tant comme auteur et metteur en scène que, pendant sa jeunesse, comme comédien, mais il meurt à 46 ans. Une question se pose donc, face à son Monsieur Vigne: ce personnage était-il conçu, en réalité, comme un moyen à travers lequel Camus aurait pu réaliser toutes ses ambitions théâtrales? Rêvait-il, en fait, d'un triple rôle à la Molière, un rôle qui aurait mis en scène son vécu personnel?

### *Les impromptus contre les fanatiques brechtiens: Ionesco et Anouilh*

Dans son *Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger*, Ionesco ne monte pas sur scène à la Molière mais, au moins, il se représente sur scène et, en outre, il révolutionne l'impromptu avec un coup de génie, en donnant plus d'espace au person-

(26) J.P. Sartre, (1964), *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 2005, p. 170. Le mauvais compte-rendu est de Francis Jeanson.

(27) A. Camus, *L'Impromptu des philosophes*, dans A. Camus, *Œuvres complètes cit.*, pp. 769-791.

(28) R. Gay-Crosier, *Notice de l'Impromptu des philosophes*, dans *Œuvres complètes cit.*, p. 1378.

(29) *Ibidem*, p. 1376.

(30) «M.P. ou le type d'homme contemporain: celui qui compte les coups. Il explique que personne n'a jamais raison et que ce n'est pas si simple (j'espère que ce n'est pas pour moi qu'il se donne la peine de cette démonstration)». A. Camus, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1961, p. 1092.

nage du critique. Puisque les auteurs, hors scène, ont à leur disposition plusieurs critiques, pourquoi se contenter d'interrompre la scène avec un seul ennemi? Ses Boursaults, les docteurs Bartholomeus I, II, et III, indiquent un évident règlement de comptes avec ses amis critiques. Selon Ionesco: «*L'Impromptu de l'Alma* est une mauvaise plaisanterie. J'y mets en scène des amis: Roland Barthes, Bernard Dort, etc. En grande partie cette pièce est un montage de citations et de compilations de leurs savantes études: ce sont eux qui l'ont écrite. Il y a aussi un autre personnage qui est Jean-Jacques Gautier... c'est le critique le plus dangereux, non pas à cause de son intelligence, puisqu'il n'est pas intelligent, ni à cause de sa sévérité, qui ne se fonde sur rien, mais parce que l'on sait que lorsqu'il s'attaque à un auteur celui-ci est prêt à se prendre pour un génie»<sup>31</sup>.

L'intrigue est célèbre: sur scène, le personnage nommé Ionesco est interrompu par ses critiques, et tente de répondre à leurs questions idiotes avec des formules aussi idiotes, en mélangeant vieilles théories et nouvelles tendances brechtiennes telles que la Théorie de la Distanciation. Aucune des lectures de Ionesco ne satisfait les critiques, encore moins Molière, qui est accusé par tous les trois. Ionesco le défend: «Je croyais que Molière était universellement, éternellement valable, puisqu'il plaît encore». Bartholomeus I le corrige: «Il n'y a que l'éphémérité qui dure» et encore, «[c]ela signifie tout simplement que Molière n'exprimait pas le *gestus* social de son époque»<sup>32</sup>.

Il écrit cet impromptu pour une reprise de la pièce *Les Chaises*, qui avait été créée en 1942 par Sylvain Dhomme et qui s'était révélé un échec critique. L'impromptu est donc créé le 10 février 1956, au Studio des Champs-Élysées: c'est pourquoi il prend le nom de la Place de l'Alma, qui se trouve à proximité de ce théâtre. La direction est de Maurice Jacquemont, qui joue également le rôle de Ionesco, mais il faut mentionner que Jacques Mauclair, metteur en scène des *Chaises* pour cette nuit, écrira à son tour un impromptu vingt ans plus tard: *Le Misanthrope chez Molière ou L'Impromptu du Marais*<sup>33</sup>, créé, justement, au Théâtre du Marais le 6 octobre 1982 pour introduire *Le Misanthrope*. Mauclair y joue Molière, pendant les répétitions du *Misanthrope* du 3 juin 1666, à la veille de la création de la pièce sur la scène du Palais-Royal.

Cette nuit comique du 10 février 1956, Mauclair n'est pas le seul à être contaminé par les génies de Molière et Ionesco. Ils inspirent également Jean Anouilh, qui, après avoir vu *L'Impromptu de l'Alma* et *Les Chaises* le 10 février 1956, signe un long article en première page du *Figaro* où il rapproche la comédie de Ionesco du génie comique de Molière: «... je crois bien que c'est mieux que Strindberg parce que c'est noir "à la Molière", d'une façon parfois follement drôle, que c'est affreux et cocasse, poignant et toujours vrai et [...] que c'est classique. Je termine pourtant par une simple remarque d'ordre psychologique. Je suis orfèvre, je n'ai jamais vu Ionesco, je suis joué dans le théâtre d'à côté et je n'ai aucun intérêt personnel à ce qu'on se trompe de porte»<sup>34</sup>. Quatre ans plus tard, en 1960, Anouilh mettra en scène *Le Songe du critique*, un impromptu de sa composition, à la porte de son "théâtre d'à côté", la Comédie des Champs-Élysées.

(31) Entretien accordé à la revue *Bref* et repris par E. Ionesco dans ses *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1991, «Idées», p. 187.

(32) E. Ionesco, (1958), *Les chaises, suivi de L'Impromptu de l'Alma*, Paris, Gallimard, 1992, «Folio», p. 117.

(33) J. Mauclair, *Le misanthrope chez Molière, ou, L'impromptu du Marais*, "Avant-scène", 1<sup>er</sup> janvier 1983, pp. 43-48.

(34) C. Abastado, E. Ionesco, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Vol. XVI, Paris, Editions Garnier Frères, 1971, p. 260. La pièce jouée à la Comédie des Champs-Élysées était *Ornifle ou le Courant d'Air*.

Déjà en 1948, Anouilh avait traité les soucis des écrivains dans la pièce *Épisode de la vie d'un auteur*, mais l'impromptu de Ionesco était une bonne occasion pour s'occuper du rapport entre dramaturgie et critique, bien que dans le cas d'Anouilh cela pourrait sembler redondant. En 1960, *Becket ou l'honneur de Dieu* et ses autres pièces sont un triomphe, et la critique n'y peut rien. Pour autant, le 5 novembre 1960, l'auteur met en scène un impromptu onirique intitulé *Le Songe du critique* en préface de sa représentation du *Tartuffe* de Molière. L'intrigue était simple: un journaliste venait assister au *Tartuffe* dirigé par Anouilh avec l'intention de le démolir, mais il ne se limitait pas à détruire Anouilh et finissait, tout comme les Bartholomeus de Ionesco, par s'en prendre à Molière, en lui adressant les mêmes reproches que les fanatiques brechtiens adressaient à Anouilh même: «... Molière! il y aurait beaucoup à dire... Est-ce qu'il n'y a pas le germe du ver qui nous ronge? Cet esprit de facilité, ce goût de l'effet, cet abus du mot, cet ignoble penchant pour le divertissement? N'est-ce pas là la naissance du théâtre de boulevard? Je sais bien qu'il venait pour beaucoup des Italiens [...] Le mal remonte loin. Un vieux vice de l'humanité, un vieux travers populaire de gaudriole et de facilité, dont, Dieu merci, nous avons décelé l'existence. Table rase!»<sup>35</sup>. Et encore: «Où va Molière? [...] si demain l'homme, l'homme soviétique vraisemblablement, met le pied dans la lune, que restera-t-il du théâtre de Molière? Pour faire le point, il nous faut en revenir, comme toujours, à l'admirable exemple brechtien»<sup>36</sup>.

Dès lors, Anouilh se moque de ses critiques et de leurs erreurs de jugement en mettant dans la bouche de son personnage principal un résumé des formules qui lui ont été appliquées, tout en défendant sa mise en scène et sa lecture de *Tartuffe* par la bouche des personnages de Molière, qui apparaissent sur scène comme des fantômes dès qu'ils sont invoqués par la voix, et la plume, du critique. Anouilh avait de quoi se défendre, car il était un grand admirateur de Molière: en 1952 il avait créé *Cécile ou l'École des pères*<sup>37</sup> à l'occasion du mariage de sa fille Catherine, alors qu'en 1958 il avait peint un portrait de la vie de Molière, de ses travaux, ses plaisirs, ses peines et sa mort dans *La Petite Molière*.

Il signe même l'apologie de son théâtre dans son essai *Présence de Molière*, un an avant *Le Songe du critique*. Dans cet essai, il souligne encore une fois le ton "noir" de Molière, un aspect avec lequel il s'identifie: «Molière, dans un moule de comédie raisonnable, a écrit le théâtre le plus noir de la littérature de tous les temps. On tue beaucoup plus chez Shakespeare, mais... [...] Molière a épinglé l'animal-homme comme un insecte, et avec une pince délicate, il fait jouer ses réflexes [...] Grâce à Molière, le vrai théâtre français est le seul où on ne dise pas la messe, mais où on rit, comme des hommes à la guerre [...] de notre misère et de notre horreur. Cette gaillardise est un des grands messages français au monde»<sup>38</sup>.

### *Les impromptus interminables et intemporels de Jean Cocteau*

C'est précisément l'intérêt qu'Anouilh porte pour les messages de l'humour français au monde qui nous amène à l'impromptu que Jean Cocteau avait conçu pour le Japon en 1961, et qui est mis en scène le premier mai 1962 à Tokyo. Cocteau avait déjà écrit,

(35) J. Anouilh, *Le Songe du Critique*, dans *Théâtre*, t. II, Paris, Gallimard, 2007, «La Pléiade», p. 477.

(36) *Ibidem*, p. 478.

(37) B. Beugnot, *Chronologie*, dans J. Anouilh *Théâtre*, t. I, Paris, Gallimard, 2007, «La Pléiade», p. LIV.

(38) J. Anouilh, *Présence de Molière*, "Avant-Scène", 15 décembre 1959, pp. 2-3.

en alexandrins, un premier *Impromptu du Palais Royal* en 1947<sup>39</sup>, une pièce qui restera inédite jusqu'à sa mort. «Je ne sais encore ce que je ferai de cet acte, où il vivra»<sup>40</sup>, écrira Cocteau, et en effet, cet acte ne vivra pas. C'est un impromptu chaotique: un jeune critique contre un vieux critique, un premier auteur contre un deuxième auteur, un public bourgeois et mécontent de la pièce à laquelle il a assisté. En conclusion, après la tempête, le calme: un jeune couple amoureux, qui sort content du théâtre en s'embrassant. Cocteau écrit cet acte seul à la campagne, loin, temporairement, de son bien-aimé Jean Marais, qui hante sa pièce ainsi que ses pensées.

Dix ans plus tard, la Comédie Française lui commissionne un deuxième impromptu, qui n'a rien à voir avec le premier, en vue de la prochaine tournée des Comédiens-Français à l'automne 1961 au Japon<sup>41</sup>. Il écrit ce deuxième impromptu car ses bien aimés comédiens lui demandent ce divertissement et, d'après lui, il ne s'agit pas d'un amour à sens unique: «c'est avec tendresse que Molière déclare: "Ah! Les étranges animaux à conduire que les comédiens"»<sup>42</sup>. D'ailleurs, l'impromptu est censé introduire *Les Fourberies de Scapin*; le choix de cette forme théâtrale pour introduire cette pièce est un évident clin d'œil et hommage à l'impromptu américain de Copeau.

Dans un premier temps, Cocteau voulait utiliser le titre "Impromptu intemporel", mais il l'abandonnera en faveur d'une formule plus moliéresque et par conséquent plus apte à cet impromptu qui mélange mythe et réalité de la création de l'*Impromptu de Versailles*. Toutefois, ce premier titre nous confirme la préoccupation de Cocteau à l'égard de l'intemporalité de l'art et de la mortalité de l'artiste: il venait d'écrire le poème-fleuve *Le Requiem* et le scénario du *Testament d'Orphée*, le dernier film de son cycle orphique, une mise en scène de soi-même, interprété par soi-même, où le poète meurt, ressuscite et traverse les siècles. Cocteau semblerait d'accord avec la théorie de l'*Angelus Novus* de Walter Benjamin: la vraie modernité devrait être intemporelle. Les mêmes préoccupations concernant la postérité du poète et de son art réapparaissent dans ce titre et dans la préface d'une nouvelle version de cette pièce japonaise, publiée un an plus tard: «J'ai eu tort de la publier. Toute œuvre doit attendre le recul qui nous permet de nous rendre compte si elle correspond à ce que nous attendions d'elle» dit-il, «[l]e recul m'a prouvé qu'il fallait présenter à Paris une version différente. Un divertissement doit divertir et ne pas contraindre le public à résoudre des problèmes [...] J'estime, comme Jouvet, que le véritable comédien nous donne l'illusion d'improviser son texte. Si nous l'obligeons à un contrôle excessif, le somnambule se réveille et tombe. *L'Impromptu de Versailles*, *La Critique de l'École des femmes* m'ont, on le devine, servi de guide»<sup>43</sup>.

Au lever de rideau, «l'orchestre exécute en sourdine le menuet de Lulli pour *Le Bourgeois gentilhomme*», envoyant le spectateur dans l'intemporalité du grand siècle. Alors que Ionesco proposait une prolifération des critiques, Cocteau multiplie les marquis fâcheux. Le résultat est une fable très "Camp" et très fausse d'un déjeuner de Louis XIV avec Molière. D'ailleurs, ce côté "Camp" qui, selon Susan Sontag, distinguait Cocteau d'autres auteurs, n'est pas là par hasard. L'impromptu était joué,

(39) J. Cocteau, *L'Impromptu du Palais Royal*, dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003, «La Pléiade», pp. 1145-1177.

(40) J. Cocteau, *Préface de L'Impromptu du Palais Royal* (1947), dans J. Cocteau, *Théâtre complet* cit., p. 1147.

(41) F. Ramirez, C. Rolot, *Notice de L'Impromptu du Palais-Royal* (1961-1962), dans J. Cocteau, *Théâtre complet* cit., p. 1807.

(42) J. Cocteau, *Préface de L'Impromptu du Palais-Royal* (1961-1962), dans J. Cocteau, *Théâtre complet* cit., p. 1291.

(43) J. Cocteau, *Préface de la nouvelle version de L'Impromptu du Palais Royal* (1961-1962), dans J. Cocteau, *Théâtre complet* cit., p. 1263



encore une fois, avant *Les Fourberies de Scapin*, la comédie où le personnage titulaire déguise Sylvestre en soldat, et lui ordonne: «Campe-toi sur un pied! Mets la main à côté. Fais les yeux furibonds. Marche un peu en roi de théâtre. [...]»<sup>44</sup>. C'est là, selon Mark Booth, un autre théoricien du "Camp", que le terme anglophone et sa définition contemporaine ont leurs origines<sup>45</sup>: aujourd'hui, dans les études socioculturelles, le "Camp" est la culture de la mise en scène de soi-même. Il semblerait donc que nous soyons redevables à Molière pour l'invention de la gestualité et du caractère subversif de cette future contre-culture qui le rapproche, encore plus, des thèmes et des personnages de Cocteau.

Après la mort de ce dernier, deux autres impromptus seront retrouvés parmi ses écrits et créés vingt ans plus tard, en 1981: *L'Impromptu d'Alice* et *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*. Le deuxième *Impromptu du Palais Royal* serait donc le seul impromptu, parmi les quatre, créé alors que l'auteur était encore vivant, mais tous ses impromptus ont un point en commun: l'absence d'un ennemi bien défini. Dans la préface citée ci-dessus, il nous avait déjà averti: «Un divertissement doit divertir et ne pas contraindre le public à résoudre des problèmes». Selon Francis Ramirez et Christian Rolo: «ce qui allait devenir la dernière œuvre théâtrale de Cocteau est en effet, à l'instar de *L'Impromptu de Versailles* du grand Molière, un divertissement consacré au monde du théâtre, à ses charmes et à ses mirages»<sup>46</sup>.

### *La mort de l'impromptu d'auteur à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*

Même trois siècles après, Molière ressuscite constamment comme le poète du *Testament d'Orphée*. Il est le premier auteur qui est mis en programme quand il s'agit de mettre la France à l'honneur à l'étranger, et il réussit également à venir en aide aux grands dramaturges modernes, soit pour répondre à leurs critiques, soit, plus simplement, pour amuser leur public.

Néanmoins, le schéma de son impromptu n'est peut-être pas éternel. Il y aura d'autres impromptus, bien sûr, mais l'impromptu qui oppose l'auteur à son critique semble s'éteindre vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle; nous pourrions identifier le dernier exemple de ce genre dans *Le Misanthrope chez Molière ou L'Impromptu du Marais* (1982) de Jacques Mauclair. Mauclair, qui s'identifie à Molière de plein droit en tant qu'homme à trois titres (comédien, auteur et metteur en scène), utilise cette réinterprétation nostalgique pour mettre en évidence ce triple talent qui est désormais en voie de disparition, et souvent critiqué, hors de la scène comme sur la scène de son impromptu. Quand son Du Croisy affirme: «J'ai toujours pensé que les auteurs avaient tort de diriger eux-mêmes les répétitions de leurs ouvrages... Comment?», Molière/Mauclair répond: «Je n'ai rien dit». À vrai dire, avec ce bref échange, il a tout dit: la critique théâtrale n'a pas aidé le travail des comédiens/auteurs/metteurs en scène.

Après Mauclair, l'auteur meurt. *L'Impromptu d'Outremont*<sup>47</sup> de l'écrivain québécois Michel Tremblay ne met en scène que quatre bourgeoises qui échangent leurs avis sur le théâtre, en concluant que celui-ci n'est rien d'autre que le produit d'une société. Si cela est vrai, que devient l'auteur, qui n'est même plus sur scène? Lise

(44) Molière, *Les Fourberies de Scapin*, dans Molière, *Teatro* cit., p. 2528.

(45) M. Booth, *Campe-Toi! On the Origins and Definitions of Camp*, dans F. Cleto et al., *Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader*, Edinburgh University Press, Eastbourne, 1999, pp. 66-79.

(46) F. Ramirez, C. Rolo, *Notice de L'Impromptu du Palais-Royal* (1961-1962), dans J. Cocteau, *Théâtre complet* cit., p. 1807.

(47) M. Tremblay, *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, 1980.

Gauvin le dit encore mieux: «Manifeste à rebours, sa pièce dit essentiellement que le théâtre doit cesser d'être le privilège exclusif d'une classe. Le canevas (modèle, théorie, tradition) de l'impromptu ne suppose-t-il pas cependant un investissement plus total du sujet écrivain?»<sup>48</sup>. Molière serait bien d'accord.

En revanche, et pour conclure, le sujet écrivain disparaît différemment dans *l'Impromptu de Ohio*<sup>49</sup> de Samuel Beckett (1980). Beckett avait écrit cette comédie sur commission, pour son soixante-quinzième anniversaire, et les plaignants protagonistes ne sont pas Auteur et Critique, mais «Lecteur» et «Entendeur». Il y a ceux qui lisent et il y a ceux qui entendent, c'est tout. Nous sommes à la fin du siècle: Roland Barthes a déjà déclaré la *Mort de l'auteur*, en 1967. «La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur»<sup>50</sup>. Dans le texte de Beckett, même les références au grand Molière ont disparu. Les fanatiques brechtiens évoqués par Anouilh ont temporairement gagné, et nous pouvons déclarer terminée, avec Mauclair, la longue saison des impromptus “d'auteur” et “des critiques” du xx<sup>e</sup> siècle.

MARTA COLLEONI  
*Università degli Studi di Bergamo*

(48) L. Gauvin, *De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique*, “Études françaises”, vol. XVI, n. 3-4, 1980, pp. 105-118, p. 118.

(49) S. Beckett, *L'Impromptu de Ohio*, dans *Catastrophe et autres dramatiques: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*, Paris, Editions de Minuit, 2014.

(50) R. Barthes, *La mort de l'auteur*, “Manteia” 5, 4e trimestre 1968, pp. 12-17, p. 17.

## “L’impromptu” di Ionesco

### Abstract

The paper analyses the relationship established by Eugène Ionesco, one of the foremost figures of twentieth-century theatrical neo-avant-garde, with Molière, through the act of remaking his *Impromptu de Versailles* into *Impromptu de l’Alma*. A remake that was not meant as a rewriting but as a way to find in Molière’s play a concept of theatre shared by Ionesco himself: an attack on the stereotype in the name of the archetype. Outside of an oppositional logic between tradition and innovation in which the critics had attempted to enclose Ionesco’s theatre, failing then to demonstrate their thesis.

«Finalement, je suis pour le classicisme». Lo dichiarò Ionesco nel momento in cui veniva rappresentato per la prima volta *L’impromptu de l’Alma* allo Studio des Champs-Élysées per la regia di Maurice Jacquemont. Era il 1956<sup>1</sup>. La rivista “Bref”, nel numero del 15 febbraio, gli aveva rivolto una serie di domande in merito alla pièce, un’intervista ch’egli riprese per pubblicarla nel volume *Notes et contre-notes* in un capitolo che intitolò proprio così: «Finalement, je suis pour le classicisme»<sup>2</sup>.

In questa prospettiva intendo occuparmi dell’*Impromptu* di Ionesco. Non tratterò, in altri termini, del rapporto tra *L’impromptu* di Ionesco e quello di Molière, rapporto su cui già molto è stato scritto, in Francia, Italia e altrove<sup>3</sup>. Soprattutto perché, da parte di Ionesco, si trattò essenzialmente dell’imitazione di un gesto, della ripresa di una forma e dei suoi significati, piuttosto che della riscrittura di un testo. Intendo invece in-

(1) La pièce venne pubblicata inizialmente in rivista, ne “La Nouvelle NRF” n° 42, 1er juin 1956, pp. 1016-1031. Poi in volume, in E. Ionesco, *Théâtre II (L’Impromptu de l’Alma, Tueur sans gages, Le Nouveau Locataire, L’avenir est dans les œufs, Le Maître, La Jeune Fille à marier)*, Paris, Gallimard, 1958.

(2) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966. Nell’edizione tascabile «Folio» Gallimard del 1991, qui utilizzata per i riferimenti, il capitolo in questione figura alle pp. 183-190. In nota, l’autore aveva voluto specificare: «Réponse écrite à des questions posées par *Bref* et parues, avec certaines modifications, dans le numéro du 15 février 1956. Je donne ici le texte écrit, sans les changements rédactionnels». Si trattava di pochi interventi solo formali, che Ionesco ci tenne comunque a non riprendere.

(3) Mi limito a citare gli interventi critici storicamente più famosi: dal noto saggio di Tadeusz Kowzan, *Les trois «Impromptus»: Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques*, in “Revue d’histoire du théâtre”, 127, 1980, pp. 261-280, a quello altrettanto celebre di L. Gauvin, *De l’impromptu ou des enjeux d’une poétique*, in “Études françaises”, vol. XVI, n. 3-4, Les Presses de l’Université de Montréal, Montréal, oct. 1980, pp. 105-118, ai testi di G.L. Falabrino, *Ionesco*, La nuova Italia, Firenze 1967 e di S. Torresani, *Invito alla lettura di Eugène Ionesco*, Milano, Mursia, 1978, o ancora allo studio di C. Duée, B. Fernández, M. Morales, C. Vilvandre, *L’“Impromptu”. Una reflexión teórico-práctica sobre el teatro (Molière, Giraudoux, Ionescu, Cocteau)*, in *Les chemins du texte*, Teresa García-Sabell ed., Albacete, 1998, pp.138-182, sino al più recente intervento di L. Titieni, *L’impromptu en question: de Molière à Giraudoux et à Ionesco*, STUDIA UBB DRAMATICA, LXV, 2, 2020, pp. 123-154. E rimando comunque per l’elenco completo ai due repertori bibliografici principali sull’opera del drammaturgo: *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco* par W. Leiner avec la collab. de M. Bailey, P. Kuon, J. Mains, J. Phillips, Fribourg, Éditions Universitaires, 1980; e *Bibliographie Eugène Ionesco* a cura di A. Mitroi e S. Sprenger, Bucaresti, Editura universitatii din Bucuresti, 2008. Infine, all’utile strumento coordinato da J. Guérin, il *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Paris, Honoré Champion, 2012.

teressarmi dell'evoluzione che gli interventi consacrati al molierismo di Ionesco hanno dovuto subire, via via che il modo di percepire la nozione di avanguardia è cambiato, in particolare nei confronti di qualcuno come Eugène Ionesco, la cui appartenenza all'avanguardia teatrale degli anni Cinquanta e Sessanta è stata del resto messa in discussione abbastanza presto da una certa critica, per ragioni cui farò rapidamente allusione, allo scopo di assicurare una prospettiva telescopica alle mie considerazioni.

Torno però per ora all'intervista pubblicata dalla rivista "Bref". La prima domanda riguardava per l'appunto la critica:

Dans votre dernière pièce *L'impromptu de l'Alma*, on vous voit aux prises avec certains docteurs de la critique parisienne. Pouvez-vous nous dire ce que vous pensez du métier du critique, de la critique en général?<sup>4</sup>

La domanda era molto pertinente, dato che *L'impromptu de l'Alma* era nato da una querelle animata da alcuni critici che avevano attaccato la pièce precedente di Ionesco, *Jacques ou la soumission* (1955), proprio come *L'impromptu de Versailles* era nato dagli attacchi che Molière aveva ricevuto in merito a *L'école des femmes* e dalla querelle che ne era derivata.

Ionesco aveva risposto alle violente accuse rivolte al suo *Jacques ou la soumission* non con prese di posizione astratte, non con articoli o saggi, ma tramite i mezzi a lui più propri, dunque una pièce, mettendo in scena i protagonisti della querelle alle prese con un Ionesco fittizio, l'alter ego scenico dell'autore. Parafrasando le parole che Georges Forestier ha usato a proposito dell'*Impromptu de Versailles* nel suo saggio su *Le théâtre dans le théâtre* – «Molière joue Molière qui repète du Molière dans une pièce de Molière»<sup>5</sup> – potrei dire che Ionesco mette in scena Ionesco che prova Ionesco in una pièce di Ionesco. Una pratica di autorappresentazione per personaggio interposto ch'egli inaugurava in quell'occasione (nelle *Chaises* – 1952 – si era già messo in scena ma sotto forma di *Vieux*, lui che all'epoca aveva 43 anni, con sua moglie che ne aveva due di meno sotto forma di *Vieille*, per quanto doppiati entrambi dalle versioni giovani di loro stessi in una scena onirica inserita a un certo punto della pièce), pratica in ogni caso che avrebbe riproposto in seguito, in una serie di testi – il ciclo detto di Bérenger – composto di quattro pièces (*Tueur sans gages*, del 1958; *Rinbocéros*, del 1959; *Le roi se meurt* e *Le piéton de l'air*, entrambe scritte nel 1962), dove il suo alter ego sarebbe stato impersonato da Bérenger, il resistente Bérenger, personaggio che si sarebbe opposto fino alla fine all'accettazione della regola sociale. Nell'*Impromptu* invece il personaggio che incarna Ionesco si presenta con il suo nome, così come Molière nel suo personale *Impromptu*.

Alla prima domanda posta dalla rivista "Bref", Ionesco rispose dunque evocando l'atteggiamento spesso contraddittorio dei critici che possono benissimo lodare un giorno un'opera, un testo, e il giorno dopo distruggerlo, in base alla convinzione del momento. «On prouve tout ce que l'on veut», aveva risposto. E aveva aggiunto: «La critique est tout aussi variable que les conditions atmosphériques». Aveva raccontato che gli era successo personalmente, quando aveva esercitato il mestiere di critico da molto giovane in Romania (in una serie di articoli che sarebbero stati riuniti in un volume intitolato *Nu*<sup>6</sup>), gli era successo cioè di tentare una provocazione: scrivere tutto

(4) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, éd. «Folio» cit., p. 183.

(5) G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 269.

(6) E. Ionesco, *Nu*, Bucarest, Vremea, 1934; poi *Non*, par M.-F. Ionesco, Paris, Nrf-Gallimard, 1986. Gli articoli raccolti erano stati scritti in romeno tra il 1930 e il 1934 e furono tradotti in francese per l'edizione Gallimard dalla figlia del drammaturgo che curò il volume.

il male possibile di un certo autore straniero, scatenando una polemica, e qualche settimana dopo scrivere al contrario tutto il bene possibile di quello stesso autore, sconcertando i colleghi critici che in seguito non avevano più voluto prenderlo sul serio. Il fatto è che Ionesco era ricorso agli stessi argomenti, in un primo momento per distruggere e poi per esaltare l’autore in questione, per dimostrare che è possibile esercitare il mestiere del critico ignorando completamente il testo, l’opera che si critica. «On prouve tout ce que l’on veut», era stata quindi la sua considerazione. E aveva osservato, seriamente a questo punto:

Il y a peut-être une possibilité de faire de la critique: appréhender l’œuvre selon son langage, sa mythologie, accepter son univers, l’écouter. Dire si elle est vraiment ce qu’elle veut être: la faire parler toute seule, ou la décrire, dire exactement ce qu’elle est, non pas ce que la critique voudrait qu’elle fût’.

Per quel che riguarda *L’impromptu*, aveva poi spiegato che si trattava di un’eccezione rispetto alle sue pratiche abituali. Con quella pièce aveva voluto dimostrare qualcosa, il che normalmente non gli capitava. In quel caso, aveva messo in scena Roland Barthes, Bernard Dort e Jean-Jacques Gautier, tre critici insomma, giocando loro “une mauvaise plaisanterie”, cioè realizzando una sorta di montaggio di citazioni ed estratti dai loro sapienti studi. «Ce sont eux qui l’ont écrites», aveva detto<sup>8</sup>.

Ricapitolo in breve la vicenda. Perché i tre critici – Barthes e Dort rappresentanti della sinistra intellettuale dell’epoca, Gautier della destra o comunque, critico del “Figaro”, del tradizionalismo – avevano attaccato Ionesco dopo aver visto *Jacques ou la soumission*? Perché, avendo capito male le sue prime pièces, *La cantatrice chauve* e *La leçon*, avendole volute considerare pièces rivoluzionarie nel senso politico e brechtiano del termine per quel che riguarda Barthes e Dort, semplici *divertissements* da *fumiste* e *plaisantin* per Jean-Jacques Gautier che le aveva giudicate prendendo a modello il teatro di *boulevard*, il solo che conoscesse o che in ogni modo apprezzasse, i tre critici non avevano più trovato lo stesso *messaggio* nelle pièces successive. Barthes e Dort avevano quindi accusato Ionesco di tradimento rispetto a quello che era stato il suo primo movimento. Primo movimento che avevano voluto leggere in quei testi, testi che avevano quindi letto male, con scarso impegno, pigramente. In modo diverso, pur traendo conclusioni simili: Barthes con l’articolo *À l’avant-garde de quel théâtre?*<sup>9</sup> e Dort con quello intitolato *Ionesco, de la révolte à la soumission*<sup>10</sup>. Entrambi avevano considerato a posteriori falso, illusorio, menzognero, l’atteggiamento che avevano voluto credere antiborghese delle prime pièces, per via del fatto che nelle successive non lo ritrovavano più, e accusavano Ionesco di essersi lasciato recuperare da quello stesso pubblico borghese al cui attacco si erano convinti di vederlo lanciato inizialmente (si noti che, andato per la prima volta in scena nel 1955, *Jacques* era stato scritto da Ionesco nel 1950 insieme a *La leçon*, fatto che contraddice dal punto di vista cronologico l’evoluzione supposta dai due critici). Per quel che riguarda Gautier invece, credendo a sua volta in quell’ipotetico recupero, si schierò allora a fianco di Ionesco, proclamando di colpo l’avvento di un novello Shakespeare. Il che era stato per l’interessato un sovrappiù d’incomprensione e incompetenza: «de *fumiste*

(7) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, ed. «Folio» cit., p. 185.

(8) Ivi, p. 184.

(9) R. Barthes, *À l’avant-garde de quel théâtre?*, “Théâtre populaire”, mai 1956, poi incluso negli *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 83-84.

(10) B. Dort, *De la révolte à la soumission*, in “France-Observateur”, 20 octobre 1955, poi riprodotto in *Théâtre public 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, pp. 253-254.

à Shakespeare il y a quand même un long voyage!», ebbe occasione di commentare in seguito<sup>11</sup>.

Sulle sue reali intenzioni, peraltro, Ionesco non era mai stato ambiguo. Ecco una pagina del suo *Journal*, datata 10 aprile 1951:

*La cantatrice chauve* aussi bien que *La leçon*: tentatives d'un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre. Essai d'un théâtre abstrait ou non-figuratif. Ou concret au contraire, si on veut, puisqu'il n'est que ce qui se voit sur scène, puisqu'il naît sur le plateau, puisqu'il est jeu, jeu de mots, jeu de scènes, images, concrétisation des symboles. Donc: fait de figures non figuratives. Toute intrigue, toute action particulière est dénuée d'intérêt. Elle peut être accessoire, elle doit n'être que la canalisation d'une tension dramatique, son appui, ses paliers, ses étages. Il faut arriver à libérer la tension dramatique sans le secours d'aucune véritable intrigue, d'aucun objet particulier. On aboutira tout de même à la révélation d'une chose monstrueuse: il le faut d'ailleurs, car le théâtre est finalement révélation de choses monstrueuses, ou d'états monstrueux, sans figures, ou de figures monstrueuses que nous portons en nous. Arriver à cette exaltation ou à ces révélations sans la justification motivée, car idéologique, donc fausse, hypocrite, d'un thème, d'un sujet. Progression d'une passion sans objet. Montée d'autant plus aisée, plus dramatique, plus éclatante, qu'elle n'est retenue par le fardeau d'aucun contenu, c'est-à-dire d'aucun sujet ou contenu apparents qui nous cachent le contenu authentique: le sens particulier d'une intrigue dramatique cache sa signification essentielle. Théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d'un nouveau théâtre libre. Libre c'est-à-dire libéré, c'est-à-dire sans parti pris, instrument de fouille: seul à pouvoir être sincère, exact et faire apparaître les évidences cachées<sup>12</sup>.

Ha assolutamente ragione Antoine Compagnon quando parla di Ionesco dicendo che per il drammaturgo «il s'agit de faire penser, non de soutenir des thèses»<sup>13</sup>. E anche quando ricorda che:

Ionesco, comme Artaud, vise un théâtre sans littérature ni psychologie, mais aussi sans intrigue, action ni situation, et où l'identification des personnages et leurs motivations restent vagues<sup>14</sup>.

Compagnon del resto dedica una parte del suo saggio sugli *Antimodernes*<sup>15</sup> a Roland Barthes illustrandone l'antimodernismo in funzione di una certa evoluzione personale.

Va comunque detto che se Barthes si schierò tra i delusi dal percorso di Ionesco, rimase invece a favore, sostenendoli senza riserve in ogni occasione, sia di Alain Robbe-Grillet che di Philippe Sollers, senza invocare per quel che li riguardava l'opposizione tra poetico e politico<sup>16</sup>.

(11) Intervista pubblicata da "L'Événement du jeudi" del 27 nov.-3 dic. 1986.

(12) E. Ionesco, *Journal en miettes* (Paris, Mercure de France, 1967), pagina ripresa in *Notes et contre-notes*, éd. «Folio» cit., p. 250.

(13) In M. Delon, F. Mélonio, B. Marchal et J. Noiray, A. Compagnon, sous la direction de J.-Y. Tadié, *La littérature française: dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, 2007, «Folio», p. 718.

(14) *Ibidem*.

(15) A. Compagnon, *Les Antimodernes*, Paris, Nrf -Gallimard, 2005.

(16) Basti citare, a titolo di esempio: per Alain Robbe-Grillet il saggio *Littérature objective* ("Critique", vol. X, 86-87, juillet-août 1954, pp. 581-591); e per Philippe Sollers, il notissimo *Sollers écrivain* (Paris, Seuil, 1979, poi in *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, éd. E. Marty, Seuil, 2002). Ho sviluppato l'argomento in un recente contributo dal titolo *Barthes, 1980* pubblicato in *Letteratura permanente. Poeti, scrittori, critici per Giorgio Ficara*, a cura di I. Candido, C. Fenoglio, R. Palumbo Mosca, G. Ricca, D. Santero, Milano, La Nave di Teseo, 2022, pp. 509-517.

Tornando invece alla coerenza di Ionesco: già nel 1953, sulla rivista *Arts*, aveva definito chiaramente il suo percorso di creazione situandosi sin dall’inizio agli antipodi del dogmatismo ideologico. Aveva scritto all’epoca:

Pour moi le théâtre – le mien – est, le plus souvent, une confession; je ne fais que des aveux [...]. Je tâche de projeter sur scène un drame intérieur (incompréhensible à moi-même) me disant, toutefois, que le microcosme étant à l’image du macrocosme, il peut arriver que ce monde intérieur, déchiqueté, désarticulé, soit, en quelque sorte, le miroir ou le symbole des contradictions universelles. Pas d’intrigue, alors, pas d’architecture, pas d’énigmes à résoudre mais de l’inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent, à tout instant, le contraire d’eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice-versa): simplement une suite sans fin, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet, d’aventures inexplicables ou d’états émotifs, ou un enchevêtrement indescriptible, mais vivant, d’intentions, de mouvements, de passions sans unité, plongeant dans la contradiction [...]¹⁷.

È certo vero, come sottolinea Emmanuel Jacquart, curatore dell’edizione del *Théâtre complet* di Ionesco per la Bibliothèque de la Pléiade uscita nel 1993 ovvero un anno prima della morte del drammaturgo, che:

Ionesco veut disloquer le réel, provoquer un choc, susciter une prise de conscience de la réalité existentielle. Sa démarche, qui se plie à la logique de l’affectivité, se fonde également sur une stratégie. Les situations dans lesquelles évoluent les personnages-marionnettes obéissent aux lois particulières du rythme, aux changements de registres, à la dynamique des oppositions, au pouvoir de fascination qu’exerce l’énigmatique¹⁸.

Fatto sta che, con sorpresa di Ionesco per primo, le recensioni riservarono una buona accoglienza all’*Impromptu de l’Alma*. Jacques Lemarchand, ad esempio, ne amò «la bonne humeur», la «modération de ton extrême» pur rimpiangendo che «la satire porte sur des points si précis et actuels que seuls les docteurs en *théâtrologie* et en *costumologie* peuvent en savourer les pointes»¹⁹. Da parte sua, Pierre Marcabru constata che la pièce «se moque, sans méchanceté des travers de la critique dogmatique. Elle nous permet d’applaudir Maurice Jacquemont que l’on aimerait voir plus souvent en scène. Sa bonhomie est rarissime»²⁰. Una buona accoglienza dunque, ma nell’insieme alquanto contenuta, come volta ad abbassare i toni. Non lo stesso avvenne in Italia dove la pièce, tradotta da Daniele Ponchioli²¹, fu recensita molto negativamente. Mario Bonfantini la giudicò di grande «piattezza» e aggiunse «per non dire di peggio» a causa, scrisse, di una «troppo pedissequa imitazione di Molière»²². Tommaso Chiaretti andò oltre. Scrisse:

Ionesco non scalfisce per nulla, mancando di argomenti seri, quello che dovrebbe scalfire. Non solo, ma impoverisce proprio il senso della sua rivolta teatrale, caricandola di significati e di pesi che non può sostenere²³.

(17) Ripreso in E. Ionesco, *Théâtre complet*, par E. Jacquart, Paris, Gallimard, 1993, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1554.

(18) *Ibidem*.

(19) “Le Figaro littéraire”, 25 février 1956. Lemarchand citava implicitamente un altro articolo di Roland Barthes, intitolato *Les maladies du costume de théâtre*, “Théâtre populaire”, mars-avril 1955.

(20) “Arts”, 22 février 1956.

(21) E. Ionesco, *Teatro I*, Torino, Einaudi, 1961.

(22) M. Bonfantini, *Tutto Ionesco*, “La Gazzetta del Popolo”, 9 marzo 1961.

(23) T. Chiaretti, *I due volti di Eugène Ionesco*, “Mondo Nuovo”, 23 febbraio 1961.

Era il segno di una flessione generalizzata nell'atteggiamento nei confronti di Ionesco del nostro paese, dove la scoperta di un autore *altro* rispetto al funambolo del linguaggio che si era conosciuto in precedenza non fu apprezzata, in particolare dalla critica di sinistra. E questo benché Gian Renzo Morfeo, principale estimatore e importatore da molto presto di Ionesco in Italia, avesse preparato benissimo il terreno spiegando doviziosamente le sue pièces, non solo le due prime, comprendendone e illustrandone il significato effettivo e più profondo. Gli articoli dei recensori citati vanno in fondo nella stessa direzione dell'atteggiamento di quel critico che, dopo aver assistito alla prima delle *Bonnes* di Genet in Italia, aveva scritto che ne era rimasto deluso perché la pièce non sollevava le problematiche relative alla condizione di lavoro delle domestiche<sup>24</sup>. Quanto a Ionesco, va detto che la diffidenza di una parte della critica era destinata ad autoalimentarsi negli anni in cui l'accoglienza del drammaturgo in seno all'Académie française, avvenuta nel 1970, venne considerata come la conferma della sua definitiva rinuncia alla novità e, soprattutto, all'impegno politico. Basta leggere un estratto di un'intervista di Corrado Augias, del 1971, in cui il giornalista, molto infastidito dal recente ingresso di Ionesco sotto la Coupole, ironizzava – acidamente – persino sul suo aspetto fisico oltre che, del tutto inopportuno, sulle sue origini:

Viso gualcito, occhi vacui virati in giallo da un permanente sospetto di itterizia, manine tozze dalle dita corte, spatolate, pancino bombato, piedini divergenti. I cinquantanove anni di Ionesco tendono decisamente alla caricatura<sup>25</sup>. A Torino è venuto per assistere alla prima rappresentazione del suo *Jeu de massacre*, brutta commedia che potrebbe durare indifferentemente due ore quante ne dura e senza intervallo, o cinque giorni. L'ex incompreso del teatro della Huchette ha smesso da tempo di esprimere il meglio di sé sul tavolato di un palcoscenico [...]. C'è chi assicura che l'unico vero teatro ioneschiano ancora esistente è quello cui la famiglia Ionesco al completo dà vita in salotto o attorno al tavolo da pranzo [...]. Ma in questi suoi fulminei happening Ionesco ha conservato tutti i suoi tic e le paure da immigrato rumeno sradicato e insicuro<sup>26</sup>. Ignorato all'inizio, salutato come rinnovatore del teatro europeo dopo le prime commedie, metodicamente stroncato da almeno cinque anni a questa parte, cosa pensa Ionesco di se stesso? *Crede di essere anche lei, come Beckett, una cima?* Il piccolo anarchico beve un intero bicchiere di vermut (continuando a chiamarlo whisky<sup>27</sup>) prima di rispondere di no: «Io, – dice, – sono solo una collina»<sup>28</sup>.

Vengo ora alle mie conclusioni.

Perché dunque, per cercare di chiarire quello che era successo, Ionesco aveva voluto riprendere Molière, ripetere – *mutatis mutandis* – il suo *Impromptu*?

Ebbene perché nel suo teatro *nuovo*, peraltro letteralmente infarcito di allusioni a Molière, era del tutto naturale un omaggio nei confronti di qualcuno che considerava suo predecessore nel senso, intendo dire la direzione, della libertà teatrale.

Georges Forestier ha riassunto ancora una volta le caratteristiche essenziali dell'*Impromptu de Versailles* nel bel docu-film realizzato in occasione del quarto centenario da Arte in collaborazione con la Comédie Française e la compagnia Théâtre

(24) La pièce era stata messa in scena a Bologna, al teatro La Pergola, da Luigi Gozzi (*Le serve*, 1959, con Piera Degli Esposti e Adriana Zamboni). L'indomani della prima, su "L'Unità", Adriano Gaiani aveva recensito lo spettacolo esprimendo la sua delusione per le ragioni indicate.

(25) Augias pecca qui anche di disinformazione, avendo il drammaturgo all'epoca 61 anni compiuti.

(26) L'attacco di Augias è insomma a base di argomenti generici e malevolmente insinuanti, una bassa canzonatura dall'inizio alla fine.

(27) Al giornalista era sfuggita, tra le altre cose, la sottile (e bonaria) ironia di Ionesco.

(28) C. Augias, *In Occidente c'è una collina: sono io*, "L'Espresso", 17 gennaio 1971. Sommario (ideologico, N.d.A.): «Torino. Ionesco ci parla di sé, ci spiega perché odia Sartre e non sopporta i contestatori».



Molière Sorbonne di cui è consulente scientifico, docufilm intitolato *Molière et le jeune roi*<sup>29</sup>, uscito solo qualche mese fa. Le caratteristiche in questione sono le seguenti:

- da un lato la struttura della *pièce empêchée*, ovvero una *comédie des comédiens* per quel che riguarda Molière, *Le Caméléon du berger* per Ionesco (è questo il titolo della pièce che il Ionesco scenico sta scrivendo quando riceve la visita dei tre *docteurs*, i tre Bartholoméus dietro i quali bisogna vedere Barthes, Dort e Gautier, visita che gl’impedisce di procedere nella scrittura della pièce ma che allo stesso tempo gli dà l’occasione per esprimere le sue idee sul teatro, contrarie a quelle dei tre dottori; struttura, meccanismo della *pièce empêchée*, dunque, che è la condizione stessa di esistenza dell’*impromptu* per Molière come lo è per Ionesco, il quale la fa sua);
- d’altro lato il fatto di portare in scena la vita contemporanea, personaggi appartenenti al presente storico, attori e attrici per Molière, critici per Ionesco, che recitano il loro quotidiano, che teatralizzano la loro esistenza del momento; la *mise en abîme* risulta inoltre raddoppiata da Ionesco che utilizza il procedimento del teatro nel teatro per esprimere la sua presa di distanza rispetto ai principi brechtiani in nome dei quali i Bartholoméus, o quanto meno due di loro, lo hanno attaccato, principi tra i quali figura, primo tra tutti, quello della distanziamento; ed è lo stesso Forestier a sottolineare che per Brecht il procedimento del teatro nel teatro serve a designare il teatro in quanto tale e che è dunque una forma come le altre di distanziamento.

Torno ora, *en boucle* per riprendere la struttura dell’*Impromptu de l’Alma* – una struttura cara al drammaturgo – alla dichiarazione di Ionesco che evocavo all’inizio: «Finalement, je suis pour le classicisme». Dichiarazione fatta rispondendo alle domande della rivista “Bref” in merito al suo improvviso.

Devo qui confessare di aver citato sinora solo una parte della frase di Ionesco. Spiegando le motivazioni del suo omaggio a Molière, aveva parlato delle ragioni del teatro che aveva voluto fare sin dall’inizio, contrariamente a quelle che gli erano state attribuite. E aveva detto che le sue pièces, a partire da quelle che aveva definito *anti-pièces* e poi tutte le altre in seguito, fino all’ultima, erano state:

une critique des lieux communs, une parodie d’un théâtre qui n’était plus du théâtre [...], la critique des idées reçues, des slogans<sup>30</sup>.

e aveva aggiunto:

Le petit bourgeois, c’est pour moi l’homme de ces idées reçues que l’on retrouve dans toutes les sociétés, dans tous les temps: le conformiste, celui qui adopte le système de pensée de sa société quelle qu’elle soit (ou de l’idéologie dominante) et ne critique plus. Cet homme moyen est partout [...]. J’espère avoir retrouvé les schèmes mentaux permanents du théâtre<sup>31</sup>.

Ed ecco la frase da cui sono partita, ma questa volta tutta intera:

Finalement je suis pour le classicisme: c’est cela *l’avant-garde*.

(29) *Molière et le jeune roi*, documentario realizzato da Priscilla Pizzato, 1 h 32 min., 2022, attori principali Elsa Lepoivre e Mathieu Buscatto.

(30) Ed. «Folio» cit., p. 187.

(31) *Ibidem*.

La seconda parte è, io credo, la più importante. Ionesco la spiegava dicendo:

Découverte d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression: tout vrai créateur est classique... Le *petit bourgeois* est celui qui a oublié l'archétype pour se perdre dans le stéréotype. L'archétype est toujours jeune<sup>32</sup>.

Ritengo che non avrebbe potuto rendere meglio l'idea del significato reale del suo molierismo. Rispetto all'*Impromptu*, certo, ma anche al suo teatro tutto.

GABRIELLA BOSCO  
*Università degli Studi di Torino*

(32) *Ibidem*.

# *Re-prendre les quatre Molière de Vitez (1978): le geste de Gwenaël Morin en 2014, entre rupture et filiation*

## *Abstract*

In 1978, Antoine Vitez, founder of the Théâtre des Quartiers d'Ivry in 1971 and at the time professor at the Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris, presented four plays by Molière at the Festival d'Avignon (*L'École des Femmes*, *Le Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*) with the same cast and on the same set. This landmark show is remembered as "The Four Molière". Gwenaël Morin took up the idea in 2014 and staged these four plays with the same actors and in a single set. He was then director of the *Point du Jour* theatre in Lyon, known in France for having conceived and defended *the permanent theatre* in Aubervilliers in the Paris suburbs, which is both a political space in the heart of sensitive and disadvantaged neighbourhoods and a laboratory for theatrical work. The article will attempt to show the similarities and differences between a creation that was controversial at the time and its re-activation, which was well received. What happened in the relationship to the repertoire, to the public and to the traditions of play, between these two moments of French theatrical life?

En 1978, Antoine Vitez<sup>1</sup> avait monté quatre pièces de Molière (*L'École des Femmes*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*) avec la même distribution et dans le même décor. À partir de 2013, Gwenaël Morin<sup>2</sup> reprend l'idée de Vitez et monte ces quatre pièces avec les mêmes acteurs et dans un décor unique. Il est alors directeur du Théâtre du Point du Jour à Lyon, connu en France pour avoir conçu et défendu le Théâtre Permanent<sup>3</sup> aux Laboratoires d'Aubervilliers en banlieue parisienne. Il s'agissait au

(1) Antoine Vitez est acteur, metteur en scène, pédagogue et homme de théâtre (1930-1990). Il a fondé le théâtre des Quartiers d'Ivry en 1971 et été professeur au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris de 1968 à 1980 (il en démissionne). Il devient directeur du Théâtre national de Chaillot de 1981 à 1988, puis administrateur général de la Comédie Française de 1988 jusqu'à sa mort, en 1990.

(2) Gwenaël Morin vit et travaille à Lyon. Il suit des études d'architecture interrompues après quatre années pour faire du théâtre. En 2009, dans le cadre du *Théâtre Permanent* aux Laboratoires d'Aubervilliers, Gwenaël Morin et sa compagnie montent *Tartuffe* d'après *Tartuffe* de Molière, *Bérénice* d'après *Bérénice* de Racine, *Hamlet* d'après *Hamlet* de Shakespeare, *Antigone* d'après *Antigone* de Sophocle, *Woyzeck* d'après *Woyzeck* de Büchner. De 2013 à 2018, il a dirigé le Théâtre du Point du Jour à Lyon où il a proposé à nouveau un *Théâtre Permanent*. C'est dans ce cadre qu'il a créé les quatre Molière de Vitez. Il y met également en scène *Macbeth* et *Othello* de Shakespeare. Il a monté une adaptation du *Théâtre et son Trouble* d'Antonin Artaud en 2020 et récemment un programme intitulé *On donne de la voix* autour des tragédies grecques avec des spectacles, des débats, des fabriques et des nuits blanches, dans le cadre de l'édition 2021 du Festival d'Automne de Paris.

(3) Voir Yvane Chapuis et Gwenaël Morin, *Le Théâtre Permanent*, Paris, éditions Xavier Barral, 2010. Présentation de l'éditeur: «En 2009, Gwenaël Morin, accompagné de Guillaume Bailliart, Stéphanie Béghain, Fanny de Chaillé, Julian Eggerickx, Barbara Jung et Grégoire Monsaingeon, a investi les Laboratoires d'Aubervilliers pour mettre en œuvre son projet de Théâtre Permanent. Pendant une année entière, il s'est agi de développer un outil d'affirmation et d'intensification du théâtre en jouant, répétant et transmettant en continu. Cette expérience, aussi bien du point de vue de la création et du collectif que de la volonté d'expérimenter et d'inventer des rapports nouveaux à un lieu, un environnement et un public. Le livre raconte l'histoire de cette expérience à travers des entretiens avec les acteurs, des discussions collectives, des comptes rendus des représentations et du porte-à-porte, des articles de presse et des photos des représentations».

moment de sa création à la fois d'un espace politique au cœur de quartiers sensibles et défavorisés, et d'un laboratoire de travail théâtral dans lequel il a expérimenté des propositions scéniques radicales. Nous aimerions montrer à quelle nécessité répondait le désir d'Antoine Vitez en 1978 et pourquoi le *reenactment*<sup>4</sup> de Gwenaël Morin en 2013 raconte une filiation mais invite aussi à penser les urgences de la scène contemporaine française dont le théâtre de Molière se fait l'étendard.

### I. Les Molière de Vitez: une tétralogie ou Molière en vingt actes

En 1978, lors de la 32<sup>ème</sup> édition du Festival d'Avignon paraissent les quatre Molière de Vitez. Une proposition artistique sans précédent, qui va connaître un immense succès auprès du public du festival et donner lieu à une longue tournée qui passera notamment par Turin et Milan, et fera de Vitez l'un des grands metteurs en scène de son temps. Il est alors professeur au Conservatoire National d'Art dramatique de Paris et dirige de jeunes acteurs qu'il apprécie beaucoup, tels Nada Strancar, Dominique Valadié, Jean-Claude Durand ou encore Didier Sandre. Il leur propose de monter quatre pièces de Molière: *L'École des Femmes*, *Tartuffe*, *Don Juan* et *Le Misanthrope* avec deux principes qui structurent l'expérience:

1) les mêmes acteurs se répartissent tous les rôles:

	L'École des Femmes	Le Tartuffe ou l'Imposteur	Don Juan ou le Festin de Pierre	Le misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux
Marc Delsaert	Alain	Mae Pernelle	Un pauvre et Don Louis	Alceste
Jean-Claude Durand	Oronte	Valère	Don Juan	Acaste
Richard Fontana	Horace	Tartuffe	Don Alonso et La Ramée	Basque
Jany Gastaldi		Elmire	Mathurine	Célimène
Hélène Maffre		Flipote		
Daniel Martin	Chrysalde	Orgon	Don Carlos et Ragotin	Citandre
Didier Sandre	Arnolphe	Cléante	M. Dimanche	Oronte
Daniel Soulier	Le Notaire	Damis	Pierrot et La Violette	Philinte
Nada Strancar	Georgette	Dorine	Elvire et un spectre	Arsinoé
Dominique Valadié	Agnès	Marianne	Charlotte	Eliante
Gilbert Vilhon	Enrique	M. Loyal	Sganarelle	Du Bois
Antoine Vitez		Laurent et l'exempt	Gusman et la statue du Commandeur	Du Bois

Lumière par Michel Duverger  
 Décor réalisé par Morando Bellandi  
 Costumes exécutés par les Ateliers Marchand  
 Peinture du décor par Tristan Fabris

Capture d'écran de la feuille de salle

(4) C'est un mouvement ample que l'on remarque dans le domaine des arts vivants comme des arts plastiques, qui s'appuie sur le fait de rejouer une pièce, de reprendre une chorégraphie, de redonner une production d'opéra à l'identique des années après sa création... Les articles et travaux se sont multipliés ces dernières années sur ce processus de création. Nous citerons ici notamment l'article de Nicolas Donin et Rémy Campos: «Réactiver des situations passées? Du *reenactment* à l'histoire pragmatique», *Raisons Pratiques*, EHESS, 2016, «Histoires pragmatiques», pp. 247-288.

«Nous avons répété les quatre pièces à la fois, comme s'il s'agissait d'une tétralogie, les répétitions étaient entrelacées, par exemple l'après-midi *Don Juan* et le soir *L'École des Femmes*, puis *Le Misanthrope* dans l'après-midi suivante, puis *Le Tartuffe*, puis *L'École des Femmes*, puis *Don Juan*, et ainsi dans un ordre régulier pour faire un bâti provisoire; après, nous avons recommencé autour de chacun des acteurs l'un après l'autre, pour examiner le chemin - l'histoire - de chacun dans l'œuvre quadruple. Celui-ci que lui arrive-t-il en passant du grand seigneur au paysan, ou celle-ci de la dame à la servante? Puis nous avons refait quatre machines singulières de tous ces morceaux épars, et nous les avons mises en marche, avec l'émerveillement d'entendre que le moteur tourne ou que l'expérience imaginée sur le papier se produit bien comme on pensait, dans le temps même qu'on pensait»<sup>5</sup>.

2) le décor est rigoureusement le même pour les quatre pièces. Imaginé par le scénographe Claude Lemaire, il est constitué d'un plancher de scène fermé sur trois côtés par des toiles peintes; une table, une chaise, et quelques accessoires de jeu sont utilisés:



Il n'y a qu'un seul décor pour les quatre pièces; il représente à la fois l'intérieur et l'extérieur, suivant qu'on joue le *Tartuffe* ou *L'École des Femmes*. Les meubles sont seulement deux chaises, une table; il y a aussi des flambeaux et un bâton.

C'est ainsi que la Compagnie de Molière donnait le *Tartuffe*<sup>6</sup>.

La question a souvent été posée à Vitez du choix de ces quatre pièces. Il en a proposé différentes explications: «Il s'agit des quatre pièces qui font la clef de voûte de l'œuvre de Molière»<sup>7</sup>. Lorsqu'il revient sur ce choix quelques mois après le spectacle, il précise sa volonté et son rapport à Molière:

(5) A. Vitez, *Écrits sur le théâtre*, 3, *La Scène*, Paris, P.O.L., 1996, pp. 122-123. (Nous soulignons).

(6) Antoine Vitez dans le Programme de salle en ligne sur le site du Festival d'Automne: [https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive\\_pdf/FAP\\_1978\\_TH\\_06\\_PRGS.pdf](https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1978_TH_06_PRGS.pdf) (consulté le 13 mars 2022)

(7) Antoine Vitez dans le Programme de salle en ligne sur le site du Festival d'Automne: [https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive\\_pdf/FAP\\_1978\\_TH\\_06\\_PRGS.pdf](https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1978_TH_06_PRGS.pdf) (consulté le 1er mai 2022).

Pour avoir parcouru dans le désordre tout le répertoire de Molière comme professeur au Conservatoire depuis 1968, j'ai voulu composer un ensemble cohérent évocateur de l'univers moliéresque avec ses thèmes philosophiques et moraux essentiels et ses personnages clés. J'ai voulu aussi retrouver les conditions de travail de Molière avec une compagnie de douze comédiens jouant en alternance<sup>8</sup>.

Dans le journal "La Liberté", il formule son rapport à la mise en scène contemporaine:

L'idée de ce cycle a pour origine une exaspération de moi-même à l'égard de la mise en scène. Le théâtre m'apparaît de plus en plus dans son caractère d'œuvre éphémère et continue à la fois. [...] Chaque pièce de théâtre est un château de sable, disait Jouvet. Pour moi, j'avais envie de trouver le point de vue fondamental à partir duquel on peut jouer *L'École des femmes*, le *Tartuffe*, *Don Juan*, le *Misanthrope*, et d'autres choses. J'ai eu envie de retrouver le théâtre en lui-même comme une œuvre proliférante, changeant de nature et se reconstituant sans cesse. Voilà la vraie raison de ce cycle. J'ai eu la sensation que l'œuvre entière de Molière est faite de quelques éléments (pas beaucoup) qui se composent et se recomposent d'une pièce à l'autre<sup>9</sup>.

On entend dans ces deux citations d'une part le geste pédagogique qui préside à ce cycle autour de l'œuvre de Molière: Vitez est professeur au conservatoire et ce travail est l'occasion d'une expérience de transmission essentielle et cruciale pour lui. Il s'agit d'offrir à de jeunes acteurs la possibilité de faire troupe, d'éprouver un engagement commun et de travailler dans les conditions d'un artisanat théâtral en traversant les grands questionnements du théâtre de Molière.

La deuxième citation fait entendre son positionnement dans le contexte de la mise en scène de Molière en France dans les années 1970: il s'agit d'une décennie au cours de laquelle le théâtre est porteur de questions issues de la psychanalyse, du marxisme, de la critique littéraire contemporaine. Roger Planchon en 1974 avait monté *Tartuffe* qui mêlait à la lecture politique – le pouvoir absolu et le rôle du parti dévot –, une lecture psychanalytique – l'homosexualité d'Orgon. Or Vitez ne souhaite pas donner sa «lecture» de Molière et s'inscrire dans une interprétation marquée d'une pièce:

Vitez ne cherche pas à démontrer son point de vue sur Molière. Aucun arrière-plan ne se profile. Tout nous est donné d'emblée. Point de dramaturgie qui souligne, écrase, déroule sa toile de fond pour mieux obscurcir le voile de vérité qui ne bouge que dans la nudité du théâtre, son extrême dépouillement, là où les figures de l'insistance apparaissent tranchantes et dangereuses. Pas d'arrière-plan donc mais un certain grossissement qui nous place tout contre la scène comme ceux qui s'y installaient du temps de Molière<sup>10</sup>.

Les exégètes du travail de Vitez, comme Olivier-François Veillon ici, insistent sur sa volonté de livrer une vision plutôt qu'une lecture. Ce «grossissement» *de la scène est du côté du sensible, comme le démontre le passage des heures du jour et de la nuit rythmées par l'ouverture en «œil de bœuf» dans le décor. Un théâtre qui donne*

(8) Entretien avec "La Liberté", 29 janvier 1979, cité dans les *Écrits sur le théâtre*, 3, La Scène, Paris, P.O.L., 1996, p. 133.

(9) *Écrits sur le théâtre* cit., p. 113.

(10) Olivier-René Veillon dans *Antoine Vitez, Toutes les mises en scène*, dir. A.-F. Benhamou, E. De-caux, D. Sallenave, J.-P. Sarrazac, O.-R. Veillon, éd. J.-C. Godefroy, 1981, p. 235.

à voir, et aussi à entendre une matière à vif dont Molière est le puissant pourvoyeur. Et Vitez s'appuie, pour cette expérience, sur le jeu des acteurs<sup>11</sup>.

Dans la tirade de Don Juan face à Elvire à la scène 3 de l'acte I, Vitez dirige Jean-Claude Durand en lui faisant jouer l'exact contraire de ce que dit le texte. Si on analyse le jeu en regard du texte, ce phénomène apparaît clairement dans le passage suivant (à 29' et 30" du début de la captation): «[...] Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais». Don Juan force Elvire à s'asseoir sur l'unique chaise au centre du plateau. Il s'agenouille et soulève sa jupe d'un mouvement brusque, elle est pétrifiée, sidérée et le laisse agir. Don Juan montre ici toute la dimension manipulatrice du personnage. «J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part». Lorsque Don Juan agenouillé devant Elvire ôte son escarpin sur ces mots, lorsqu'il hume l'odeur de son corps, on voit l'amateur de femme, l'animal sous l'apparence de l'homme de Cour, le violeur qui est en lui. Tout le jeu est construit ici à rebours du discours de repentance qu'il prononce. Le jeu dément le texte et en souligne immédiatement, d'une manière visuellement forte, l'ironie tragique. Elvire est à la fois la victime consentante et désespérée de ce jeu.

La diction de Nada Strancar dans ce même extrait de la pièce et sur la réplique qui suit la tirade de Don Juan, (à 31' du début de la captation) est imprégnée de la direction de Vitez. On entend l'allongement des voyelles, le travail de la phrase comme une mélodie. Sans doute est-ce le fruit et la réminiscence d'un travail qui a nourri la *Phèdre* de Racine que Nada Strancar avait interprétée trois ans auparavant en 1975 sous la direction de Vitez. Il avait fait alors appel au musicien Georges Aperghis<sup>12</sup> pour écrire la musique du spectacle. Même si le texte de *Don Juan* n'est pas écrit en alexandrins, les tirades d'Elvire comportent de nombreux vers blancs et l'on retrouve dans la manière de phraser de la comédienne, ces jeux de larges ambitus vocaux, de l'aigu au très grave, avec des allongements de voyelles, qui produisent un jeu non-naturaliste, une diction chantante. La direction d'acteur de Vitez s'appuie sur un travail sensible: l'odorat, le toucher sont très présents dans cet extrait et témoignent de ce jeu incarné et sensuel.

La réception du spectacle fut très contrastée. Michel Cournot, par exemple, quoique sensible à la proposition, la juge sévèrement dans "Le Monde":

Les acteurs sur-articulent et sur-miment le texte en focalisant leur jeu si étroitement sur une seule acception du texte, qu'il n'y a plus de texte. On dirait un feu croisé de rayons qui tuent le tissu du texte. Les acteurs, dans cette entreprise, deviennent des agents techniques. On songe à ces mains mécaniques prises dans les gaines de protection, qui manipulent du minerai dans les centrales nucléaires. [...] Tout-cela n'est pas gai. Il n'existe peut-être pas aujourd'hui, dans ce pays, un théâtre plus aliéné, plus rebutant que celui de l'équipe Vitez. Mais c'est le plus aventureux, et pourquoi ne pas l'écouter comme s'il devait, un jour, nous conduire quelque part - même si l'on commence à crever à petit feu dans cette interminable traversée du désert<sup>13</sup>.

(11) *Don Juan*, avec Jean-Claude Durand (Don Juan) et Nada Strancar (Elvire) – Mise en scène d'Antoine Vitez (1978). Acte I scène 3. Captation disponible en suivant ce lien: <https://www.youtube.com/watch?v=9exM5Zyegss> (consultée le 3 avril 2022)

(12) Voir le grand entretien avec Georges Aperghis sur France musique, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-grands-entretiens/georges-aperghis-en-arrivant-en-france-je-me-suis-sentimentalement-etranger-2-5-1225111>, à partir de 11' et 10, Aperghis évoque son amitié et son travail avec Vitez, puis à 22'45" un extrait de *Phèdre* de Racine est diffusé.

(13) M. Cournot, *Molière par Vitez à Avignon, le théâtre aventureux*, dans "Le Monde" daté du 17 juillet 1978.

Mais c'est un immense succès auprès d'un public alors jeune dont Guy Dumur dans "Le Nouvel Observateur" se fait l'écho:

Vilipendé par la critique mais acclamé par tout un jeune public qui sait qu'il est le nouveau gourou du théâtre, Vitez par son travail provoque la discussion après avoir profondément distrait les spectateurs les plus blasés. Il était temps. Depuis la disparition de Vilar, le festival oscillait entre l'officialité des troupes des metteurs en scène consacrés, fussent-ils d'avant-garde, et l'amateurisme de bonne volonté<sup>14</sup>.

Aujourd'hui encore, les spectateurs et spectatrices de l'époque ne cessent de se souvenir de ces Molière comme d'un éblouissement théâtral.



Une image marquante du "Don Juan": la colombe vivante posée sur la main de Don Juan.

## II. Le geste de reprise de Gwenaël Morin: reconstitution ou réactivation?



Les Molière de Vitez, *Don Juan* et *Le Misanthrope*, crédit photo Sara Ferroud.

(14) Cité dans *Antoine Vitez, toutes les mises en scène cit.*, p. 233.





Le cycle des Molière est initié lors d'une rencontre au Conservatoire de Lyon. Devant le même enjeu pédagogique que Vitez, G. Morin a l'idée de réactiver le cycle des « quatre Molière de Vitez ». En réalité il débute avec trois pièces *Don Juan*, *Tartuffe*, *Le Misanthrope*. Puis il invite Marion Couzinié et Mickael Comte à mettre en scène *L'École des femmes* en mai 2014 au Théâtre du Point du Jour, pour clore le cycle<sup>15</sup>.

Lorsque Gwenaël Morin fait paraître « ses » Molière de Vitez, la scène européenne est alors très marquée par un geste artistique commun à de nombreux artistes et compagnies: le *reenactment*. Ce principe de création qui consiste à reprendre, rejouer, réactiver des pièces, des performances, des situations artistiques et s'appuie sur un « modèle » déjà existant, fait valoir le rapport à l'archive, au document pour cette remise en jeu<sup>16</sup>. Or il suffit de regarder ces quelques images de la mise en scène de Gwenaël Morin pour saisir qu'il ne s'agit pas de reconstitution dans sa proposition artistique. Nous sommes loin visuellement des costumes des spectacles de Vitez, loin de ces visages fardés comme au Grand Siècle, de ces têtes portant perruques comme à la Cour. Pourtant le titre même porte l'héritage vitézien, il s'agit bien des *Quatre Molière de Vitez*; même tétralogie, même volonté de sobriété dans la scénographie employée, même élan créateur porté par une troupe de jeunes acteurs et actrices. Mais à la différence des spectacles de Vitez, aucun travail de lumière, pas de costumes, pas de décor.

En ce sens, on pourrait penser que Gwenaël Morin est loin de Vitez. Il n'en a pourtant jamais été aussi proche selon nous. Ce volontaire dépouillement est en effet celui de la première mise en scène d'une pièce de Molière par Antoine Vitez; Il s'agissait alors de *La Jalousie du Barbouillé* en 1974:

Il n'y a pas de décor, ni même à vrai dire de scène. On joue là où l'on se trouve. Quelques lambeaux de costumes indiquent tout juste qu'il s'agit bien de théâtre. [...] Nous jouons *La Jalousie du Barbouillé* deux fois de suite différemment, les acteurs changeant de rôle d'une fois l'autre. Ainsi nous entendons faire apparaître la relativité de toute mise en scène et surtout que la mise en scène est exploration, coupe dans l'épaisseur du texte, choix<sup>17</sup>.

(15) Le spectacle des quatre Molière est parti en tournée en France lors de la saison 2015-2016.

(16) La réactivation entre au principe de nombreuses recreations sur les scènes baroques françaises et européennes depuis plus de quarante ans. Portée par des pionniers comme Dene Barnett et Eugène Green, la scène baroque française notamment s'est profondément nourrie de ce travail.

(17) Vitez dans le programme de salle de *La Jalousie du Barbouillé* publié dans *Le Théâtre des Idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Collection Pratique du théâtre, Paris, Gallimard, 1991, p. 489.

Or ce principe vitézien de 1974 répond aux principes de création qu'a exposés Gwenaël Morin en 2008 dans son discours de Turin:

JE SUIS GWENAEL MORIN JE SUIS UN ARTISTE  
 JE FAIS DU THEATRE JE SUIS ICI POUR VOUS PRESENTER MON TRAVAIL  
 LE THEATRE C'EST QUELQU'UN QUI PARLE A QUELQU'UN D'AUTRE  
 LE THEATRE DONNE FORME A LA RELATION ENTRE LES GENS  
 PAS D'EFFETS SPECIAUX PAS D'EFFET DE LUMIERE PAS D'EFFET DE SON  
 PAS DE COSTUMES PARTICULIERS PAS DE SCENE POUR POUVOIR PARLER  
 RIEN N'EST REQUIS POUR PARLER SAUF L'ETRE HUMAIN  
 C'EST CE QUE JE SUIS ET C'EST MON POINT DE DEPART [...]  
 URGENCE  
 LE THEATRE EST UN ART DU TEMPS L'URGENCE EST UNE RELATION PARTICULIERE AU TEMPS  
 L'URGENCE EST UNE RELATION DE TRANSGRESSION DU TEMPS  
 JE NE VIS PAS L'URGENCE COMME UNE CRISE  
 JE L'UTILISE POUR PRODUIRE UN THEATRE DE L'EXCES ET DE L'EXAGERATION  
 L'URGENCE M'EXPOSE DE FAÇON BRUTALE AU TEMPS<sup>18</sup>.

Écrit en lettres majuscules, ce texte tient du manifeste et du *credo*. Il dit ce en quoi l'artiste veut croire et ce qui le meut dans son travail et selon quels principes. Il témoigne d'un engagement et d'une conception du théâtre: Morin le pense comme un art volontairement dépouillé de tout, à vif, où seuls demeurent la présence des comédiens et celle des textes. Ce traitement brutal repose sur la notion d'urgence, clé de voûte de cette conception. L'urgence n'est pas seulement ici synonyme de vitesse et de précipitation. Elle est souhaitée, désirée, recherchée comme ce qui vient alimenter des spectacles qui ne s'appesantissent pas sur de supposées «beautés» de la langue, ou sur la puissance des images. Ce théâtre repose sur les interprètes qui vont à l'essentiel, révèlent le cœur de la machine, et laissent de côté le superflu. Il croit en la force seule de l'humain et des mots sur le plateau, sans autres recours. Ce parti pris est évidemment contestable dans la relation à l'artisanat du théâtre. Un spectacle sans scénographie, sans costumes, sans lumières, se prive de ce qui fait l'enchantement de cet art, sa magnificence, ce qui produit la merveille, et s'inscrit profondément dans la mémoire du public. Ce que l'urgence révèle ici, c'est aussi le processus par lequel passent Morin et ses interprètes: répéter et jouer d'une manière brûlante, comme si tous étaient à vif. Cela confère à l'ensemble de son œuvre, jouée selon ce «dogme», une simplicité brutale, efficace et percutante.

### III. *Penser la tradition: une vision politique de Vitez à G. Morin*

Le cycle des Molière de Vitez et sa reprise par Gwenaël Morin posent la question de la rupture avec la tradition des emplois. Chez Vitez, la manière de distribuer les rôles dans ce cycle Molière était alors indissociable de son travail de pédagogue au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique. Il est en effet connu pour avoir dans les années 1970 signé la fin de la tradition des «emplois» qui va de pair avec les traditions d'interprétation.

La notion d'emploi est une conception traditionnelle dans laquelle les acteurs jouent des rôles, destinés par leur physique, leur voix, leur aptitude innée à interpré-

(18) Gwenaël Morin a présenté son travail lors du festival des Collines de Turin en juin 2008, manifestation de découvertes et d'échanges franco-italiens.

ter tel ou tel type de personnage. Ils sont donc «employés» en fonction de cette «prédestination». Les contrats d'engagement à la Comédie-Française ont stipulé jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle l'emploi dans lequel un comédien ou une comédienne était engagé. Cette mention est apparue sur les contrats des comédiens au mitan du xviii<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. L'habitude en a été conservée dans l'enseignement «traditionnel» de l'interprétation théâtrale au xx<sup>e</sup> siècle. Ce mode de transmission favorise la reproduction d'un modèle d'enseignement «vertical», de professeur à élève. Le professeur qui a joué le rôle transmet à ses élèves sa «manière» de faire:

À l'élève qui travaillait *le Misanthrope* [ndr: Vitez parle d'avant le temps inauguré par Stanislavski, or Stanislavski en France n'a commencé à être connu du «grand public» théâtral pour sa pédagogie qu'en 1961, date de la publication en français de *La Formation de l'acteur* chez Payot dans une traduction d'Elisabeth Janvier. Vitez avait déjà commenté la méthode des actions physiques en 1953]: «tu comprends, mon petit, Alceste, c'est...» (ici l'interprétation du professeur, mais de toute façon une interprétation du rôle, indépendamment de toute mise en scène globale de l'œuvre ou de toute conception de la représentation théâtrale en général)<sup>20</sup>.

Or c'est précisément tout ce contre quoi Vitez érige sa pensée de l'École de théâtre:

Je leur disais [à mes élèves]: les rôles ne sont pas des outres et des dessins à colorier que vous devriez remplir de vos corps et de vos voix, ils n'existent pas avant vous, ils sont vous-mêmes, ils sont à vous (tout est à nous) [...]. Ainsi pas d'emplois, pas de contenus dont nous ne serions que les contenus, et moi je suis devant vous non point pour vous dire comment vous glisser dans les boîtes des rôles, mais pour vous prier de chercher avec moi; je n'apporte qu'un mouvement et des demandes. Ainsi apprend-on quelque chose, peut-être<sup>21</sup>.

Dans le cycle de la tétralogie, la notion d'emploi est remplacée par celle de correspondance qui fait naître des jeux d'échos et renouvelle l'interprétation:

On fait apparaître, dans les quatre pièces, les correspondances entre les personnages et les situations; les acteurs copient les personnages d'une pièce sur l'autre et celui qui joue un valet ici en garde un peu quelque chose pour jouer un seigneur là-bas. Ou l'inverse. *Tartuffe* et *Don Juan*. On pourrait jouer *Tartuffe* comme un avatar de *Don Juan*. C'est-à-dire [...] considérer que le personnage de *Tartuffe* n'est autre que *Don Juan* lui-même qui aurait pris le masque du dévot: *Don Juan* après l'éloge de l'hypocrisie, devient *Tartuffe*<sup>22</sup>.

Le refus de la tradition ne signifie pas pour autant refus du passé chez Vitez. Les costumes témoignent d'une esthétique qui est historiquement documentée et fait sens pour les acteurs car ces costumes sont contraignants par leur complexité, leur volume, le poids de tissu qu'ils impliquent. On peut dire que les costumes ont un sens «politique»: on ne peut pas s'habiller seul par exemple, il y faut l'aide d'une habilleuse qui noue et lace les rubans des corsets et des ruchers de dentelle. Les comédiens font ainsi l'expérience de la société de Cour dans laquelle même le fait de s'habiller ne relève pas d'un processus simple. Cela requiert la présence d'une personne qui aide et permet cet habillement.

(19) Voir Céline Candiard, *Emplois comiques et répertoire moliéresque: enjeux dramaturgiques d'un principe de distribution*, "Agôn" [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 06 novembre 2015, consulté le 4 septembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/agon/3179>; DOI: 10.4000/agon.3179

(20) Ce texte a été initialement publié dans "Le Monde" daté du 1<sup>er</sup> juillet 1971.

(21) Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, I, L'École, Paris, P.O.L., p. 222.

(22) Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, III cit., p. 111.

Chez Gwenaël Morin, le *decorum* historique est balayé. La volonté de rupture avec la tradition des emplois est radicalisée par l'attribution des rôles au hasard. Barbara Métais-Chastanier explique à quel principe politique répondait la volonté de distributions des rôles au hasard<sup>23</sup>, qui radicalise, plus encore que chez Vitez, l'abandon des emplois:

Distribuer les rôles au hasard, c'est créer les conditions d'une égalité de tous devant Molière. C'est mobiliser un principe de distribution arbitraire, choisir comme principe l'égalité *a priori*, et travailler à la recherche d'un lieu commun. Le moyen de questionner ce qui rattache l'égalité au commun. Dans cette configuration, les pièces de Molière existent comme espace symbolique, comme monument public – au même titre que toutes les grandes œuvres. Ce choix du non-choix, qui renverse tous les principes de distribution, toute la cosmogonie de l'emploi et de la convenance, répond à une perspective profondément politique: il ne s'agit pas de réaliser l'égalité mais de recommencer à zéro en posant comme principe liminaire un principe d'égalité<sup>24</sup>.

Cette attribution des rôles au hasard a eu pour conséquence un renversement des habitudes genrées: Elvire est jouée par un homme dans *Don Juan*. Sganarelle est interprété par une femme en robe. Il ne s'agit donc pas de travestissement, mais d'attribution des rôles à des acteurs ou des actrices, sans distinction.

À la différence de Vitez, Gwenaël Morin, n'a aucune volonté de signifier le passé: pas de costumes, pas de travail de la lumière, pas de travail de la diction des comédiens, tout cela étant en lien avec la recherche de banalité du Théâtre Permanent qui répond à une urgence. Quelle est cette urgence? L'urgence de dire, de partager ces textes. Ce geste artistique dans sa radicalité produit un retour au texte. Il s'explique sur le projet:

Je ne vois pas le théâtre comme un média mais comme un art susceptible de provoquer une expérience singulière de la réalité. Lorsque je m'engage dans un texte, je le fais éperdument, un peu comme si je parlais à la découverte d'un monde inexploré. Je ne souhaite pas porter un regard critique ou m'interroger sur la portée dramaturgique de ce qui se joue<sup>25</sup>.

C'est bien le texte, en effet, qui devient l'enjeu du spectacle, les comédiens le disent vite, en le «boulant»<sup>26</sup> parfois, comme dans la scène de Pierrot de *Don Juan*. Le personnage parle vite, dans son patois: il devient parfaitement incompréhensible et la situation, hilarante. Les comédiens et comédiennes jouent sans beaucoup d'intentions de jeu, mais en faisant saillir les difficultés de la langue liées aux alexandrins, en insistant sur les diérèses par exemple. Le but est d'activer la lecture du texte qui fonctionne ici comme une machine à jouer. G. Morin s'en explique:

Cela permet d'éviter de s'attarder sur la dimension dramaturgique des pièces en s'intéressant plutôt à leur dynamique<sup>27</sup>.

(23) Dans *l'École des Femmes*, les rôles n'ont pas été attribués au hasard mais distribués de manière classique au début du travail.

(24) Barbara Métais-Chastanier, dramaturge du *Théâtre Permanent* au Théâtre du Point du Jour dans le Dossier de Presse du spectacle au Théâtre des Amandiers, Nanterre, saison 2016-2017.

(25) D'après les propos recueillis par Pulsomatic en juin 2015 pour le TU-Nantes, Saison 15/16 et repris dans le dossier de presse du théâtre des Amandiers de Nanterre.

(26) *Arg. de théâtre*. [En parlant d'un acteur] *Bouler son texte, ses répliques*. Précipiter son débit verbal (comme si les mots culbutaient l'un sur l'autre), <https://www.cnrtl.fr/definition/bouler>.

(27) D'après les propos recueillis par Pulsomatic en juin 2015 pour le TU-Nantes, Saison 15/16 et repris dans le dossier de presse du théâtre des Amandiers de Nanterre.

Le metteur en scène n'a pas l'ambition de produire une lecture nouvelle des pièces alors jouées. Il propose un autre cheminement au cœur des classiques. Dans l'espace symbolique des textes, une aire de partage commune se dessine à partir du seul jeu des acteurs offert sans le secours d'aucune médiation (décors, costumes, lumières, etc...). G. Morin parie sur la circulation produite par cette manière de procéder, de part et d'autre du plateau, entre scène et salle. Le rôle du souffleur - ou de la souffleuse - au tambour est important pour créer ce lien: garant du texte qui peut être donné en cas de trou de mémoire, et aussi garant du mobilier qui est à ranger ou à remettre en place, le tambour interrompt le cours de la représentation quand il y a des erreurs, souligne les jeux de mots, etc...



Chloé Giraud joue le rôle du souffleur tambour © photo Pierre Bouchet

Et cela s'est avéré concluant en effet: les spectateurs et spectatrices à qui le texte était proposé à l'entrée de la salle, avaient le papier entre les mains, et le lisaient. Leur regard allait de la scène au papier et inversement, lumières allumées dans la salle, comme au XVII<sup>e</sup> siècle. Cette image d'un public, texte en main, en pleine lumière, sans que le noir ne vienne dans la salle à aucun moment, est un souvenir marquant dans la grande salle du théâtre des Amandiers de Nanterre, lors des représentations de la saison 2016-2017.

Pour conclure, nous pouvons souligner combien ce geste paraît proche de celui d'Antonin Artaud: il s'agit bien d'en «finir avec les chefs d'œuvre». C'est en effet, au-delà du spectacle, une dimension d'expérience dans le théâtre «occupé» qui est proposée aux spectateurs et spectatrices.

Le prix des places à 5 euros est inhabituel et destiné à ouvrir le théâtre à tous les publics dans l'esprit de partage qui anime le Théâtre Permanent depuis ses débuts. Ce processus a eu pour conséquence de remettre le texte de Molière au centre de l'attention. Sur la capture d'écran du journal télévisé de France 3 Bretagne, au moment où les *Molière de Vitez* étaient en tournée au théâtre de Cornouailles à Quimper, on

voit des panneaux blancs qui servent de supports pour placarder le texte. Les quatre pièces sont ainsi lisibles sur les murs et les abords du théâtre et disponibles à l'entrée de la salle pour chaque spectateur qui le souhaite. Il ne s'agit donc pas d'«en finir» avec Molière, mais plutôt de revenir à la lettre du texte, de repartir de zéro, faisant table rase des vernis déposés sur ces œuvres-monuments pour proposer un partage d'expérience dont le texte se veut le pivot central. Ce que signe le geste artistique de Gwenaël Morin, contre toute attente sans doute, c'est un retour *au* texte et un retour *du* texte de théâtre, avec Molière et le répertoire classique pour étendard.



Capture d'écran du journal télévisé 19/20 Iroise sur France 3 Bretagne

JULIA GROS DE GASQUET  
*Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle*

## «Expliquer le silence»? De quelques dimensions implicites du “Misanthrope” dans quatre versions britanniques contemporaines

### *Abstract*

Molière's plays have regularly been translated and adapted into English over the centuries, but the last fifty years have witnessed a great number of renderings, as if British poets and playwrights felt the need to confront the cultural, stylistic and thematic challenges raised by Molière's comedies in order to create a new work. *Le Misanthrope* is a favourite, having been translated and adapted about 20 times since Tony Harrison's 1973 version. Shaped around a series of contrasts and contradictions, the play is fraught with ambiguity and implicitly voiced feelings; these are reflected in the theatrical efficiency of the alexandrine, for instance, or in the use of the passive or the French pronoun *on*. «One» as an equivalent sounds rather stilted and translators and adaptors like Maya Slater and Martin Crimp tend to seek solutions such as the use of the first person pronoun, resulting in a more explicit form of expression. Adaptations such as Martin Crimp's or Liz Lochhead's may also stress the aggressivity contained in Alceste's lines by transposing them into violent language or gestures. Finally, the tacit convention of speaking in rhymed verse in 17<sup>th</sup>-century French high comedy is highlighted in Roger McGough's 2013 adaptation: the poet adds to the contrasts existing in the play and to the hero's isolation by using prose for Alceste and rhymed verse for the other characters.

Le texte de théâtre n'est qu'une étape dans l'ensemble complexe que sont une pièce et sa production; sa publication ne constitue ensuite qu'une trace de cet ensemble. Les différentes dimensions physiques et corporelles du spectacle – les gestes et les expressions des acteurs, le ton de leur voix; les décors, les costumes, la musique, le rythme du spectacle – sont soit intégrées au texte par le biais des didascalies ou dans les dialogues, soit passées sous silence. La deuxième option est plus fréquente dans le théâtre de Molière, dont le comique repose sur une gestuelle et des jeux de scène qui ne sont mentionnés que de façon succincte ou ne sont même pas indiqués du tout. Selon Sabine Chaouche, Molière a renouvelé l'écriture théâtrale comique de son temps en ce qu'il n'a pas donné de visibilité aux éléments gestuels dans le texte de ses comédies, refusant une tendance à une explicitation redondante qui consiste à annoncer ou à décrire les gestes des personnages alors que le spectateur les voit. Est en effet explicite «la formulation d'une information que le destinataire serait éventuellement en mesure de déduire si elle n'était pas formulée»<sup>1</sup>. Au contraire, la comédie moliéresque s'appuie sur l'utilisation d'éléments implicites, au sens de «ce qui est virtuellement contenu dans une proposition sans être formellement exprimé»<sup>2</sup>, ou, si l'on garde en vue le destinataire qu'est le public, au sens «d'une information qui n'est pas formulée

(1) Cette définition de Viktor Becher est citée par L. Hewson, *Explicitation and Implication: Testing the Limits of Translation Theory*, dans V. Bada, C. Letawe, C. Pagnoulle, P. Willson (dir.), *Impliciter, expliciter. L'intervention du traducteur*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2018, p. 21. Je traduis.

(2) Article «Implicite», *Dictionnaire Culturel en langue française*, dir. A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 1857.

mais que le destinataire est en mesure de déduire»<sup>3</sup>. Or l'Abbé d'Aubignac appelait à ce que le lecteur puisse voir et entendre dans l'écriture même d'une pièce ce qu'il aurait vu et entendu s'il avait été spectateur<sup>4</sup>. Sabine Chaouche explique que Molière a inversé cette tendance à l'explicitation du jeu scénique dans le texte: chez lui, ce qui reste à l'état latent, voire invisible, dans le dialogue (le travail du corps de l'acteur) devient visible une fois porté au plateau. «Molière [...] entreprend, dans ses pièces, une complète transformation de l'écriture dramatique. L'action du comédien n'est plus désormais seulement explicite. Elle devient progressivement implicite grâce à l'invention d'un nouveau langage scénique»<sup>5</sup>, langage qui n'est plus décrit dans le dialogue mais qui intervient conjointement à lui. Ce «nouveau langage scénique» rejoint une des définitions que le théoricien du théâtre Patrice Pavis donne de la théâtralité: «la faculté [...] d'utiliser au maximum les techniques scéniques qui remplacent le discours des personnages et tendent à se suffire à elles-mêmes. Paradoxalement, est donc théâtral un texte qui ne peut se passer de la représentation et qui donc ne contient pas d'indications spatio-temporelles ou ludiques autosuffisantes»<sup>6</sup>. La nouveauté du théâtre de Molière réside en ce que son auteur ne part pas du texte pour aboutir à des jeux de scène mais retranscrit au contraire dans ses pièces des traces de déplacements, d'une gestuelle et d'une déclamation qui précèdent le texte et découlent sans doute du travail avec les acteurs: «L'écriture ne précède pas la parole, mais procède d'elle»<sup>7</sup>.

Dans *Le Misanthrope*, Molière exploite la dimension comique du non-dit ou de ce qui n'arrive pas à être exprimé ouvertement par les personnages aux fins de l'intrigue et de la structure. Parmi les questions non élucidées de la pièce se pose celle des sentiments de Célimène pour Alceste. Elle a beau déclarer son amour à deux reprises, Molière a recours les deux fois à des choix syntaxiques qui relèvent de stratégies d'implication ouvrant sur de l'ambiguïté: que dit au juste Célimène? Cette pièce présente également des éléments qui restent dans l'ombre – c'est le cas du destinataire de la lettre censée être adressée par Célimène à Oronte, ou encore du sort de Célimène et d'Alceste à la fin. Enfin, les disputes des personnages qui portent sur ce qui peut être dit ou non, entre ce que l'on doit expliquer et ce qu'il convient de taire, incitent les spectateurs et les lecteurs à réfléchir aux liens entre langage et conventions sociales dans cette comédie mûrement composée.

*Le Misanthrope* a donné lieu à plusieurs traductions et adaptations outre-Manche ces cinquante dernières années – on en compte une bonne dizaine. Les traducteurs et adaptateurs font-ils toujours le choix de préserver l'ambiguïté du texte de Molière et sa richesse d'interprétation? Comment s'y prennent-ils pour rendre possible ce «nouveau langage scénique» créé par Molière, implicite tant qu'il n'est pas représenté? Après avoir brossé un tableau rapide du *Misanthrope* outre-Manche, j'étudierai les manières dont quatre versions britanniques contemporaines traitent certaines dimensions implicites de la pièce. Après avoir observé les procédés indirects dont Célimène se sert pour déclarer ses sentiments à Alceste, on s'arrêtera sur la manière dont Molière nous laisse dans l'ignorance quant au destinataire du billet de Célimène à Oronte. Enfin, Molière et ses adaptateurs nous amènent à réfléchir aux liens entre parole et conventions sociales et esthétiques dans cette grande comédie en alexandrins.

(3) Becher cité par Hewson, *Explicitation and Implication* cit., *ibidem*.

(4) D. Bertrand, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999, p. 16.

(5) S. Chaouche, *L'art du comédien: déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique, 1629-1680*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 208.

(6) P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 359.

(7) S. Chaouche, *L'art du comédien* cit., p. 12.



*Molière en Grande-Bretagne*

Le théâtre de Molière a régulièrement été joué en Grande-Bretagne. Depuis William Wycherley, qui s'était inspiré du *Misanthrope* pour écrire son *Plain Dealer* en 1676, la pièce est appréciée par le public anglophone. Elle a été rendue en anglais une vingtaine de fois, d'abord en prose dans les traductions de Henry Baker et James Miller au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis, tout au début du XX<sup>e</sup> siècle, en pentamètres iambiques non rimés<sup>8</sup>. Les traductions en prose ont été les plus courantes jusqu'aux années 1950 lorsque paraît celle en pentamètres iambiques rimés du poète américain Richard Wilbur, jouée en 1955 et souvent reprise depuis, surtout aux États-Unis. Depuis une cinquantaine d'années, on constate une augmentation du nombre de traductions et d'adaptations des comédies de Molière en général, et du *Misanthrope* en particulier. Elles sont souvent produites à des fins de mise en scène; la question de la pertinence scénique des traductions, et de leur effet comique, se pose alors. Traducteurs et metteurs en scène cherchent à préserver la dimension comique de la pièce de Molière, jouée à une époque et dans des contextes culturels et géographiques différents<sup>9</sup>. L'adaptation du poète anglais Tony Harrison, jouée au National Theatre de Londres en 1973, a donné un tournant radical à Molière en anglais: John Dexter, le metteur en scène, avait décidé de moderniser le contexte pour le situer en 1966 à Paris, et Harrison exploite le potentiel rythmique et poétique des alexandrins de Molière à des fins comiques dans ses pentamètres iambiques rimés. Cette version actualisée, rejouée depuis, a marqué le début d'une série d'adaptations du même genre. Depuis, les traductions comme les adaptations des pièces en vers de Molière se font généralement en vers rimés qui obéissent ou non à un schéma métrique. Ceci implique des contraintes qui pèsent notamment sur les choix syntaxiques et sémantiques. S'ajoute à cela la préférence pour un lexique souvent modernisé, dans les traductions comme dans les adaptations. Les références à la vie sociale d'une société mondaine proche de la cour de Louis XIV, à son art de plaire qu'Alceste refuse, à ses rites ou à la théorie des humeurs, posent en effet des problèmes aux adaptateurs: leur sens étant désormais obscurci, ces éléments nuisent à la compréhension immédiate du public anglophone et ainsi, estiment les adaptateurs, à son plaisir. Souvent, ces éléments seront transposés non plus seulement dans le temps mais dans l'espace; la Grande-Bretagne actuelle sera privilégiée par les poètes ou dramaturges Neil Bartlett, Martin Crimp, Liz Lochhead ou Ranjit Bolt dans le souci de rester proche de l'esprit, sinon de la lettre, de Molière<sup>10</sup>. Cette comédie élégante et subtile plaît justement par sa modernité, notamment pour ce qui est du non-événement sur lequel repose l'intrigue: Alceste souhaite retrouver Célimène en tête à tête pour la sonder sur ses sentiments, mais ce moment, on le sait, est constamment repoussé; même lorsque les deux protagonistes réussissent à se parler, ils ne parviennent pas à se comprendre et sont en fin de compte interrompus. Autre source d'intérêt: les paradoxes et les oppositions sur lesquels la pièce est construite – le contraste entre l'élégance du lieu (le salon de Célimène) et le franc-parler,

(8) Par l'Américain Curtis Hidden Page. Il en existe aussi une version adaptée, pour ce qui est de l'intrigue, par l'Anglais Thomas Constable (1898).

(9) Si ces versions sont souvent créées pour un spectacle déterminé, elles sont également publiées et sont parfois aussi reprises pour de nouvelles mises en scène, comme celles de Tony Harrison en 2010 ou de Martin Crimp en 2009. Certaines références sont alors modernisées pour resituer l'action en France à l'époque de Nicolas Sarkozy pour Harrison ou dans l'Angleterre de David Cameron pour Crimp.

(10) Molière, *Le Misanthrope*, dans Racine, *Bérénice*, Molière, *Le Misanthrope*, *The School for Wives*, translated and adapted by N. Bartlett, Bath, Absolute Classics, 1990; Molière, *The Misanthrope*, in a version by M. Crimp, London, Faber and Faber, 2009 [1996]; L. Lochhead, *Miseryguts & Tartuffe, two plays by Molière*, London, Nick Hern Books, 2012 [2002]; Molière, *The Grouch, a modern version of Le Misanthrope*, by R. Bolt, London, Oberon Books, 2008.

voire la grossièreté, d'un héros qui prône la sincérité mais est constamment amené à mettre cette posture à l'épreuve de la vie mondaine, quitte à se contredire.

*Le Misanthrope* a ainsi été traduit ou adapté en anglais de nombreuses fois depuis la traduction de Wilbur jouée en 1955. Se confronter aux comédies de Molière, notamment à l'ombre projetée par *The Misanthrope* de Tony Harrison, représente un défi créatif que souhaitent souvent relever dramaturges, poètes, et traducteurs. Ceci s'inscrit d'ailleurs dans le contexte plus large de nombreuses révisions et réécritures de pièces classiques ou de mythes antiques: comme si les classiques formaient une caisse de résonance pour des questions que nos contemporains se posent. Bon nombre de traductions et d'adaptations sont ainsi produites par des auteurs dramatiques ou des poètes connus (le dramaturge anglais Martin Crimp, la poète écossaise Liz Lochhead, la dramaturge Timberlake Wertenbaker): le public est alors d'autant plus curieux d'aller voir leur interprétation d'œuvres souvent considérées comme coupées de l'époque contemporaine et donc inaccessibles. Relever le défi qui consiste à proposer une nouvelle interprétation d'un classique contribue également au prestige de certains auteurs contemporains, comme s'ils se mesuraient à leurs prédécesseurs par l'audace ou l'originalité de leur vision tout en s'inscrivant dans une continuité.

Geraldine Brodie, spécialiste de traduction théâtrale à University College London, signale du reste que le terme de *translation* est désormais peu usité au théâtre en Grande-Bretagne. S'il sert pour qualifier une première traduction, les retraductions sont plutôt nommées *versions* ou *adaptations*. Elle suggère que les termes d'*adaptation* ou de *version* sont plus attractifs dans l'univers du théâtre britannique que *translation*, qui pâtit de nombreux préjugés dont celui de lourdeur et d'absence de créativité. Les trois termes employés en anglais que sont *translation*, *adaptation* et *version* (ce dernier étant le plus fréquemment employé) sont autant de manières différentes de nommer les processus créatifs mis en œuvre dans le transfert habituellement qualifié de traduction<sup>11</sup>. Toute traduction contient en effet des éléments d'adaptation. C'est pourquoi je suivrai les arguments de Patrice Pavis pour qui la différence entre l'adaptation et la traduction n'en est pas une de nature mais de degré: il la situe dans le nombre de transformations apportées à une pièce pour la rendre conforme à des critères autres que ceux qui prévalaient dans le contexte de départ<sup>12</sup>.

Mon choix s'est arrêté sur quatre versions du *Misanthrope* qui se sont révélées particulièrement pertinentes pour réfléchir à la question du rendu des éléments implicites. Il s'agit d'une traduction et de trois adaptations:

– *The Misanthrope*, traduction de l'universitaire Maya Slater, spécialiste de La Fontaine, qui a retraduit en alexandrins anglais rimés les grandes pièces en vers de Molière en 2001 pour Oxford Classics, y ajoutant un appareil de notes aidant les lecteurs à comprendre les éléments propres à l'époque de Molière. Le texte suit, vers par vers, celui de Molière, restant fidèle à l'intrigue et au contexte historique et géographique de l'original.

(11) G. Brodie, *The Translator on Stage*, London and New York, Bloomsbury, 2018, p. 5.

(12) P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre* cit., pp. 384-87. Pour une approche contraire, on peut voir la définition de la traduction donnée par Jean-Michel Déprats (M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 836). Pour Déprats, traducteur de Shakespeare, traduire une pièce équivaut à chercher à la rendre de manière aussi exacte et complète que possible, sans ajouts ni coupures ni modification de sa structure. L'adapter consiste à restructurer et à transformer un texte selon les attentes du public et des conventions d'une époque, ce qui lui fait perdre son unité fondamentale. Voir également K. Krebs (dir.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, London, Routledge, 2014, Krebs considérant la traduction et l'adaptation comme deux formes de réécriture.

– *The Misanthrope*, adaptation de 1996 écrite par le dramaturge Martin Crimp, qui modernise l'intrigue et la resitue à Londres de nos jours, dans le monde des vedettes et des critiques de théâtre. Il anglicise les prénoms de tous les personnages sauf d'Alceste, soulignant ainsi d'emblée sa différence par ce pronom singulier. Crimp modifie la fin de la pièce pour montrer tous les personnages réconciliés participant à un bal masqué sauf Alceste, qui sort, furieux. Ce *Misanthrope*, en vers libres rimés, a été mis en scène par Lindsay Posner pour le théâtre du Young Vic en 1996, puis par Thea Sharrock pour le Comedy Theatre de Londres en 2009.

– L'adaptation, intitulée *Miseryguts* et écrite en Scots contemporain, de la poète écossaise Liz Lochhead (2002), jouée au Royal Lyceum Theatre d'Édimbourg dans une mise en scène de Tony Cownie. L'intrigue est placée dans le milieu du journalisme politique à Edimbourg en 2002; les prénoms de tous les personnages sont changés. Lochhead dit ne pas maîtriser suffisamment le français pour partir directement du texte original mais procède à partir de la traduction de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle de Henri van Laun pour l'adapter ensuite à sa guise.

– C'est également ce qu'a fait le poète anglais Roger McGough, pour les mêmes raisons. Dans *The Misanthrope*, adaptation écrite en 2013 pour la mise en scène de Gemma Bodinetz jouée par le English Touring Theatre, il ne modifie pas l'époque ou le lieu de la pièce mais il l'adapte du point de vue de la prosodie, se servant de vers rimés (sans mètre particulier) pour tous les personnages sauf pour Alceste, dont les propos sont en prose. Le jeu de contrastes rythmiques qui en découle permet à McGough de mettre tout particulièrement l'accent sur la thématique de la langue comme convention à la base du consensus social, convention rejetée par Alceste.

### *Des déclarations aux accents ambigus*

Toute l'intrigue du *Misanthrope* est structurée autour d'une parole qui, tout en s'exprimant, ne parvient pas à se faire entendre d'autrui. Molière exploite la tension dramatique créée par ces malentendus à des fins comiques. Célièmène déclare par exemple à deux reprises son amour à Alceste (en II, 1 et IV, 3), mais Molière emploie à cet effet des formes ambiguës, qui reposent sur la compréhension par l'interlocuteur de ce qui reste non-dit. Alceste refusant l'implicite pour privilégier son contraire, l'explication, il n'est pas en mesure d'entendre ce qu'il souhaite pourtant que Célièmène lui dise et la jeune femme, par dépit ou par jeu, revient ensuite sur ses paroles.

ALCESTE. Mais moi, que vous blâmez de trop de jalousie,  
Qu'ai-je de plus qu'eux tous, madame, je vous prie?  
CÉLIÈMÈNE. Le bonheur de savoir que vous êtes aimé<sup>13</sup>.

Dans cette première déclaration, Molière emploie une forme au passif pour Célièmène: l'agent, sous-entendu, disparaît de la phrase dans un aveu censé se faire à l'époque avec réticence. En même temps, l'emploi de la voix passive permet à Molière de ne pas impliquer autant son héroïne dans ses propos que s'il lui avait attribué la forme active et le pronom de première personne.

En voici trois versions:

(13) Molière, *Œuvres complètes*, dir. G. Forestier avec C. Bourqui, Paris, Gallimard, 2010, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 669.

ALCESTE. You say that I'm a lot too jealous. Tell me, what  
Advantages do I have, that the rest have not?

CELIMENE. The joy of being sure that I'm in love with you<sup>14</sup>.

ALCESTE. The favourite is supposed to be me.  
(And you wonder why I'm going mad/ with jealousy.)

JENNIFER. I love you, Alceste. Isn't that enough<sup>15</sup>?

ALCESTE. But as for me, whom you accuse of too much jealousy, how am I treated better  
than other men?

CÉLIMÈNE. You have the joy of knowing that I love you above all others<sup>16</sup>.

On remarque que le pronom personnel sujet est systématiquement introduit dans la tournure tout à fait explicite «I'm in love with you» ou «I love you». Ces traductions s'apparentent à de l'explicitation telle que la définit le traductologue Lance Hewson, qui la décèle «lorsqu'un passage dans le texte cible contient de l'information (i) qui n'est pas formulée dans le passage correspondant du texte source et (ii) que le lecteur du texte source est censé pouvoir déduire»<sup>17</sup>. Dans le texte de Molière, Célimène ne formule en effet pas ses sentiments de manière aussi directe que ce qui se produit dans les versions en anglais. La question que l'on peut poser dans le cas de l'exemple choisi est celle de savoir comment les spectateurs (ou les lecteurs) du *Misanthrope* à l'époque de Molière comprenaient la déclaration de Célimène. Entendaient-ils ces mots comme le fait Michel Corvin lorsqu'il déclare qu'au théâtre, dire, c'est faire, dire qu'on aime signifie que l'on aime, mais l'action ne doit pas ensuite contredire ou infirmer ces propos? «L'objectif est réalisé par le simple fait de l'énoncer, [...] : quand Alceste demande à Célimène ce qu'il reçoit d'elle de plus que ses autres soupirants, elle lui répond: "Le bonheur de savoir que vous êtes aimé" (acte II, scène 2). En ne prenant pas cette déclaration pour un *acte* d'amour Alceste réagit comme un rustre qui confond l'amour avec le coït et se fait vertement rabrouer: ne connaîtrait-il pas la puissance efficiente de l'aveu?»<sup>18</sup>. Mais de quel aveu s'agit-il? L'ambiguïté recelée dans la forme au passif disparaît dans les processus d'explicitation présents dans les versions en anglais.

En revanche, dans *Miseryguts*, la version de Lochhead, le rideau se lève au deuxième acte pour montrer Celia et Alex ensemble au lit et la déclaration de Célimène disparaît pour être remplacée par un jeu de scène et une réaction de colère, enchaînant sur l'équivalent du vers 509, «Certes, pour un amant, la fleurette est mignonne»:

ALEX. Maybe I'm just one of your 'people' then!

What more of you do I get than other men?

*Celia sits up and pulls on a flimsy shift:*

CELIA. You lie here beside me in my bed  
and say you don't believe the love that we've just made!  
Well done<sup>19</sup>!

(14) Molière, *The Misanthrope, Tartuffe and Other Plays*, a new translation by M. Slater, Oxford University Press, 2001, «Oxford World's Classics», p. 226.

(15) Molière, *The Misanthrope*, in a version by M. Crimp, cit., p. 29. Jennifer est le prénom que Crimp donne à Célimène.

(16) R. McGough, *The Misanthrope, after Molière*, London, Bloomsbury, 2013, «Methuen Drama», p. 25.

(17) L. Hewson, *Explicitation and Implication* cit., *ibidem*. Je traduis.

(18) M. Corvin, *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*, Montreuil, Éditions théâtrales, «Sur le théâtre», 2015, pp. 81-82.

(19) L. Lochhead, *Miseryguts & Tartuffe, two plays by Molière* cit., p. 27.

Dans la deuxième déclaration qui se fait à l'acte IV, scène 3, Molière emploie de nouveau des procédés indirects: le pronom impersonnel *on* permet d'éviter la forme de première personne; lorsque le *je* apparaît enfin, c'est pour mieux permettre à Célimène d'entraîner Alceste dans les détours de périphrases au mode conditionnel et de questions au style indirect. Ce sont justement ces procédés indirects, par lesquels le personnage ne s'engage pas, qui offrent à l'actrice une latitude de ton et de jeu dans ce passage ci-dessous où Célimène fait des reproches à Alceste:

CÉLIMÈNE. Allez, vous êtes fou, dans vos transports jaloux,  
Et ne méritez pas l'amour qu'*on* a pour vous.  
Je voudrais bien savoir qui pourrait me contraindre  
À descendre pour vous aux bassesses de feindre,  
Et pourquoi, si mon cœur penchait d'autre côté,  
Je ne le dirais pas avec sincérité<sup>20</sup>.

Elle peut jouer l'agacement, l'indignation, ou prendre un ton plus amusé, taquin, ou tendre.

Sans surprise, la première personne *I* ou le pronom possessif *my* sont de nouveau employés par McGough et par Slater, qui se servent de questions rhétoriques au style direct pour assurer une variété d'intonations possibles (ironie, incrédulité, tendresse).

CÉLIMÈNE. Bah, your brain is befuddled, your reasoning askew.  
Why should I *pretend* to love you, when obviously I do?  
And if I loved another, do you think I would stoop so low  
As to conduct an affair and not let you know?<sup>21</sup>

CÉLIMÈNE. Come on! You're raving mad, you and your jealous scenes...  
It seems that you can't grasp what my love for you means.  
A girl like me to tell such lies without remorse?  
If I preferred another man, would I deny  
The truth, not say so openly? And if so, why?<sup>22</sup>

Plus loin, pour

Quoi? de mes sentiments l'obligeante assurance  
Contre tous vos soupçons ne prend pas ma défense?  
Après d'un tel garant, sont-ils de quelque poids?  
N'est-ce pas m'outrager que d'écouter leur voix<sup>23</sup> ?

Slater continue ainsi:

It's just too bad: when I've paid you the compliment  
Of telling you how much I care, you're not content.  
I've told you how I feel, and that should be enough:  
It hurts me when you blurt out all this jealous stuff<sup>24</sup>.

Si Slater préserve une partie du lexique précieux employé par Célimène dans l'emploi de termes comme «paid you the compliment» ou «you're not content»,

(20) Molière, *Œuvres complètes*, dir. G. Forestier avec C. Bourqui, cit., p. 707.

(21) R. McGough, *The Misanthrope* cit., p. 59.

(22) Molière, *The Misanthrope, Tartuffe and Other Plays*, a new translation by M. Slater, cit., p. 258.

(23) Molière, *Œuvres complètes*, dir. G. Forestier avec C. Bourqui, cit., *ibidem*.

(24) Molière, *The Misanthrope, Tartuffe and Other Plays*, a new translation by M. Slater, cit., *ibidem*.

elle l'insère dans un ensemble rendu plus clair pour le lecteur contemporain. Les termes monosyllabiques de ces deux extraits («mad», «just too bad» «can't grasp», «love», «means») relèvent en effet d'un registre plus courant que celui du texte original. Ceci contribue à rendre la langue de la traduction plus directe et à souligner les sentiments de Célimène et la mise en avant de la première personne (le pronom sujet *I* est repris quatre fois en trois vers). Première personne qui est présente dans le texte français mais qui paraît de manière plus discrète sous la forme de possessifs («mes sentiments», «ma défense») ou de pronom objet («m'outrager»).

Enfin, plutôt qu'une déclaration voilée, Lochhead privilégie des reproches exprimés dans un anglais direct et actuel. Ceux-ci se rattachent, par les deux vers «I can't believe [...] in doing so» cités ci-dessous, à la lecture de la lettre (ici, du SMS) qui vient de se dérouler sous les yeux des spectateurs; ils particularisent la situation plus que ne le fait le texte de Molière, dont les reproches sont à portée plus générale:

CELIA. You're mad. You say you love me to bits  
And then subject me to your wild and jealous fits.  
I can't believe you had the nerve to ask me to explain  
and that I wasted my time in doing so. It's plain  
you never loved me or I would have been trusted.  
I'd just tell you had you been ousted  
in my affections<sup>25</sup>.

Les griefs de Celia culminent dans la récrimination «you never loved me». Remarquons également que les trois questions rhétoriques sur lequel Célimène s'appuie pour donner libre cours à son indignation chez Molière sont rendues chez Slater<sup>26</sup> et Lochhead par des assertions qui contribuent à rendre les reproches plus directs et leur sens plus explicite, car plus immédiatement perceptible. Enfin, McGough et Crimp omettent ces vers: le premier raccourcit la tirade de Célimène et le second modifie la scène pour l'orienter vers une dispute violente entre les protagonistes.

L'élément implicite des deux déclarations de Célimène repose chez Molière sur divers procédés tels que l'emploi d'un pronom impersonnel – voire son absence dans la forme passive – des questions rhétoriques ou des interrogatives indirectes au conditionnel. Ils sont généralement rendus dans les versions anglaises par l'emploi du pronom de première personne et parfois par une syntaxe reposant sur l'assertion. Ces modifications contribuent à rendre plus explicites, pour le spectateur et pour Alceste, les déclarations faites par le personnage. Elles s'ajoutent à un lexique anglais courant, riche en termes monosyllabiques et/ou d'origine anglo-saxonne, qui participe de la compréhension immédiate du texte et, partant, de son effet comique. Cependant, par ce qu'elles apportent d'explicite aux propos de Célimène, ces modifications infléchissent ce personnage, déjà ambigu, vers une dimension plus clairement perfide, dans la mesure où elle se retrouve clairement à ne pas honorer sa parole à la fin de la pièce.

(25) L. Lochhead, *Miseryguts* cit., p. 66.

(26) On a vu que Slater a employé des questions rhétoriques dans les vers qui précédaient.

*La mystérieuse lettre à Oronte*

La question de comment rendre l'implicite du texte qui affleure lors de sa représentation se pose particulièrement dans la grande scène de confrontation entre Alceste et Célimène (IV, 3), entièrement construite autour de la lettre qu'Arsinoé a donnée à Alceste, censée être écrite par Célimène à Oronte mais dont on ne connaîtra jamais, chez Molière, le contenu. Cet élément supposé condamner Célimène aux yeux d'Alceste est annoncé en deux temps: d'abord par Arsinoé qui déclare à Alceste, à la fin du troisième acte, avoir une «preuve fidèle [De l'infidélité du cœur de [sa] belle» (vv. 1129-30), sans que Molière précise ce dont il s'agit ni à qui cette "preuve" s'adressait; puis en IV, 3, lorsqu'Alceste revient brandir la lettre sous le nez de Célimène.

À l'inverse de la plupart des traductions et adaptations, qui maintiennent le mystère autour du document incriminant, celles de Crimp et de Lochhead en dévoilent la teneur. Chez Crimp, la lettre devient un message laissé sur un répondeur téléphonique qu'Alceste fait écouter à Jennifer (et au public par la même occasion):

*Jennifer's voice (breath).* It's me. Are you there? (*Breath.*) Look, I really need to talk. (*Breath.*) I feel very alone here and you're my only friend. (*Breath.*) I just wanted to hear your voice. Sorry. OK. Call me<sup>27</sup>.

S'il est censé révéler une facette vulnérable de l'héroïne, il est difficile d'entendre une dimension incriminante dans ce message vocal qui pourrait effectivement s'adresser à une femme comme à un homme.

Chez Lochhead, la preuve promise est partiellement révélée dès la fin du troisième acte par Zoé (Arsinoé): il s'agit d'un SMS trouvé sur un portable qu'Oscar (Oronte) a oublié par mégarde. Cette transformation donne lieu à un jeu de scène différent: Alex (Alceste) le lit à ce moment-là sans en révéler la teneur au public, puis sort furieux, suivi par Zoé. Ici, l'action se situe à l'opposé de celle de la pièce de Molière, où c'est Arsinoé qui entraînait Alceste à sa suite.

À l'acte suivant, Alex lit le SMS de Celia devant Ellie (Éliante) et Phil (Philinte) avant que Celia n'entre:

ALEX. 'Dear Megashag. Shd v been obvious of course  
You would v been hung like the prvrbial horse  
But 2 cum 5X in 1 night, whod v guessed!  
Quel superstud!!! I'm impressed'<sup>28</sup>.

Contrairement à l'original, le public a accès au contenu de ce message, comique par son exagération mais sans équivoque aucune (il est difficile de s'imaginer qu'il pourrait être adressé à une femme); les spectateurs sont également témoins de la réaction des personnages indiquée pour les lecteurs par des didascalies («*Ellie takes phone and reads. Her face changes.*»<sup>29</sup>) avant l'entrée de Celia. La manière dont on appréhende la situation en est modifiée: si chez Molière, ni Célimène ni le public ne connaissaient la teneur de la lettre, chez Lochhead, Celia est la seule à ignorer le contenu du message, ce qui l'isole non seulement par rapport aux autres personnages mais aussi par rapport au public, placé du côté de l'accusateur par la connivence que procure le savoir partagé. Puis Lochhead montre Celia se justifiant d'avoir écrit ce

(27) Molière, *The Misanthrope*, in a version by M. Crimp, cit., p. 70.

(28) L. Lochhead, *Miseryguts* cit., p. 60.

(29) *Ibidem*.

message dans une tirade de vingt-trois vers dans laquelle elle explique avoir souhaité féliciter Oscar, qui serait homosexuel, pour sa performance auprès d'un collègue de bureau. Alex ne la croyant pas, elle se met ensuite en colère, mais, à l'inverse de Céli-mène qui, toujours sûre d'elle-même et de son bon droit, ne se défend pas, Celia a tout d'abord cherché à se disculper.

Donner la teneur du message incite Crimp et Lochhead à développer les réactions immédiates de l'héroïne plus que ne le fait Molière: Celia rit puis se justifie longuement sans convaincre Alex pour autant; chez Crimp, Jennifer réagit immédiatement avec indignation à l'idée qu'Alceste ait pu écouter son répondeur. Par ailleurs, Crimp renchérit sur la violence de la scène – de verbale chez Molière, elle devient gestuelle: Alceste gifle Jennifer, il la tient rudement par le bras, à la fin, Jennifer sort. Là où Molière faisait entendre une Céli-mène remarquable de sang-froid qu'Alceste se retrouve à supplier, Crimp présente une Jennifer qui se montre d'abord vulnérable: c'est Alceste qui décrit son jeu, et non l'inverse, alors que dans l'original, Céli-mène décrit dès le début de la scène l'apparence d'Alceste (ses «roulements d'yeux») dans un des très rares passages explicitant le jeu du personnage. Chez Crimp, deux répliques montrent au contraire Jennifer qui cherche à reprendre pied par des accusations dans une situation où elle est visiblement désorientée:

JENNIFER. How did you get that? You have | no right to –

ALCESTE (*faint laugh*). Look at you. You've gone completely white.

JENNIFER. How did you access that? Have you been tapping my phone<sup>30</sup>?

L'adaptation actualisante met ici l'accent sur ce que la scène a de potentiellement angoissant plutôt que sur son aspect comique et outré, mais il s'agit d'un choix de Crimp plutôt que d'un phénomène qui serait lié à la modernisation du contexte, d'autres versions n'allant pas jusque-là. Ce choix me semble à l'opposé de l'esthétique de la "non redondance" telle que la caractérise Julia Gros de Gasquet, pour qui Molière évite de renchérit sur la colère d'Alceste par des vers dont la syntaxe serait bousculée ou le rythme saccadé<sup>31</sup>. Gros de Gasquet montre au contraire qu'en IV, 3, Molière a recours à des vers rythmiquement plus calmes et maîtrisés que ceux à la syntaxe et au rythme hachés de la scène précédente («Je suis... je suis trahi, je suis assassiné:| Céli-mène... Eût-on pu croire cette nouvelle?» [vv. 1228-29]). Chez Crimp la brutalité physique d'Alceste est clairement indiquée, à la fois dans le dialogue («Will you please let go | of me» dit Jennifer, indiquant qu'il lui tient le bras ou la serre trop fort) et dans une didascalie («Alceste slaps her face.»); ceci rend plus explicite, en l'amplifiant, la violence de la scène.

Expliciter la teneur du billet change la manière dont le public aborde ce moment: si chez Molière il en sait encore moins que Céli-mène sur le destinataire et le contenu de la lettre, chez Crimp, il en sait autant qu'elle et chez Lochhead, davantage. La jeune femme est également amenée à se justifier en de longues répliques au registre moins ironique dans ces deux adaptations que chez Molière, sa colère s'exprimant de manière plus directe. Les rapports de force entre les personnages sont modifiés: chez Lochhead, Celia explique longuement le message dans un effort pour se tirer d'affaire, alors que ce n'est pas le cas dans *Le Misanthrope*; chez Crimp, c'est Jennifer qui sort à la fin de la scène, coupant court à la dispute et laissant Alceste seul

(30) Molière, *The Misanthrope*, in a version by M. Crimp, cit., *ibidem*.

(31) J. Gros de Gasquet, *Autour du "Misanthrope". Dire l'alexandrin de Molière dans "Le Misanthrope": les enjeux d'une technique*, "Le Nouveau Moliériste" 8, 2007, pp. 119-132.



là où, dans l'original, Alceste est le personnage obligé de sortir – lui qui clamait son intention de rester.

### *Implicite et conventions poétiques*

Le *Misanthrope* pose aussi la question, par ses personnages, de ce que signifie le “naturel” au théâtre. Lorsqu'Alceste reproche à Oronte de ne pas parler comme «parle la nature» (v. 388) et d'user d'expressions non naturelles, il ne le critique pas pour son manque de spontanéité (ce qui renverrait vers une des acceptions actuelles du terme): le naturel est plutôt une «exigence de sincérité et donc de vérité»<sup>32</sup>, «une liberté d'allure et de langage propre à faciliter les rapports humains»<sup>33</sup>. En tant que tel, il constitue une des valeurs de la société mondaine de l'époque de Molière, représentée par le salon de Célimène. C'est aussi un style travaillé, qui évite la recherche ostentatoire de singularité, d'effets controuvés ou trop voyants – ce qu'Alceste réprouve dans le sonnet d'Oronte. Une esthétique du “naturel” se développe donc en ce milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, qui consiste à traiter dans les salons de sujets sérieux avec élégance et raffinement – comme le font les personnages de la pièce – selon une recherche de simplicité qui donne l'illusion d'un dialogue spontané alors qu'il est codifié et travaillé<sup>34</sup>.

Ce thème de la recherche d'une parole simple mais élégante s'entend, après la scène du sonnet, dans celle des portraits. Au-delà, la pièce incite à nous interroger sur notre rapport à la parole: dans quel but parle-t-on? la parole permet-elle de dire la vérité? sert-elle à exprimer un sentiment ou au contraire, à le dissimuler derrière des faux semblants et des compliments? Cependant, le lien entre la parole “vraie”, constamment recherchée par Alceste, et l'artifice de l'alexandrin n'est jamais remis en question dans *Le Misanthrope*; il ne pouvait d'ailleurs pas l'être à une époque où le théâtre en vers se comprenait comme l'expression d'une convention rhétorique implicitement acceptée, qui n'avait en soi rien d'incompatible avec le “naturel”. De nos jours, en revanche, la forme versifiée, parce qu'elle est moins fréquemment employée au théâtre, se désigne explicitement dans ce qu'elle a d'artificiel<sup>35</sup>. Les *Misanthrope* en anglais trouvent des moyens de rendre ce qui peut se percevoir actuellement comme presque un conflit entre le thème de la recherche d'une parole vraie et sincère et la convention du vers. Cela passe en général par le contraste entre le choix d'un vers rimé et la modernisation de la langue et parfois, dans les adaptations, du contexte: Slater se sert de termes qui existaient au XVII<sup>e</sup> siècle mais qui, par leur nature monosyllabique ou leur registre courant, ont une résonance plus contemporaine que celle du texte de Molière. Crimp et Lochhead, quant à eux, emploient une langue tout à fait moderne, compatible avec le contexte actualisé. Les traductions comme les adaptations jouent souvent sur la prosodie pour créer des effets comiques tout en rappelant une des contraintes de l'écriture dramatique française classique. La rime leur permet parfois de créer des effets comiques implicites – Crimp s'amuse par exemple à taquiner son public en suggérant un jeu de mots sur la rime à la fin du portrait que Jennifer brosse de Marcia (Arsinoé) à l'acte III: «I used to respect her as a teacher – but there's a glitch | she's become a totally intolerable malicious... *Marcia appears*. ... which |

(32) S. Chaouche, *L'art du comédien* cit., p. 269.

(33) Molière, *Œuvres complètes*, dir. G. Forestier avec C. Bourqui, cit., p. xvii.

(34) G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 1992, pp. 227-228.

(35) Sur le théâtre en vers contemporain anglais, cf. C. Hélie (dir.), *Verse Drama on the Anglophone Stage in the 20th-21st Centuries*, “Coup de Théâtre” 34, publication du groupe Radac, 2020.

way did you come up?»<sup>36</sup>. Si le mot attendu, *bitch*, ne vient pas ici, Crimp se sert de l'homophonie entre le relatif *which* et le substantif *witch* pour produire un effet amusant inattendu.

Les quatre versions étudiées sont en vers rimés, mais la seule qui interroge explicitement la convention selon laquelle les personnages des comédies nobles parlent en vers est celle de McGough. Dans l'univers de son *Misanthrope*, la rime est le signe d'un code social entre les personnages de la société aristocratique et mondaine. Alceste se distingue des autres avant tout par sa décision, rejetée par les autres personnages, de parler en prose; pour lui, la prose est synonyme de simplicité et de franchise: «Plain prose, unadorned. No frills, no iambs, no alexandrines, no relentless rhythm, no fancy word juggling. No couplets with a rhyme bomb ticking away»<sup>37</sup>. Or la prose d'Alceste semble parfois pesante et anachronique, pas très "naturelle" au sens d'une esthétique de l'aisance et de la simplicité. Ses phrases sont relativement longues et guindées, leur rythme est lent:

*Alceste*. Good grief! Have ever a man's feeling been so trampled upon? With righteous anger I come to complain of her deception and she turns the world upon me. I find myself not the accuser but the accused as she glories in her guilt, rather than denying it. And yet the bitterness and jealousy that consume me serve only to inflame my passion<sup>38</sup>.

La syntaxe des vers employés pour les autres personnages, au contraire, est simple et directe; le lexique est moderne, comme en témoigne par exemple la réponse de Célimène:

CÉLIMÈNE. Bah, your brain is befuddled, your reasoning askew.  
Why should I pretend to love you, when obviously I do?  
And if I loved another, do you think I would stoop so low  
As to conduct an affair and not let you know?<sup>39</sup>

McGough joue ainsi sur les contrastes entre des vers rimés au registre courant et les propos d'Alceste à la syntaxe et au lexique parfois archaïsants: il lui attribue fréquemment des jurons des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme *gadzooks*, *God's teeth*, *Zounds*, ou des tournures maintenant obsolètes comme «How speaks your heart?» ou «Would that I could break the bonds of unrequited love»<sup>40</sup>. L'effet général est que le "naturel" recherché par Alceste semble plus controuvé dans sa prose que l'artifice des vers plus fluides des autres personnages.

Si dans les traductions des pièces en vers de Molière faites entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup>, la prose était vue comme un pis-aller face à l'impossibilité de reproduire un même rythme entre le français et l'anglais, McGough y a recours pour faire du langage et de la versification des protagonistes à part entière, leur donnant corps en parsemant son adaptation de jeux parfois absurdes sur la rime qui ouvrent sur une dimension de *nonsense* absente de l'original. Ainsi, dans la dernière scène de la pièce, il rend les deux vers de Clitandre, «D'un fort beau caractère on voit là le modèle, | Madame, et vous savez comment cela s'appelle?», par

(36) M. Crimp, *The Misanthrope* cit., p. 51.

(37) R. McGough, *The Misanthrope* cit., p. 6. McGough fait ici référence à la manière dont Tony Harrison qualifiait le pentamètre iambique de son *Misanthrope* de «relentless rhythm» et de «time-bomb ticking away». N. Astley, *Tony Harrison*, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 1991, p. 140.

(38) *Ibidem*, pp. 58-59.

(39) *Ibidem*, p. 59.

(40) *Ibidem*, p. 30 et p. 39.

ACASTE. Well, Madame, so what are we going to do?  
 The English, as ever, have words for people like you:  
 (*Assuming heavy French accent.*)  
 Clackmuffin, trollybag, snottygoster... er... toast.  
*All. (puzzled)* Toast?  
 ACASTE. (*to the rescue*) Bumgoozler!  
 CLITANDRE. Bumgoozler...  
 ACASTE. Gruzzleduttie  
 CLITANDRE. Gruzzleduttie, spottlebuttock, flirtbladder<sup>41</sup>!

Chez Molière, le mot de médisance, compris par tous, reste implicite; c'est également le cas chez McGough: malgré l'effet d'avalanche produit par la série d'insultes lancée par les personnages, il s'agit d'épithètes qui semblent connus par leurs sonorités mais qui relèvent du registre de l'absurde et du *nonsense*. La langue choisie par McGough attire l'attention sur elle-même par sa dimension ludique et par le contraste entre la prose et le vers rimé. Ce faisant, elle rend particulièrement visible – et audible – les interrogations sur le statut de la parole et son rapport avec les conventions présents chez Molière.

Commençant du vivant du dramaturge et donnant lieu à de nombreuses adaptations et traductions au cours des siècles qui ont suivi, l'héritage de Molière en Grande-Bretagne est florissant, ainsi qu'en témoignent les nombreuses versions du *Misanthrope*. Celles-ci révèlent également, surtout à l'époque contemporaine, un désir de se situer par rapport à l'œuvre de Molière, à sa langue et à sa poéticité. Les textes anglais présentés ici rendent tous explicites certains éléments qui demeurent à l'état de non-dit dans l'original. L'explicitation passe par le choix de pronoms personnels et d'un registre relativement courant chez Slater, voire familier chez Lochhead ou Crimp qui réorganisent par endroit l'intrigue et ajoutent des didascalies permettant aux lecteurs de la version publiée d'imaginer le déroulement de la mise en scène davantage que ne le fait l'original. La publication des versions traduites ou adaptées permet de garder une trace du travail collaboratif qui s'est fait entre l'écriture et la mise en scène, bien que celle-ci puisse être amenée à changer dans de nouvelles productions. Enfin, la convention tacite de l'alexandrin rimé au théâtre est mise en abyme par McGough qui l'exploite à des fins comiques.

Par ailleurs, une dimension du *Misanthrope* qui se comprenait implicitement à l'époque de Molière a disparu de nos jours: le rapprochement physique entre le public aristocratique assis sur la scène qui observait des personnages, également assis, discuter entre eux, le partage d'un seul espace entre ces spectateurs qui se mettaient en scène et des comédiens parfois vêtus d'anciens costumes de ces mêmes spectateurs... Cette complicité peut renaître dans les adaptations qui, par leur modernisation, mettent notre société contemporaine sous les feux de la rampe pour mieux la scruter<sup>42</sup>.

MARIE NADIA KARSKY  
*Université Paris 8*

(41) *Ibidem*, p. 72.

(42) Je remercie les membres du comité de lecture de ce numéro pour la pertinence de leurs remarques critiques. Celles-ci m'ont beaucoup aidée dans la rédaction de cet article.

# *Misanthropi in parrucca o dongiovanneschi: appunti su alcune versioni sceniche italiane di pièces di Molière*

## *Abstract*

This study focuses on some stagings of Molière's plays in Italy, between the 1990s and the 2020s. It aims to verify how the translations used, already published or specially prepared for the theatrical performance, affect, if they do not already contain, the interpretation offered by the scene. It thus highlights a polarity between the tradition founded by Cesare Garboli's Molière's Theatre translations that, with its interpretation of Molière as a classic of the twentieth century but lived three centuries before, influences the staging of several generations of directors, from the 1970s to today, and several others attempt to impose a new interpretation of the classic author, which, through the different languages of the scene, binds it to present time, often in a violent way.

Mentre da decenni la regia filologica o archeologica cerca di ricostituire a teatro le condizioni e le modalità di rappresentazione delle pièces di Molière al momento della creazione<sup>1</sup>, gli studi sulla messa in scena nelle varie epoche hanno messo in luce le variazioni nell'interpretazione, anche entro la tradizione di rappresentazione della *Comédie-Française*<sup>2</sup>. Dalla fine dell'Ottocento, con l'affermarsi della regia quale atto estetico di creazione originale, ogni nuova messa in scena propone di fatto una lettura originale del classico, con un lavoro di reinterpretazione che Antoine Vitez ha riassunto nell'immagine del galeone che riemerge a pezzi per il quale si rende necessaria un'operazione di montaggio che conduce irrimediabilmente alla costruzione di un oggetto nuovo:

Les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis et nous les ramè-nons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant avec les morceaux d'autres choses<sup>3</sup>.

Quando poi ci si interessa a una tradizione teatrale straniera, appare chiaro che i pezzi dei galeoni sommersi portati alla luce vengono ricomposti in oggetti a cui si applica una coloritura estranea all'oggetto d'origine, cioè la vernice di una differente tradizione teatrale. Le particolari letture sceniche sono imprescindibilmente legate alla traduzione e all'adattamento del testo che vengono apprestati in via preliminare nella *lingua-cible*. È ancora Vitez ad avere insistito su questo nesso imprescindibile fra traduzione e messa in scena, fino a sostenere, come è noto, che tradurre è mettere

(1) Si veda almeno l'ampia sezione dedicata alla questione, con interventi in particolare di Matthieu Franchin et Jean-Noël Laurenti, in: *The Stage and its Creative Processes (16th-21st century)*, dir. S. Chaouche, "European Drama and Performance Studies" 14: 1, vol. II, 2020.

(2) Cfr. S. Chaouche, *Relevés de mise en scène, 1686-1823*, Paris, Honoré Champion, 2015.

(3) A. Vitez, *Le Théâtre des idées*, dir. D. Sallenave et G. Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 188.

in scena<sup>4</sup>. Interessandoci ad alcune messe in scena di Molière sulle scene italiane del Novecento e oltre, si analizzerà in particolare come le traduzioni utilizzate, già pubblicate in volume o allestite appositamente, influenzino, se non contengano, l'interpretazione poi restituita dalla scena.

Molière è un classico francese che ha avuto in Italia una grande fortuna testimoniata peraltro dalla lunga e nutrita serie di traduzioni, fra cui le prime già nel Seicento<sup>5</sup>. Ogni epoca ha letto e tradotto Molière con esigenze diverse, volte però in generale alla omologazione rispetto alle scene italiane, ben più che allo straniamento. Quanto all'epoca contemporanea, è fuor di dubbio che, in Italia, la svolta che più incide sulla quantità – e qualità – delle messe in scena di Molière del secondo Novecento è data dal felice incontro del teatro di Molière con un traduttore, saggista e intellettuale d'eccezione: Cesare Garboli (1928-2004). Attraverso le sue traduzioni, è la lettura critica che di Molière ha fatto Garboli (che si incrocia con quella coeva del critico Giovanni Macchia) che ha quindi influito in modo molto significativo sulle regie delle pièces, su un arco di tempo che va dalla metà degli anni 1970 fino a oggi.

Sul gesto significativo che Garboli compie nel tradurre e pubblicare le commedie di Molière, la dedica del volume<sup>6</sup> che raccoglie cinque traduzioni (*La Principessa d'Elide, Tartufo o l'Impostore, Don Giovanni o Il festino di Pietra, Il borghese gentiluomo Il malato immaginario*) dice già tutto. Essa è, infatti, a Giorgio De Lullo e Romolo Valli «benemeriti della fortuna molieriana in Italia (soprattutto della riscoperta in assoluto del Molière “malato” presentato nel 1974 in apertura del Festival di Spoleto<sup>7</sup>)». Tale dedica da un lato svela come l'intento di Garboli sia quello di fornire «cinque copioni al teatro italiano di oggi», d'altro lato, nel riferimento al Molière “malato”, contiene la lettura particolare che viene fatta dei personaggi di Molière. Secondo Garboli Molière è infatti «analista di mali profondi, scienziato e scrutatore di nevrosi che sentiamo solidali»<sup>8</sup>.

Nelle prefazioni alle commedie tradotte, Garboli esprime altresì la propria visione della traduzione affermando di avere «cercato di restituire la lettera dell'originale non attraverso una copia o un ricalco, ma attraverso un omologo»<sup>9</sup>, asserzioni ribadite nelle introduzioni delle pièces ulteriormente tradotte, e cioè, nel 1978, *Le intellettuali* (cioè *Les Femmes savantes*) per Marco Sciaccaluga, nel 1986 (ma edita nel 1987) *Il misantropo* per Carlo Cecchi, nel 1988 *La scuola delle mogli* per Gianfranco De Bosio e nel 2003 (ma edita nel 2004) *L'avar* messa in scena da Gabriele Lavia<sup>10</sup>. Nella Prefazione delle *Intellettuali* si legge:

Tradurre è portare un testo [...] da un luogo a un altro e da un tempo a un altro. Ebbene, è obbligo del traduttore non uscire mai dal proprio mezzo di trasporto, una volta che abbia

(4) Cfr. A. Vitez, *Le devoir de traduire*, dir. J.-M. Déprats, Nouvelle édition augmentée, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017.

(5) Per un censimento delle prime traduzioni, si veda: Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti, *Le Traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981.

(6) Molière, *Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1976 (1974<sup>1</sup>).

(7) *Ivi*, p. xi.

(8) *Ibidem*.

(9) *Ivi*, p. xxviii.

(10) Molière, *Le intellettuali*, trad. C. Garboli, Torino, Einaudi, 1978; Molière, *Il misantropo*, trad. C. Garboli, Torino, Einaudi, 1987; Molière, *La scuola delle mogli*, trad. C. Garboli, Torino, Einaudi, 1988 (quindi: Teatro di Genova 1989. Quaderno di sala dello spettacolo, regia di Gianfranco De Bosio, Genova, Teatro Duse, 8 gennaio 1988); Molière, *L'avar*, trad. C. Garboli, Torino, Einaudi, 2004. Si ricorderà che *Il malato immaginario* nella traduzione di Garboli, dopo la regia di De Lullo del 1974, servi di base alla regia di Andrée Ruth Shammah con Franco Parenti nel ruolo del protagonista (Milano, Salone Pierlombardo, 30 novembre 1980).

scelto come trasportare la merce, e non guardare mai fuori dal finestrino. In altri termini, al traduttore italiano di Molière si chiederà di trovare un coerente sistema stilistico adatto a riprodurre oggi, in Italia, Molière: ma “oggi” si riferisce al sistema stilistico, e non al teatro di Molière, che dovrà varcare la frontiera dentro un pacco sigillato<sup>11</sup>.

Publicando il testo della sua traduzione, Garboli prende le distanze dal lavoro condotto da Sciacaluga e dal risultato della di lui messa in scena<sup>12</sup> e, proprio nell'esprimere il suo dissenso, dà la sua visione di come si debba rappresentare in scena Molière alla fine del Novecento, tratteggiando così l'immagine che idealmente le sue traduzioni veicolano:

Per essere fedeli a Molière, bisogna ricostituire Trissotin [...]. Bisogna prenderlo non di faccia, ma in controtuce. [...]. Si pensi, per esempio, all'immagine che ci ha dato Romolo Valli del malato immaginario, un personaggio di farsa che avevamo sempre visto correre al cesso tenendosi le brache. Valli ha spiazzato Argan, lo ha preso di spalle. Non ne ha fatto un personaggio farsesco “per intero”, tirandolo fuori da un blocco unico. Lo ha visitato, interrogato, restituendocelo come un uomo senza tempo, allarmato, inquieto, angosciato da sieri, ansie, reticenze che non tradiscono la farsa ma la spostano verso centri più attendibili. È forse un caso che Carlo Cecchi, un attore così diverso da Valli, abbia egualmente “spiazzato” il *Bourgeois gentilhomme*, buttando apertamente in farsa tutto ciò che nel *Bourgeois* è meno farsesco, e dando a Monsieur Jourdain un volto serio, terribilmente serio, il volto del solo personaggio reale in tutta quella buffonata? È forse tradire Molière, questo modo di leggerlo? O è il solo modo di essergli veramente fedeli, restituendo Molière non al Seicento dei libri, ma al solo secolo in cui egli vive, cioè il nostro?<sup>13</sup>.

Commenti e traduzioni dei testi di Molière formano, in Garboli, un dispositivo critico coerente e complementare. Ma, come si è detto, le traduzioni del teatro di Molière di Garboli sono nate per la scena; pubblicate quindi in volume, sono state poi riprese per altre messe in scena a cura di altri registi. Il *Tartufo* di Toni Servillo, nel 2000, è l'esempio per eccellenza della traduzione in immagini della visione critica di Garboli, di Tartuffe come prototipo di un «eroe del Novecento», guaritore e nero psicanalista dell'universo<sup>14</sup>. Non a caso le affermazioni del traduttore e del regista sono perfettamente sovrapponibili. Secondo Garboli, Tartuffe deve essere rappresentato

come un eroe del Novecento, come un personaggio sconosciuto, come un essere che viene dalle brume e dai nascondigli dell'inconscio che schizza fuori in questo secolo.

E secondo Servillo:

Questo testo contiene un argomento fondamentale dei nostri anni che è appunto quello del rapporto fra paziente e guaritore, sostenuto dalla malattia del secolo: l'ansia, la nevrosi<sup>15</sup>.

Si propone qui di seguito a titolo di esempio un confronto fra diverse interpretazioni registiche del *Misanthropo*, le une fondate sulla traduzione di Garboli, le altre su

(11) Molière, *Le intellettuali*, trad. C. Garboli cit., p. xxi.

(12) Il dissenso, come dichiarato da Garboli nel volume edito, riguardava il modo giudicato semplicistico di rappresentare i personaggi, che deportava la commedia verso la farsa.

(13) *Ivi*, p. xxx.

(14) C. Garboli, Introduzione, *Tartufo*, in Molière, *Saggi e traduzioni* cit., p. xv.

(15) Le affermazioni del critico-traduttore e del regista sono tratte dal documentario di Francesco Saponaro sullo spettacolo *Tartufo* per la regia di Toni Servillo, dal titolo: *Come un eroe del Novecento*, produzione Teatri Uniti, 2001.

traduzioni nuove, spesso appositamente realizzate per uno spettacolo in particolare. Si potrà così concretamente osservare come le coordinate critiche che ispirano la traduzione si riflettano poi sulla scena, al punto che, ogni volta che si è inteso allontanarsi dalla particolare visione che Garboli trasmette di Molière, si è reso necessario cominciare da una nuova traduzione.

Garboli traduce il *Misanthropo* per Carlo Cecchi che lo mette in scena nel 1986<sup>16</sup>. Secondo il critico-traduttore, «Il *Misanthrope* è un classico del Novecento scritto in una lingua, che non è la nostra, di tre secoli fa»<sup>17</sup>. La pièce è – scrive Garboli – costruita come una farsa, concludendosi sulla catastrofe del babbeo che si è procurato da sé la propria rovina, ed è scritta in un «linguaggio comico intermedio tra la farsa e lo stile della tragedia»<sup>18</sup>. I resoconti critici dell'epoca concordano nel giudicare “febbri- le” l'Alceste incarnato da Cecchi, «un Misanthropo energico e irritato, [...] affetto da negligenze improvvise, tic, inasprimenti di denti, barbagli delle pupille, conduttore di uno spettacolo [...] fortemente velocizzato, eseguito come fosse un “prestissimo”»<sup>19</sup>, che si muove in un andirivieni senza sosta, su una scena che ricostruisce un salone romboidale, a tinte rosso carminio, con sedie e un enorme specchio. I personaggi portano costumi secenteschi e parrucche, non ciononostante quella di Alceste-Cecchi, che anzi se la toglie alla fine, prima di abbandonare la scena correndo via. Un Misanthropo nuovo, “sovversivo”, perché «senza concessioni, [...] corrosivo», certo divertente «ma “di dentro”»<sup>20</sup>, il che significa che non faceva ridere molto.

Circa dieci anni dopo Cecchi, è Toni Servillo a mettere in scena il *Misanthropo* (1995)<sup>21</sup> utilizzando di nuovo la traduzione di Cesare Garboli. Servillo vi recita nella parte del poetaastro Oronte. Il copione attesta qualche taglio, per esempio delle scene con i personaggi minori, e la riformulazione di alcune battute, in particolare quelle in cui Garboli mantiene accanto ai termini e alle espressioni italiane quelli in francese di Molière. Originale è, nella messa in scena, la creazione di uno spazio che è a un tempo, come dichiara il regista, teatro, casa di Célimène e salotto di conversazione. Per la prima, al Teatro di Corte della Reggia di Caserta, la prospettiva scena/sala è rovesciata: il pubblico è su gradinate poste sulla scena e gli attori agiscono fra platea e palcoscenico. Alceste e Célimène recitano a ridosso della gradinata, mentre gli altri personaggi recitano nella porzione restante di palcoscenico (cioè in proscenio, che però, in virtù del dispositivo adottato, risulta essere la parte più distante dal pubblico). Il sipario è utilizzato con un effetto rovesciato, in quanto, a sipario alzato, non si vede la scena, delimitata dal sipario chiuso, ma la platea del teatro completamente vuota utilizzata per le entrate e le uscite dei personaggi<sup>22</sup>. Quando lo spettacolo viene ripreso, in altri teatri o nelle stagioni successive, tale dispositivo non è mantenuto,

(16) *Il misanthropo* di Molière. Traduzione di Cesare Garboli, regia di Carlo Cecchi, scene di Sergio Tramonti, costumi di Stefania Benelli Barilli, luci di Raffaele Perin. Con Carlo Cecchi (Alceste), Elia Schilton (Filinte), Toni Bertorelli (Oronte), Anna Bonaiuto (Célimène), Roberto Accornero (Clitandro), Francesco Origo (Acaste), Dorotea Ausenda (Arsinoè), Enrica Origo (Eliante) e con Giampiero Solari e Italo Spinelli. Produzione Teatro Niccolini di Firenze/Il Granteatro Firenze (18/12/1986).

(17) Cesare Garboli, *Introduzione*, in: Molière, *Il misanthropo* cit., p. 99.

(18) *Ivi*, p. 100.

(19) R. Di Giammarco, *È un sovversivo l'Alceste di Cecchi*, “La Repubblica”, 21/12/1986.

(20) *Ibidem*.

(21) *Il misanthropo* di Molière. Traduzione di Cesare Garboli, scene e regia di Toni Servillo, luci di Pasquale Mari, costumi di Ortensia De Francesco. Con Roberto De Francesco (Alceste), Andrea Renzi (Filinto), Toni Servillo (Oronte), Iaia Forte (Célimène), Isabella Carloni (Eliante), Mariella Lo Sardo (Arsinoè), Toni Laudadio (Acaste), Enrico Ianniello (Clitandro), Dini Abbrescia (Du Bois). Produzione: Teatri Uniti a cura di Angelo Curti (Caserta, Teatro di Corte della Reggia, 13/09/1995).

(22) Su tale dispositivo, si veda la nota di Toni Servillo contenuta nel Programma di sala di Caserta del 1995 (25° edizione Settembre al Borge, 3-16 settembre 1995).

ma ne viene conservato lo spirito con la volontà di una massima vicinanza attori/pubblico grazie a una pedana lignea in lieve pendio, costruita fra proscenio e platea, che viene usata come area di recitazione, mentre il palcoscenico viene utilizzato come luogo di entrata e uscita dei personaggi. La messa in scena prevede l'utilizzo di pochi oggetti scenici, fra cui spicca, accanto a qualche poltroncina e a qualche sgabello, una poltrona di velluto rosso. L'accordo fra il testo nella traduzione e nella lettura di Garboli e la messa in scena di Servillo è una qualità sottolineata già nei resoconti critici apparsi nella stampa. Enrico Fiore parla di fusione «della filologia con l'agilità della messinscena»<sup>23</sup>. L'interpretazione registica di Servillo traduce la lettura critica di Garboli secondo cui la commedia è una storia d'amore accidentata che va verso «la sua fine e il suo precipizio»<sup>24</sup>. Servillo dichiara di non volere perdere «le caratteristiche vitali del testo, che è una storia d'amore, un intreccio vivo di carne, sesso, desiderio, indignazione, nevrastenia, follia»<sup>25</sup>. Soprattutto, «la messinscena di Servillo accentua la sospensione di un giudizio»<sup>26</sup> sulle figure antagoniste del misantropo, come si vede nel suo Oronte, rappresentato senza tracce caricaturali, nonostante la parrucca esagerata arancio carota a due corni e nonostante meccanismi comportamentali chiaramente comici. Caratteristica di tale personaggio è infatti l'imperturbabilità contro l'agitazione esagerata di Alceste. Ma il regista non rinuncia affatto al registro comico: lo afferma Servillo stesso precisando di non avere voluto «assecondare in maniera psicologica la ricerca sui personaggi del *Misanthropo*» per evitare di allestire «un altro *Misanthropo* mortale, mortifero, noioso, culturale»<sup>27</sup>. Ribadisce quindi che «il testo si presta magnificamente per un discorso sul contemporaneo», insiste sul fatto che nel suo spettacolo Alceste è un giovane, come anche tutti gli altri attori, e sottolinea la propria lettura metateatrale affermando che il testo di Molière gli ha dato la «possibilità di raccontare il teatro attraverso il teatro stesso» e osservando che il personaggio di Célimène «rappresenta la leggerezza del teatro»<sup>28</sup>. La perfetta coincidenza di lettura del critico-traduttore e del regista, anche se nel caso particolare di una traduzione già esistente, edita e che, anzi, aveva allora già calcato le scene, è evidenziata nel Programma di sala che riporta un giudizio di Cesare Garboli e un giudizio di Toni Servillo in perfetto accordo fra loro:

Cesare Garboli:

«Il *Misanthropo* di Molière è passato in proverbio come un testo drammatico di grande profondità psicologica, visitato da un sogno pre-illuministico di riforma del mondo, ma sprovveduto e quasi privo d'azione. [...] La Compagnia dei Teatri Uniti ha compiuto un miracolo, secondo me. Si capisce tutto. [...] È una disperata, accidentata storia d'amore che va tortuosamente dritta [...] verso la sua fine e il suo precipizio. [...] Si amano? Non si amano? [...] Ho provato dopo tanto tempo, davanti a questo *Misanthropo*, un'emozione che mi ha turbato, l'emozione del teatro [...]. Gli attori sono tutti giovani, e tutti sprofondati nelle parole che

(23) E. Fiore, *Così "Il Misanthropo" fugge dal teatro verso la libertà*, "Il Mattino", 13/09/1995.

(24) *Il misantropo* di Molière. Traduzione di Cesare Garboli, scene e regia di Toni Servillo, Programma di sala, 1997 (pagine non numerate [2]).

(25) Toni Servillo citato da Francesco Cotticelli, *Il misantropo e il Tartufo di Molière per la regia di Toni Servillo*, in Y. Butel, M.-J. Tramuta, *France-Italie: un dialogue théâtral depuis 1950*, Bern, Peter Lang, 2008, pp. 87-102 (89).

(26) F. Quadri, *Molière, certo, ma ringiovanito*, "La Repubblica", 13/09/1995.

(27) Toni Servillo intervistato da Oliviero Ponte di Pino, *Un efferato dilettante. Una conversazione con Toni Servillo*, (1996), in "ateatro" 151, <https://www.ateatro.it/webzine/2014/12/26/un-efferato-dilettante-una-conversazione-con-toni-servillo-1996/> [consultato il 10/04/2022].

(28) Le tre citazioni sono tratte dall'intervista di Toni Servillo in Giulio Baffi, *Il Misanthropo dei Teatri Uniti*, "La Repubblica", 12/09/1995.



pronunciano come se quelle parole fossero portatrici di qualcosa di sacro, una rivelazione e un mistero. Come se da quelle parole dipendesse un destino comune, il loro e il nostro».

Toni Servillo:

«Viviamo in un'epoca in cui la scelta sta tra il peggio e il meno peggio. È la stessa epoca in cui si trovava a vivere Molière, ed è lo stesso problema di fronte al quale si mette Alceste. Cosa scegliere? Da che parte stare? Come comportarsi? Come reagire? Alceste vorrebbe rifiutare quest'epoca, questo mondo, ma alle sue spalle e di fronte ne scorge forse uno migliore? E come se non bastasse, in questa confusione di interrogativi, l'amore appassionato, il desiderio irresistibile per Célimène che tra questi interrogativi sembra scivolare o addirittura danzare. Chi è più sincero con se stesso, Alceste nella sua scelta di abbandonare il mondo per la solitudine, o Célimène che decide di stare al gioco di questo mondo con l'entusiasmo della giovinezza e la voglia di vivere? Molière sospende il giudizio [...]. Per questo motivo abbiamo voluto una messinscena essenziale [...]; in questo modo mi sembra che si sottolinei con più forza la sospensione tragica di, questa bellissima commedia e con maggiore efficacia si ripropongano ancora oggi quegli interrogativi»<sup>29</sup>.

Nel 2010 è Massimo Castri a riprendere la traduzione di Garboli per la sua regia del *Misanthropo*<sup>30</sup> con Massimo Popolizio nel ruolo del protagonista, un Alceste iroso. Il classico è letto con attenzione al presente (dunque esattamente nella scia dell'interpretazione di Garboli), anzi come discorso politico sull'attualità. I personaggi sfoggiano costumi di epoca e importanti parrucche di colori accesi. Il solo Alceste non indossa la parrucca e veste di nero, in contrasto con il bianco dei costumi degli altri personaggi. La scenografia, di Maurizio Balò, ricostruisce l'ambientazione secentesca del salotto della casa di Célimène, ma senza volontà di realismo né di decorativismo. I soli arredi sono una sorta di pouff quadrati bianchi, mentre le pareti sono ricoperte di specchiere con cornici bianche in stile rococò. Questo elemento degli specchi costituisce un vero e proprio filone interpretativo nella tradizione del *Misanthropo* sulle scene italiane. Qui gli specchi riflettono, moltiplicata e frammentata, l'immagine dei personaggi, a suggerire che il filo rosso della lettura della pièce è il tema dell'identità. L'insincerità delle relazioni umane diviene superficialità, culto della propria immagine inconsistente. *Il Misanthropo* di Castri non punta affatto al comico.

Sulla traduzione di Cesare Garboli si fondano due recenti regie del *Misanthropo* quella del 2019 di Nora Venturini (Teatro della Toscana<sup>31</sup>) e quella programmata nel 2020, ma ritardata di un anno a causa della pandemia, di Fabrizio Falco (Teatro Biondo di Palermo). Nora Venturini parte dall'affermazione di Jovet secondo cui *Il Misanthropo è la storia di un uomo che tenta di avere una discussione con la propria donna, con cui però non è ancora riuscito, alla fine della giornata, ad avere un incontro*

(29) *Il misantropo* di Molière. Traduzione di Cesare Garboli, scene e regia di Toni Servillo, Programma di sala, 1997, cit.

(30) *Il misantropo* di Molière. Traduzione di Cesare Garboli, regia di Massimo Castri, scene e costumi di Maurizio Balò. Con Massimo Popolizio (Alceste), Graziano Piazza (Filinto), Sergio Leone (Oronte), Federica Castellini (Célimène), Laura Pasetti (Arsinoè), Ilaria Genatiempo (Eliante), Tommaso Cardarelli (Acaste), Andrea Gambuzza (Clitandro), Davide Lorenzo Palla (Basco), Miro Landoni (Guardia, Du Bois). Produzione del Teatro di Roma (12/10/2010).

(31) *Il misantropo* di Molière. Traduzione di Cesare Garboli, regia di Nora Venturini, scene di Luigi Ferrigno, costumi di Marianna Carbone, luci di Raffaele Perin, musiche di Marco Schiavoni. Con Giulio Scarpati (Alceste), Valeria Solarino (Célimène), Blas Roca Rey (Filinto), Anna Ferraioli (Arsinoè), Matteo Quinzi (Oronte, Basco, Du Bois), Federica Zacchia (Eliante), Mauro Lamanna (Acaste), Matteo Cecchi (Clitandro). Compagnia «Gli Ipocriti» (Firenze, Teatro della Pergola, 12/11/2019).

*da solo*<sup>32</sup>, per rileggere l'opera capovolgendo l'ordine di importanza dei motivi della misantropia del protagonista: il motivo personale, privato della gelosia e del tormento amoroso fa passare in secondo piano il motivo pubblico dell'odio per ipocrisia e corruzione dei costumi. È nella crisi di coppia che viene colta l'attualità della commedia:

Alceste e Celimene [...] non si capiscono ma si amano, si sfuggono ma si cercano, si detestano ma si desiderano. Sono un uomo e una donna di oggi, con torti e ragioni equamente distribuiti, protervi nel non cedere alle richieste dell'altro, non disposti a rinunciare alle proprie scelte di vita, in perenne conflitto tra loro<sup>33</sup>.

In scena, un fondale costituito da un grande specchio con, ai lati, tende che lasciano vedere quello che succede dietro (gli attori che si preparano per entrare in scena). Dunque il salotto che è anche teatro. Quello specchio indica che ci si può rispecchiare in quei personaggi, che sono tutti tipi umani attuali, anzi universali. L'allestimento di Nora Venturini insiste sui rimandi fra scena e sala, fra l'epoca di Molière e il presente, fra la finzione dei personaggi e la realtà degli spettatori.

Tutte queste messe in scena hanno colto e ripropongono il senso della lettura garboliana di Molière contemporaneo dove attualità è l'involucro (cioè l'allestimento, come anche la lingua della traduzione) ma il contenuto è quanto ci viene dal classico (si ricordi la metafora del pacco trasportato con mezzi sempre rinnovati ma salvaguardandone immutato il contenuto<sup>34</sup>). Cosicché nessuno di essi mette in dubbio il fatto di dovere ricreare in scena un salotto nobiliare del Seicento (anche se ciascuno lo fa in modo diverso) in cui far muovere personaggi di quell'epoca assillati da nevrosi di oggi. Anche Fabrizio Falco<sup>35</sup> si inserisce nella continuità di tale filone interpretativo, anche se procede in modo diverso sull'attualizzazione. Così il regista procede a una trasposizione temporale della vicenda che immagina svolgersi in un salone preparato per una festa annaffiata da abbondante champagne, negli anni Venti del secolo scorso, un'epoca che i costumi immediatamente rivelano. A ben vedere, però, i personaggi potrebbero appartenere al tempo presente, giacché il regista sembra ricondurre le loro dispute ridicole e superficiali a quanto accade nei salotti televisivi di oggi; inoltre la traduzione di Garboli non è riveduta per farvi apparire locuzioni atte a dare una patina riconducibile all'inizio del Novecento. L'idea stessa di occupare tutto l'edificio teatrale trasformandolo nel salone della casa di Célimène, facendo attraversare la platea agli attori per venire in scena, crea un'interazione con gli spettatori che finisce per annullare la distanza temporale che si è inteso stabilire. Insomma, il regista Falco si distacca solo parzialmente, e non senza che si crei qualche confusione, dalla tradizione interpretativa delle scene italiane del tardo Novecento, sulla scia di Garboli.

I registi che hanno voluto suggerire una diversa lettura hanno cominciato proprio con l'allestire nuove traduzioni, spesso a loro cura. Quando, nel 1995, traduce *Il*

(32) Nora Venturini, *Note di regia*, pubblicate in linea: <https://www.ipocriti.com/spettacolo/misanthropo-2/> [consultato il 10/04/2022].

(33) *Ibidem*. Si veda anche: <https://www.teatrodellapergola.com/evento/misanthropo/>.

(34) Cfr. *supra*, la nota 11.

(35) Il misantropo di Molière, traduzione di Cesare Garboli, regia di Fabrizio Falco, scene di Luca Mannino, costumi di Gabriella Magri, musica di Angelo Vitaliano. Con Davide Cirri (Alceste), Fabrizio Falco (Filinto), Claudio Pellegrini (Oronte), Alice Canzonieri (Célimène), Rita Debora Iannotta (Eliante), Doriana Costanzo (Arsinoè), Costantino Buttitta (Acaste), Luca Carbone (Clitandro), Cristiano Russo (Baco). Produzione Teatro Biondo Palermo (15/06/2021).

*misanthropo*<sup>36</sup>, Patrizia Valduga ne interroga la tradizione di messa in scena impostasi in Italia riconducendola alla nota *querelle*: Alceste fa ridere o no? Il suo è un comportamento ridicolo perché privo del senso della realtà, oppure è un comportamento nobile di opposizione consapevole alla realtà? E come deve interpretarlo l'attore? È un dilemma già antico, come testimoniato dalla disputa fra attori dell'Ottocento ricordata da Proust<sup>37</sup>. L'osservazione di Patrizia Valduga secondo cui: «Da più di un secolo Alceste ha ragione», ma «Il misantropo “classico del Novecento” è di una tristezza senza fine, e di una noia senza fine...»<sup>38</sup>, ben evidenzia il limite della lettura attualizzante che ha visto tale personaggio quale un eroe dell'anticonformismo, in lotta solitaria contro un mondo di ipocriti. Tale lettura, peraltro, non tiene conto del codice mondano cui la sincerità ad ogni costo di Alceste si oppone. Volendo recuperare nella sua traduzione una visione storica della pièce, a partire dalla lingua e dallo stile, Patrizia Valduga decide anzitutto di restituire il verso alla commedia di Molière (la sua traduzione è in endecasillabi); quindi fa parlare in rima il solo Alceste, il che le permette già di mostrare come tale personaggio si esprima infrangendo le norme sociali di comunicazione condivise. Le rime bacciate dei suoi versi suonano come rintocchi che diventano il simbolo delle manie ossessive di un personaggio bizzarro, che appare allora comico. La traduzione di Patrizia Valduga non nasce per la scena, ma fu immediatamente portata in scena, per una felice coincidenza di date, da Beppe Navello al Teatro dell'Aquila (1995)<sup>39</sup>.

Se l'operazione Valduga mira a fornire uno strumento atto a una lettura scenica storicamente fondata, si deve osservare che, in genere, la linea registica che prende le distanze dalla tradizione formatasi a partire dalla lettura di Garboli tende a superarla proprio sul piano dell'attualizzazione, che non si limita più al “mezzo di trasporto”, alla lingua e alla significazione, ma opera una risemantizzazione secondo le note categorie definite da Genette<sup>40</sup>. La messa in scena di Mario Perrotta (2009, sua anche la traduzione in versi)<sup>41</sup> interpreta il *Misanthropo* quale “farsa tragica” al cui centro è lo scontro tra Alceste e Oronte, l'uomo di potere, il politico, cosicché la prospettiva è rovesciata: il *Misanthropo* non vi appare quale malato, caso clinico, ma è la società tutta a essere malata perché corrotta dal potere. Il codice dell'etica dell'*humanitas* di Filinto si trasforma in timore della ritorsione (la denuncia, il processo, l'esclusione dai circoli della buona società) e Alceste è allora l'unico personaggio positivo che resiste in nome della morale, ma che verrà tragicamente sconfitto. L'attualità della *pièce* è il suo essere centrata sui rapporti di potere e con il potere. Cosicché Perrotta osserva che: «la società del Re Sole, asfittica e autoreferenziale, riguarda strettamente la nostra società globalizzata»<sup>42</sup>. Perrotta, traducendo, si concede qualche libertà per

(36) Molière, *Il misantropo*, trad. P. Valduga, introduzione G. Raboni; note e apparati di P. Vettore, Firenze, Giunti, 1995.

(37) L'aneddoto della disputa fra Coquelin l'aîné e Mounet Sully sul fatto che Alceste debba far ridere o meno, si legge in Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Quarto», p. 2350.

(38) Molière, *Il misantropo*, trad. P. Valduga cit., p. 147.

(39) *Il misantropo* di Molière. Traduzione di Patrizia Valduga, regia di Beppe Navello, scene e costumi di Luigi Perego. Con Roberto Alpi (Alceste), Laura Saraceni (Célimène), Luigi Tontoranelli (Oronte), Elia Schilton (Philinte), Eva Martelli (Eliante), Miana Merisi (Arsinoé), Fabio Bussotti (Acaste), Danilo Proia (Clitandre).

(40) G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 418 ss.

(41) *Il misantropo* di Molière. Traduzione e regia di Mario Perrotta. Con Marco Toloni (Alceste), Lorenzo Ansaloni (Filinto), Mario Perrotta (Oronte), Paola Roscioli (Célimène), Donatella Allegro, Giovanni Dispenza, Alessandro Mor, Maria Grazia Solano. Premio speciale Ubu 2011. (Castiglioncello, 1/07/2009).

(42) Mario Perrotta, Note di regia, <https://www.marioperrotta.com/spettacoli/misanthropo/> [consultato il 10/04/2022].

ammiccare all'attualità politica e ai salotti televisivi come nella lunga tirata contro le figure più discusse della corte in cui le allusioni sono piuttosto alla Carfagna e al Vecchio Cavaliere, a La Russa, Casini, D'Alema, o alla De Filippi e alla Parietti, o al Tartufo-Vespa). Nel *Misanthropo* di Perrotta, la scena, delimitata da linee bianche che disegnano un quadrato, è una sorta di ring di pugilato dove i personaggi si scontrano a turno, mentre tutti gli altri restano ai bordi, ciascuno su uno sgabello, di spalle. I costumi, barocchi e di oggi, sono dai colori molto forti. Fra gli oggetti in scena, da notare la presenza dell'elemento dello specchio, qui nella forma di tanti piccoli specchietti che i personaggi hanno al collo e che agitano come se si battessero gli uni con gli altri a suon di rinvio di immagine riflessa: lo specchio è lo strumento che consente di vedersi (e di esistere) mentre si respinge l'altro per difendere il proprio spazio vitale.

Pur se manifestamente orientato a esprimere i rapporti di potere nella società globalizzata, l'allestimento di Perrotta rimane teatro d'attore e di parola. Di diverso segno è la rilettura di Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa di Marco Isidori: *Misanthropo! Molière! Marcido!* (2014)<sup>43</sup> che fa del classico Molière una festa per gli occhi, in cui sono le reinvenzioni sceniche a svelare il significato recondito, celato dalla superficie delle parole<sup>44</sup>. Il testo è riproposto nel suo intero, nuovamente tradotto; vengono aggiunte canzoni (una in apertura e due intermezzi), ma a essere originale è soprattutto l'impostazione scenografica: il salotto secentesco è disegnato in sagome immense (pendolo, specchiera, divanetto sofa, angoliere, ribaltina) tracciate in nero su bianco, ma con estrema precisione a evidenziare dettagli rococò. Le sagome poi si ribaltano e diventano la struttura colorata dei costumi in cui si infilano via via i personaggi in dialogo con Alceste. Tutti i personaggi recitano su carrelli, mentre i costumi sono costumi-mobili in un duplice senso, in quanto sono arredi, ma anche oggetti che si muovono. Alceste-Marco Isidori è l'unico a non entrare mai in un costume siffatto, e recita avendo davanti a sé un enorme cerchio, come un domatore da circo.

Un altro lavoro alternativo rispetto alla linea garboliana è *Il Misanthropo* di Valter Malosti (2018), su traduzione e adattamento di Fabrizio Sinisi e dello stesso Malosti<sup>45</sup>. Qui l'operazione di riscrittura coinvolge tanto la forma quanto la struttura del testo di Molière. Punto di partenza della drammaturgia è un'osservazione sulle circostanze di composizione e rappresentazione del *Misanthropo*, cioè il fatto che *Il Misanthropo* e il *Don Giovanni* nascano nei tre anni dello scontro per il *Tartufo* (1664-1667). La drammaturgia di Sinisi intreccia allora le due *pièces* e a esse integra altresì il dato biografico, cioè la crisi personale che Molière vive in quel periodo, tanto su un piano personale con i tradimenti della giovane moglie Armande, quanto su un piano artistico-professionale, con la *querelle* del *Tartuffe* appunto, nella convinzione che Molière, proprio mentre si avvia a divenire scrittore ufficiale dei divertimenti reali, si trasfiguri

(43) *Il misanthropo* di Molière. Traduzione e regia di Marco Isidori, scene e costumi di Daniela Dal Cin, tecniche di Sabina Abate, luci di Francesco Dell'Elba. Con Marco Isidori (Alceste), Virginia Mossi (Célimène), Paolo Oricco (Filinto), Maria Luisa Abate (Clitandro/Acaste), Lauretta Dal Cin (Eliante), Valentina Battistone (Arsinoè). Debutto a Torino, Teatro Gobetti, 11 marzo 2014, in coproduzione con Fondazione Teatro Stabile Torino.

(44) Sugli intenti e sull'estetica dello spettacolo, si veda: M. Isidori, *Marcido e il Misanthropo: ragioni e ragionamenti*, in F. Acca e S. Mei (a cura di), *Il teatro e il suo dopo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2014, pp. 213-234. Isidori ribadisce che «il risultato della spettacolarizzazione che inseguiamo rappresentando il *Misanthropo/Marcido*, deve paradossalmente poter infischiarne del relativo "racconto"; esulare dalla geometria drammaturgica, pur contenendone [...] ogni diagramma narrativo [...]» (*Ibidem*, pp. 225-226).

(45) Molière, *Il misanthropo (ovvero Il nevrotico in amore)*, regia e interpretazione di Valter Malosti, versione italiana e adattamento di Fabrizio Sinisi e Valter Malosti, scene di Gregorio Zurla, costumi di Grazia Materia, luci di Francesco Dell'Elba. Con Valter Malosti (Alceste), Anna Della Rosa (Célimène), Edoardo Ribatto (Oronte), Sara Bertelà (Arsinoè), Paolo Giangrasso (Philinte), Roberta Lanave (Eliante), Marcello Spinetta (Acaste), Matteo Baiardi (Clitandre). Produzione TPE (Teatro Piemonte Europa).

idealmente in quell'Alceste che, invece, si ritira dalla società. Nella riscrittura, il testo viene riportato brutalmente al presente per quanto riguarda la forma, la lingua e i rimandi all'attualità. In tale attualizzazione estrema di forme e significati, ben diversa dall'operazione garboliana del fare percepire il classico del Novecento scritto tre secoli prima, lo spazio secentesco del salotto di Celimène diviene teatro, e non solo metaforicamente. A rivelare tale particolare lettura è una citazione di Thomas Bernhard che Sinisi pone in *exergue* al proprio lavoro:

Io odio il teatro anima e corpo/ e lo detesto da morire / per me è la cosa più ripugnante che ci sia/ ma proprio per questo mi ci sono dedicato./ Io odio il teatro/ e tutto quello che ha a che fare con il teatro/ e mi ci sono dedicato./ Lei ci si è dedicato per amore/ io mi ci sono dedicato per odio<sup>46</sup>.

Il salotto di Celimène è dunque uno spazio teatrale, in senso proprio: lo spettacolo si apre infatti su Alceste-attore che prova il *Don Giovanni*, interrotto da Filinto che è il suo agente. Tutti i personaggi gravitano intorno al mondo dello spettacolo, cosicché l'ipocrisia e la compromissione che vengono denunciate appaiono connotare questo *tout petit monde*. Anche quando parlano male gli uni degli altri in modo salottiero, i personaggi fanno esplicito riferimento a tic e manie di sedicenti artisti<sup>47</sup>. Sull'ambivalenza del recitare, nella società dello spettacolo o in teatro, basterà citare la seguente battuta di Alceste: «Io/ Recito ormai da anni / la parte del misantropo/ la mia è una commedia/ ridicola/ patetica insensata / ma non posso cambiarla»<sup>48</sup>. Alceste è una proiezione di Molière: come lui è uno scrittore di commedie e interprete delle stesse, nel dialogo con Arsinoe allude in modo chiaro alla vicenda del Tartufo, quasi che il processo in corso fosse proprio su questo. Il tutto però è trasportato di forza nel XXI sec., in particolare, il linguaggio violento, duro, volgare, che non è soltanto di Alceste nella sua lotta solitaria, ma di tutti quanti i personaggi, ivi compresi Filinto, Oronte e persino Arsinoe, è quello di oggi.

Anche Leonardo Lidi, nella sua regia del *Misanthropo* (Teatro Stabile di Torino, 2022<sup>49</sup>), leggendo nella pièce la confessione di un disperato bisogno d'amore e di socialità dopo l'attraversamento della pandemia e dell'isolamento forzato, passa preliminarmente per una traduzione-riscrittura, con personaggi che mutano sesso (Filinte, l'amico prudente è qui una signora di una certa età e aspetto matronale, innamorata di Eliante) e introducono così tematiche affatto assenti dal testo di Molière, quali quella della diversità e dell'omosessualità.

(46) La citazione di Sinisi è tratta da: Th. Bernhard, *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me*, Ubulibri, Milano, 1990. In *Il misantropo (ovvero Il nevrotico in amore)*, regia e interpretazione di Valter Malosti, Programma di sala, pagine non numerate [3].

(47) Si veda, per esempio, il ritratto di Acante in artista: «Coraggio ne ho da vendere/ Sono un artista a tutto campo/ audace/ sperimentale/ spericolato/ Che io sia molto intelligente/ È fuori di dubbio/ Ho un senso infallibile/ per le cose belle/ Ho buon gusto a sufficienza/ per dare giudizi/ senza avere mai studiato/ Chi se ne frega/ Lo studio è inutile per gli artisti/ È buono solo per i pedanti/ Leggere libri poi/ È elitario/ è antisociale/ La vera arte è fuori dall'Accademia». Traggo la citazione dal copione inedito (p. 37). Ringrazio Fabrizio Sinisi per avermi comunicato documenti e materiali sullo spettacolo e sul suo processo di creazione.

(48) *Ivi*, p. 56.

(49) Molière, *Il misantropo*, regia e adattamento di Leonardo Lidi, scene e luci di Nicolas Bovey, costumi di Aurora Damanti, suono di Dario Felli. Con Christian La Rosa (Alceste), Giuliana Vigogna (Celimène), Orietta Notari (Filinte), Francesca Mazza (Arsinoè), Marta Malvestiti (Eliante), Alfonso De Vreese (Oronte), Riccardo Micheletti (Lui) e gli allievi della Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino (nel ruolo dei marchesi) (Teatro Stabile di Torino, 3/05/2022).

Questi esempi tratti dalla storia scenica italiana del *Misanthropo*<sup>50</sup> mostrano la polarità interpretativa che caratterizza la tradizione italiana dell'ultimo mezzo secolo, fra tradizione garboliana e filone – di certo non unitario negli esiti e nelle estetiche – che a essa intende contrapporsi: da un lato il classico modernizzato nella lingua per fare percepire il valore sempre attuale del messaggio, d'altro lato il classico come occasione per sperimentare nuovi linguaggi o proporre una lettura globale, che abbia chiare risonanze nel presente, pur essendo atta ad agire criticamente, di riflesso, sulla comprensione stessa del testo di Molière. In entrambe le prospettive comunque, il lavoro sulla lingua, in traduzione, è già, lo si è visto, una chiara scelta interpretativa.

PAOLA RANZINI  
*IUF, Université d'Avignon*

(50) Per un panorama sulla presenza di Molière sulle scene italiane fra il 1950 e il 2000, si può ora leggere: M.G. Porcelli, *Un Molière italien. 1950-2000*, in "Revue italienne d'Études Françaises" 12, 2022, pubblicato online il 15 novembre 2022, consultato l'8 dicembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rief/10243>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rief.1024>.

«Molière est comme le chocolat».  
*Fortunes du dramaturge en Suisse romande*  
(1997-2021)

*Abstract*

This paper examines the shared conceptions and current uses of Molière in Western Switzerland (or “Suisse romande”). It aims not only to analyze the reception of his theatre in a French-speaking theatrical field, but also to describe the way in which artists themselves conceive the heritage of this “héros national français”. Based on a series of interviews conducted in the spring of 2021 with seventeen directors based in the region, the contribution first shows that their interest with this playwright mainly lies in the “playfulness” that his theatre allows on stage, beyond any memorial or political question. By looking at some of their recent productions, it then examines how a large number of directors are inspired by the farcical and Italian heritages transmitted by his work in order to anchor their artistic research on the side of theatricality, or even a form of metatheatricality.

Riche aujourd’hui de ses nombreux théâtres, ses festivals, ses dramaturges et ses formations dramatiques d’importance internationale, la Suisse francophone, ou Suisse romande, n’a vu que tardivement se développer son activité dramatique professionnelle<sup>1</sup>. Dans un pays quadrilingue où chaque région linguistique tend à «se tourner le dos» pour regarder vers l’extérieur, selon la formule de Beat Schlöpfer<sup>2</sup>, la scène romande a longtemps été tributaire des tournées de troupes parisiennes. Entre le XVIII<sup>e</sup> et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celles-ci y forment la principale offre professionnelle, tandis que, d’après Joël Aguet, l’expression d’auteurs et d’artistes locaux reste majoritairement le fait de privés (dans des salons) ou de sociétés d’amateurs qui reprennent régulièrement le répertoire français<sup>3</sup>. Il faut en effet attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour que «se développe une écriture théâtrale proprement romande et de créations indigènes» en réaction à «la force d’attraction de la métropole parisienne»<sup>4</sup>. Fleurissent alors les textes de René Morax, de Charles Ferdinand Ramuz, mais aussi les troupes de la Comédie de Genève et de Georges Pitoëff, avant que l’après-guerre ne

(1) Dans le cadre de cette synthèse, nous ne remontrons pas plus loin que le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais signalons toutefois l’importance des pièces que Théodore de Bèze écrit et monte à Lausanne au XVI<sup>e</sup> siècle (voir notamment I. Backus [dir.], *Théodore de Bèze [1519-1605]*, Genève, Droz, 2007).

(2) La chercheuse remarque que «si le multilinguisme [helvétique], gage de diversité, est enrichissant, il pose aussi des problèmes et menace toujours de séparer les régions linguistiques les unes des autres. [...] Il semble bien souvent que la norme consiste plutôt à se tourner le dos. Ce phénomène est peut-être dû à l’absence d’une métropole commune ou au manque de volonté de parler la langue de l’autre... [Zurich, Berne, Lugano, Lausanne et Genève] se tournent donc davantage vers Paris, Milan, Francfort, Munich ou Berlin». B. Schlöpfer, *La Scène en Suisse: le théâtre et son public durant cinq siècles*, Zurich, Pro Helvetia, 2001, pp. 61-62.

(3) À propos du développement de la scène helvétique entre le XVIII<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle et de l’influence du modèle hexagonal en Romandie, se référer à la récente mise au point de J. Aguet, *Histoire du théâtre en Suisse romande*, Lausanne, PPUR, 2022, «Savoir suisse».

(4) *Ibidem*, p. 11.

marque un nouveau tournant<sup>5</sup>: comme l'a étudié Anne-Catherine Sutermeister, le répertoire français se voit ouvertement contesté par des mouvements indépendants qui réclament un art plus politique et performatif, si bien que «la fin des années 60 marque une étape importante dans le processus d'autonomisation du théâtre en Suisse romande»<sup>6</sup>. À partir de là se développent les scènes permanentes, les compagnies indépendantes et l'aide à la création régionale, qui font éclater certains repères antérieurs. Marquée, donc, par l'hésitation à l'égard de l'héritage français, entre perpétuation et désir d'affranchissement, la Suisse francophone constitue un terreau riche pour interroger la réception actuelle de l'«écrivain national»<sup>7</sup> français par excellence qu'est Molière.

L'enjeu de cette contribution sera ainsi de cerner les imaginaires et les usages du dramaturge par les artistes romands actuels. Nous nous fonderons, pour ce faire, sur une série de dix-sept entretiens semi-directifs réalisés au printemps 2021 avec des metteurs en scène professionnels, qui permettront de cerner des lignes de force générales – au-delà des inévitables exceptions<sup>8</sup>. Constituée d'une quinzaine de questions soumises à l'identique à tous les participants, cette enquête concernait d'une part leurs rapports personnels à Molière (du point de vue de l'œuvre et de sa figure d'auteur), et d'autre part leurs expériences de jeu et de mise en scène de ses pièces<sup>9</sup>. Toutes les personnes interrogées sont basées en Romandie: tel a été leur critère de sélection, qui demeurerait assez large pour inclure des personnes n'ayant (encore) jamais monté une comédie de Molière, mais aussi des artistes qui, bien que n'étant pas originaires de Suisse romande, y participent de l'actualité moliéresque. Au-delà de la polyphonie des entretiens, nous ferons donc saillir des aspects qui, à défaut d'être «spécifiques» à la région, y caractérisent du moins la vie culturelle.

Trois temps marqueront ce parcours: après un point introductif sur la situation de Molière en Suisse romande, nous interrogerons les imaginaires associés au dramaturge, qui intéresse avant tout par le «ludisme» que permet son théâtre au niveau scénique, par-delà toute question mémorielle ou politique. Finalement, nous procéderons à quelques coups de sonde dans des productions récentes, pour montrer comment un grand nombre d'artistes s'inspirent des héritages farcesques et italiens transmis par son œuvre pour ancrer leur recherche artistique du côté de la *théâtralité*<sup>10</sup>, voire d'une forme de *métathéâtralité*.

### *Discretion du dramaturge dans les productions romandes*

Avant toute chose, il faut observer que Molière occupe une place relativement discrète au sein des institutions et de la vie culturelle romande. Sur les scènes de théâtre,

(5) Cette période voit aussi l'essor d'importants auteurs dramatiques suisses alémaniques comme Friedrich Dürrenmatt et Max Frisch.

(6) A.-C. Sutermeister, *Sous les pavés, la scène. L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*, Lausanne, En bas, 2000, p. 241.

(7) A.-M. Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019. Sur Molière: voir pp. 101 et 157.

(8) Les artistes interrogés sont: Julien Basler, Chantal Bianchi, Isabelle Bonillo, Vincent Bonillo, Cyril Kaiser, Jean Liermier, Julien Mages, Lorenzo Malaguerra, Nalini Menamkat, Geneviève Pasquier et Nicolas Rossier, Omar Porras, Gisèle Sallin, Gianni Schneider, Valentine Sergo, Matthias Urban, Dominique Ziegler.

(9) Le questionnaire est reproduit ci-après (voir annexe 1).

(10) Nous entendons ce terme au sens que lui a donné Roland Barthes, à savoir une «épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène» (*Le théâtre de Baudelaire*, dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 [1954], p. 41).



d'abord, au regard des programmations, il ne se distingue pas fondamentalement d'autres auteurs du «répertoire»<sup>11</sup> comme Shakespeare, Tchekhov ou Musset, ni des créations contemporaines. En fait, on pourrait même aller jusqu'à parler de défaveur. Il faut dire que le théâtre professionnel romand se caractérise aujourd'hui par une ligne artistique peu portée sur les «classiques». Une grande partie du bassin lémanique, en particulier, privilégie, depuis un peu plus d'une quinzaine d'années, la performance et l'écriture de plateau<sup>12</sup>. Cette perception est confirmée par plusieurs artistes, à l'instar d'Isabelle Bonillo, metteuse en scène d'un *Avare* dans la région lausannoise (2012) et qui travaille fréquemment en France et au Luxembourg. À ses yeux, cette tendance serait une spécificité romande:

La veine «contemporaine» s'est particulièrement développée à Lausanne. Les institutions y sont nombreuses à défendre un art dramatique expérimental à portée transgressive. Quoi qu'on en pense, il faut reconnaître que ce sont les productions de ce type qui sont les plus portées aux nues dans les salles de la région.

Sans doute cet accent institutionnel sur la création originale tend-il à se répercuter sur les projets des troupes. Même si certains établissements continuent de ménager une place importante pour les textes du répertoire (à l'image du TKM à Renens ou du Théâtre des Osses à Fribourg), les «classiques», en Suisse romande, sont rarement le fait d'artistes locaux.

Plusieurs directeurs et directrices de théâtre font ainsi état du caractère «rarissime» (Nicolas Rossier) des propositions de compagnies romandes en lien avec Molière. Jean Liermier souligne par exemple que, malgré la ligne artistique du Théâtre de Carouge qu'il dirige et qui est lui aussi identifié dans le champ romand comme un lieu des «classiques», aucun projet suisse sur une pièce de Molière n'a été soumis à sa programmation depuis 2008, en dehors de son propre *Malade imaginaire* monté en 2014:

C'est une tendance générale. Moi, je ne reçois presque plus de proposition d'équipes romandes qui mettent en scène des œuvres du répertoire. Les gens ne montent presque plus de textes, en-deçà même du classique.

Lorenzo Malaguerra, responsable du Théâtre du Crochetan en Valais, remarque en outre une évolution assez nette du point de vue de la valeur commerciale de Molière dans la région:

Depuis quelques années, les spectacles d'auteurs classiques ne sont plus du tout porteurs. À Monthey, que vous programmez du Molière ou un jeune auteur local, l'affluence du public sera plus ou moins la même. Ce qui fait la différence, ce sont les personnalités qui se produisent dans le spectacle ou qui le mettent en scène.

Les chiffres corroborent ces observations: depuis 2006, un peu plus d'une trentaine de pièces de Molière ont été représentées en Romandie sur des scènes profes-

(11) Shakespeare est quant à lui davantage mis à l'honneur avec, notamment, un festival annuel (depuis 2016) dédié à son œuvre, le Lausanne Shakespeare Festival, hébergé par le théâtre de La Grange (VD).

(12) L'une des impulsions pour le développement de ce type de productions a été la mise en place, au début des années 1990, du Théâtre de l'Arsenic à Lausanne et, à Genève, de la Maison des Arts et du Théâtre du Grütli. Ces établissements, comme le rappelle Beat Schläpfer, devaient servir de plateau aux compagnies indépendantes afin que les jeunes créateurs puissent se comparer et explorer de nouvelles voies (*La Scène en Suisse* cit., p. 123).

sionnelles, sur un total d'environ quatorze mille spectacles<sup>13</sup>. Et entre 2014 et 2021, onze d'entre elles étaient des productions en tournée, majoritairement françaises, voire belges ou canadiennes (voir annexe 2)<sup>14</sup>. Si bien qu'il semble que Julien Magez, auteur et metteur en scène d'une libre réécriture (ou «inspiration») du *Misanthrope*, voie juste lorsqu'il relève que «désormais, ce sont surtout les Français qui montent Molière»<sup>15</sup>.

Les problèmes d'ordre économique rencontrés par les artistes peuvent également expliquer la discrétion de Molière dans les productions helvétiques: plusieurs metteurs en scène relèvent en effet la réticence des organismes de soutien, privés et publics, à financer des «classiques». Geneviève Pasquier, membre de la commission culturelle de Fribourg, souligne ainsi qu'en quatre ans, aucune subvention d'État n'a été accordée à une mise en scène d'une pièce du répertoire dans le canton. Et Lorenzo Malaguerra de déplorer le caractère «ringard» associé à ce type de spectacles par la commission valaisanne, à laquelle il participe:

Je crois que les artistes qui proposent du Molière ont moins de chance d'obtenir des subventions en Suisse romande. Et je le regrette: le discours sur le théâtre en Romandie est de moins en moins pluraliste. Dans les commissions, il est étonnant d'observer à quel point le terme de «théâtre de texte» est mal perçu.

Enfin, la défaveur semble s'étendre au-delà des salles de théâtre: les cursus scolaires (de même que les formations dramatiques) incluent peu ses œuvres. Cet article ne saurait être le lieu d'une étude approfondie sur les raisons de ce relatif désintérêt des écoles pour le dramaturge, mais signalons du moins que les programmes suisses n'étant pas centralisés comme en France, ni dictés par les cantons ou les communes, les auteurs mis à l'étude dépendent des choix des enseignants<sup>16</sup>. Aussi un grand nombre d'entre eux n'abordent-ils pas forcément Molière avec leurs élèves, au contraire des programmes français qui incluent toujours massivement le théâtre du «héros national de l'École»<sup>17</sup>. Et cette relative absence de Molière au cours des formations semble avoir une incidence directe sur les politiques culturelles; en Suisse, la question des représentations scolaires pèse assez peu dans la balance lors du choix des spectacles pour les saisons théâtrales. Certes, d'après la plupart des directeurs artistiques interrogés, Molière demeure une valeur sûre pour les programmations en termes de billets vendus, y compris auprès des écoles. Comme le relève Jean Liermier, «il y a quand même un "effet Molière" qui conduit les théâtres à renforcer leur service pédagogique lorsque ses pièces sont montées». Reste que l'argument commercial ne semble pas être décisif pour les programmeurs, ni même, d'ailleurs, pour les artistes qui choisissent

(13) Cette estimation se fonde sur les cinquante-huit théâtres romands recensés par l'Union des Théâtres Suisses, dont nous évaluons le nombre de spectacles à une moyenne de 15 par année (sans compter les tournées). À noter que ces chiffres, ainsi que le suggère Brigitte Prost, pourraient être augmentés en incluant les spectacles de théâtres amateurs, difficilement documentables (*La mise en scène des comédies de Molière au XX<sup>e</sup> siècle: de la relecture du texte au spectacle de la parole*, dans *Les Mises en scène de Molière du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, dir. G. Conesa, J. Émelina, Pézenas, Domens, 2007, p. 16).

(14) À noter que ces chiffres ne prennent pas en compte les productions de l'année 2022 qui feraient certainement bouger les lignes, étant donné le nombre important de projets célébrant les quatre cents ans de Molière (mais il s'agit là d'un phénomène circonstanciel).

(15) Cette pièce, intitulée *Janine Rhapsodie*, a été créée au théâtre de l'Arsenic à Lausanne en 2015. Alceste y était échangé contre "une" misanthrope plongée dans un Enfer éditorial postmoderne.

(16) À ce propos, voir C. Ronveaux, *L'enseignement de la littérature en Suisse romande, au risque de la continuité des discours et de la littérature*, dans *Curriculum et progression en français*, dir. J.-L. Dumortier, J. Van Beveren, D. Vrydaghs, Namur, Presses universitaires de Namur, 2012, pp. 673-685.

(17) Il s'agit du titre de la récente étude d'Isabelle Calleja-Roque, qui démontre la présence continue de Molière dans les manuels scolaires français et son association incessante au «génie de la comédie classique» (*Molière, un héros national de l'École*, Grenoble, UGA, 2020).

de monter du Molière. Nalini Menamkat, porteuse d'un *Amphitryon* à la Comédie de Genève en 2013, évoque même l'ambivalence de l'argument scolaire et commercial:

Mettre en scène un Molière est à double-tranchant, car il est évidemment plus *sûr* de s'associer à un auteur connu (particulièrement lorsqu'on est jeune artiste), mais en même temps, on est attendue au tournant par le public comme par les enseignants.

Ainsi, les infrastructures culturelles, économiques et politiques ne semblent pas favoriser le déploiement des pièces de Molière en Suisse romande.

### *Molière, un «pas de chez nous»?*

Or cette discrétion (scolaire et théâtrale) de Molière n'est pas pour autant synonyme de rejet, ni même d'indifférence de la part des artistes. Au contraire, le dramaturge reste une figure d'auteur valorisée en Romandie, particulièrement du point de vue de sa maîtrise technique, tout en étant fréquemment associé à un poids culturel parfois paralysant. Comme on va le voir, la tension entre confiance dans un modèle consacré d'inventivité scénique et méfiance envers une figure trop «classique», paraît caractériser les imaginaires de Molière à bien des égards.

Il faut noter que, s'il est très souvent renvoyé à son pays d'origine par les artistes suisses qui le qualifient parfois avec humour de «pas de chez nous» (Chantal Bianchi), le dramaturge est plus largement associé à une forme d'universalité qui se loge dans sa compréhension du *jeu*, plus encore que dans la portée sociopolitique de ses œuvres. Si Dominique Ziegler, auteur d'une pièce en vers sur «l'affaire *Tartuffe*», relève «sa capacité analytique, vis-à-vis des maux de la société, des affres du pouvoir et des mécanismes politiques» pour souligner son intemporalité – ajoutant que Molière est, de ce point de vue, «un exemple pour toute personne qui se pique de faire ce métier»<sup>18</sup> – c'est plus encore l'efficacité de sa dramaturgie qui retient l'attention des metteurs en scène. À l'instar de Julien Basler, co-directeur de la compagnie Les Fondateurs à Genève, qui indique qu'

avec Molière, on sent l'acteur derrière le texte. Et les origines farcesques de son théâtre transparaissent toujours. Il y a un point de désaccord entre les analystes, au sujet de ce qui prime dans ses comédies, du rire ou la morale: d'après moi, Molière écrit d'abord pour faire rire et, parce qu'il est génial, il touche à des points d'éthique. Mais ce qui l'animait était avant tout le jeu. Et moi, j'aime le jeu par-dessus tout.

Matthias Urban, comédien et metteur en scène lausannois, s'aligne lui aussi sur cette analyse:

La liberté de l'acteur m'est très chère dans le théâtre de Molière. L'auteur a un immense talent pour mettre les comédiens en scène et leur laisser la liberté de jouer, malgré un cadre solide, fondé sur des dialogues très structurés. Je trouve dommage, d'ailleurs, que l'héritage de la *commedia dell'arte* contenu dans son théâtre nous soit finalement assez peu parvenu. Tout se passe comme si le Molière institutionnel était un Molière très politique, un auteur du beau langage et donc réservé à une élite artistique.

(18) Cette pièce, écrite et mise en scène par Dominique Ziegler en 2017, s'intitule *Ombres sur Molière*.

Ces discours disent ainsi bien l'attrait pour la part spectaculaire de son théâtre, tout en soulevant, du côté de Matthias Urban, une réserve à l'égard de la dimension institutionnelle de l'auteur, ou du moins de sa récupération par une certaine tradition théâtrale. Une réserve qu'on retrouve chez une part importante des artistes interrogés.

Malgré une admiration largement partagée, plusieurs metteurs en scène témoignent en effet d'une gêne à l'égard du statut «patrimonialisé» de Molière. Tout en évoquant son «génie», Julien Mages se montre par exemple réservé sur la figure de l'auteur qui, dans son cas, charrie également des problématiques d'ordre socioculturel:

J'entretiens un rapport paradoxal à ce dramaturge car je viens d'une famille cultivée et Molière est associé à ce type de classe bourgeoise. Or, durant mon enfance, je me suis beaucoup révolté. Molière représentait alors une espèce d'entité littéraire interdite. Ce n'est que plus tard, en découvrant le théâtre, que j'ai étudié ses pièces en autodidacte. À présent, Molière est avant tout pour moi un archétype. C'est un peu comme Shakespeare, un trésor caché (tous deux ont d'ailleurs fait naître des doutes à propos de la paternité trouble de leurs œuvres).

Bourgeoisie, élitisme, fantasme identitaire: la figure de Molière se charge d'un certain nombre de valeurs qui peuvent générer des embarras idéologiques, de sorte que, pour certains artistes, ses textes en deviennent inabornables. Geneviève Pasquier, si elle évoque le plaisir pris à interpréter des comédies de Molière en tant qu'actrice<sup>19</sup>, se montre ainsi réticente à l'idée de les monter elle-même:

Je me suis récemment demandé quelle liberté je pourrais trouver dans ses pièces, pensant que j'en avais peut-être trop vues. Mais je n'ai toujours pas décelé la façon de m'approprier cette œuvre qui, à mes yeux, est déjà trop construite et dessinée, habile et efficace. Et puis, j'adore jouer avec le langage, mais cette langue-ci est tellement ciselée qu'elle donne implicitement un cadre dont il me paraît difficile de s'extraire.

Pour elle, l'aspect «trop vu» de l'auteur apparaît comme un *a priori* important. Mais ce sont également les caractéristiques textuelles du théâtre de Molière qui provoquent ses réticences. De fait, et de manière plus générale, une certaine pudeur à l'égard de la «langue» de Molière semble caractériser les productions romandes: lorsqu'ils mettent en scène ses comédies, les artistes font le plus souvent preuve d'un grand respect de leur composante textuelle. À l'exception, parfois, d'une ou deux coupes et de quelques incises<sup>20</sup>, l'armature verbale et dramaturgique des pièces fait généralement office de partition «intouchable» – à tel point que la majorité des artistes insiste sur l'importance de «conserver la langue de l'auteur» (Cyril Kaiser), de «ne jamais réécrire quoi que ce soit» (Gianni Schneider). Pour Chantal Bianchi, les dialogues peuvent en réalité se suffire à eux-mêmes:

Je pense qu'avec Molière, on n'a besoin de rien d'autre que le texte. Et c'est fort. En montant mon *Tartuffe*, j'ai embêté longtemps les acteurs qui ont d'abord dû travailler bouche fermée pendant des heures, pour que les alexandrins roulent comme un moteur puissant. Il suffisait ensuite de se laisser conduire, et le corps devenait une ponctuation du vers.

(19) Geneviève Pasquier a notamment participé au spectacle *Le Tartuffe* monté par Benno Besson au Théâtre de Vidy en 1995, dans lequel elle tenait le rôle de Marianne.

(20) Chantal Bianchi fait lire des placets de Molière à Louis XIV entre les actes de son *Tartuffe*, Lorenzo Malaguerra insère quelques textes sur le mythe de *Don Juan* entre les actes de la pièce éponyme, Valentine Sergo et Vincent Bonillo ajoutent chacun de brefs prologues avant le début du *Malade imaginaire* et des *Précieuses ridicules*. Et Julien Basler, avec *Les Fondateurs*, ajoute des parties improvisées au cœur de son *Don Juan*.

Mais ce respect du texte n'empêche pas, on va le voir, les metteurs en scènes de s'adonner à des recherches inventives sur le plan de la représentation.

### *Une machine à (méta)théâtraliser*

La dimension ludique du théâtre de Molière qu'évoquaient Julien Basler et Matthias Urban est en effet souvent celle qui est retenue par les metteurs en scène et se répercute directement sur les projets dramaturgiques: de manière récurrente, les artistes optent pour des explorations artistiques qui interviennent sur le plan de la *théâtralisation* du texte, par-delà les thèmes traités. Une théâtralisation qui, ainsi que l'exprime Brigitte Prost à propos de certaines adaptations de Molière en France, «ne vise pas toujours à une meilleure lisibilité de l'action dramatique, mais se déploie presque indépendamment de cette dernière» et «instaure de nouveaux modes de présence du texte»<sup>21</sup>. Autrement dit, les artistes romands, lorsqu'ils s'emparent de Molière, s'intéressent surtout à ses pièces en tant que dispositifs de jeu où le texte apparaît sinon comme un prétexte, en tout cas comme un matériau au service d'un art scénique qui s'amuse de ses propres possibilités esthétiques<sup>22</sup>. Les raisons avancées par les artistes pour expliquer leur choix de monter ses comédies s'en font d'ailleurs l'écho; le plus souvent, le souhait «de rire et de s'amuser» (Valentine Sergo) se révèle décisif. Vincent Bonillo, au sujet de son adaptation des *Précieuses ridicules*<sup>23</sup> (2015), explique par exemple:

J'avais besoin de créer un spectacle qui tourne facilement et dans lequel, surtout, l'acteur soit au centre, dans sa capacité à proposer du jeu. Il fallait donc une pièce qui puisse se monter avec trois francs six sous. Ce sont ces raisons qui m'ont poussé à choisir *Les Précieuses ridicules*, qui est l'une des premières pièces de Molière, et dont la fraîcheur me plaisait.

Cette tendance se reflète aussi dans les pièces mises au programme des compagnies. Alors que, dans les pays non-francophones, le répertoire moliéresque apparaît souvent limité aux «grandes comédies» politiquement chargées, selon Brigitte Prost et Omar Fertat<sup>24</sup>, ce sont les farces et les comédies mêlées en prose qui retiennent surtout l'attention des Romands. *Le Misanthrope* et *L'École des femmes* sont éclipsées par *Scapin*, *Psyché*, *Amphitryon* et, plus encore, *Le Malade imaginaire*; grande vedette des scènes helvétiques, cette pièce s'est vue quatre fois mise en scène depuis le début des années 2000 et constitue dès lors un cas d'étude intéressant pour examiner – plus concrètement – les usages de Molière dans la région.

La plus ancienne de ces productions est celle de Gisèle Sallin, qui crée un *Malade imaginaire* en 1997 au Théâtre des Osses (Fribourg), avec pour envie de proposer une réflexion à visée universelle sur la peur de grandir. Toutefois, c'est l'héritage de la *com-*

(21) B. Prost, *La mise en scène des comédies de Molière au XX<sup>e</sup> siècle* cit., p. 33.

(22) Un tel attrait pour le «jeu» (au sens scénique du terme) n'est sans doute pas un hasard: entre l'École Serge Martin à Genève et le Teatro Dimitri au Tessin, le territoire suisse est riche de formations dramatiques professionnelles qui portent un accent particulier sur un théâtre de corps inspiré de la pédagogie de Jacques Lecoq, de l'art clownesque et de la *commedia dell'arte*. Plusieurs metteurs en scène interrogés ont d'ailleurs effectué leur parcours dans l'une de ces écoles. Plus d'informations: <https://ecole-serge-martin.ch/ecole/> (page consultée le 25.08.21); <https://www.accademiadimitri.ch/accademia/> (page consultée le 25.08.21).

(23) *Les Précieuses ridicules*, créé en 2011 à la Grange de Dorigny (VD), repris en 2019.

(24) Voir l'introduction du volume *Molière hors de l'Hexagone* par Brigitte Prost et Omar Fertat ([https://www.fabula.org/actualites/molieres-hors-de-l-hexagone\\_97748.php](https://www.fabula.org/actualites/molieres-hors-de-l-hexagone_97748.php), à paraître).

*media dell'arte*, tout autant (voire davantage) que les enjeux symboliques ou narratifs de la pièce, qui guide son travail dramaturgique. La metteuse en scène insiste d'ailleurs sur l'importance d'en maîtriser les codes pour rendre justice au théâtre du dramaturge :

Il y a, chez Molière, des séquences qui sont issues de la *commedia dell'arte* et qui nécessitent un respect de cette technique de jeu. *Le Malade imaginaire*, comme *L'Avare*, en est truffé. Or il s'agit d'un théâtre de masque et le masque ne fonctionne qu'à la condition qu'on joue face au public. Lors d'un dialogue, il faut que seul le corps se tourne vers l'interlocuteur, tandis que les yeux continuent de regarder le spectateur, pour que celui-ci puisse percevoir toutes les réactions des personnages.



Figure 1 (à gauche). m.e.s. G. Sallin, 1997 © Isabelle Daccord;  
Figure 2 (à droite). m.e.s. V. Sergo, 2010 © Isabelle Meister



Figure 3 (à gauche). m.e.s. J. Liermier, 2014 © Marc Vanappelghem;  
Figure 4 (à droite). m.e.s. C. Kaiser, 2019 © Loris von Siebenthal

Sans recourir à des masques, le jeu des acteurs se trouve, chez elle, innervé par cette interprétation «à l'italienne» (fig. 1)<sup>25</sup>. Un accent particulier semblait ainsi être porté sur le plaisir de jouer et de régénérer des pratiques théâtrales.

Cette insistance sur le jeu, on la retrouve aussi dans les *Malade imaginaire* de Valentine Sergo et de Cyril Kaiser. Tandis que la première use d'un tréteau pour représenter un *Malade* «festif», mêlant costumes *seventies* et gestuelle outrée (fig. 2)<sup>26</sup>, le second choisit de recourir à des marionnettes pour rendre compte du caractère «charnel» de Molière [sic] (fig. 4)<sup>27</sup>. Et si Valentine Sergo dit souhaiter creuser les problématiques du profit et de la croyance par le biais de cette recontextualisation, c'est une fois encore l'attrait du *lazzi* qui fonde la plus grande partie de sa recherche, jusqu'à déterminer l'esthétique du spectacle. Elle explique:

Je voulais grossir le trait de chaque personnage, puisque Molière s'inspire de la *commedia dell'arte*, sans toutefois passer par le masque. Nous avons choisi d'intégrer des perruques, afin de travailler avec des silhouettes caricaturales, et c'est en les observant ensemble que l'idée des années 70 nous est apparue.

Quant à Cyril Kaiser, son usage des marionnettes révèle bien l'insistance de son travail sur la *théâtralité* de la représentation. Conjuguant volonté de perpétuer la tradition marionnettique et désir d'en exploiter les possibilités herméneutiques, il se sert de pantins et marottes pour représenter les «méchants» de la pièce, tandis que les quatre héros sont incarnés par des comédiens. Ces derniers alternent habilement entre manipulation de marionnettes et jeu frontal, si bien que, comme chez Gisèle Sallin et Valentine Sergo, la comédie mêlée de Molière donne lieu à un spectacle pittoresque où scénographie, jeu et costumes sont mis au service d'un art scénique qui révèle qu'il est, fondamentalement, un pur spectacle. Autrement dit, si un point commun peut être trouvé entre ces différentes mises en scène, c'est peut-être une forme de *métathéâtralité* où la comédie moliéresque apparaît comme un matériau privilégié pour s'amuser de ce que permet le théâtre.

À noter que cette tendance connaît évidemment des exceptions et que le choix d'une comédie mêlée en prose n'implique pas forcément un traitement (méta)théâtralisant. Dans son *Malade imaginaire* créé en 2014 au Théâtre de Carouge, le metteur en scène d'origine haut-savoyarde, Jean Liermier, choisit de son propre aveu de «prendre Molière au sérieux». En transposant l'intrigue dans un salon luxueux et sans âge, avec en son milieu un lit d'hôpital contemporain (fig. 3)<sup>28</sup>, la mise en scène fait le choix d'une «multicontextualisation»<sup>29</sup> pour creuser la peur d'Argan comme un symptôme de l'angoisse humaine face à la mort. Interprété dans son rôle-titre par Gilles Privat, le texte est délivré dans une diction impeccable, les intermèdes étant pour leur part supprimés au profit de séquences cauchemardesques

(25) *Le Malade imaginaire*, m.e.s. Gisèle Sallin, créé au Théâtre des Osses à Givisiez en 1997.

(26) *Le Malade imaginaire*, m.e.s. Valentine Sergo, créé au Théâtre de l'Alchimie à Genève en 2010.

(27) *Le Malade imaginaire*, m.e.s. Cyril Kaiser, créé au Théâtre de Marionnettes de Genève en 2019. Très intéressé aussi par l'héritage de la *commedia dell'arte* dans le théâtre de Molière, C. Kaiser ajoute: «Molière rend un bel hommage au théâtre italien; il en est l'héritier. De la *commedia* à Molière, il n'y a qu'un pas. Son théâtre est une mémoire à la fois de l'art dramatique et des humains».

(28) *Le Malade imaginaire*, m.e.s. Jean Liermier, créé au Théâtre de Carouge à Genève en 2014.

(29) Typologie empruntée à D. Plassard, *Esquisse d'une typologie de la mise en scène des classiques*, «Littératures classiques» 48, 2003, pp. 247-248. D. Plassard définit la «multicontextualisation» comme le fait de détacher la fiction dramatique de son ancrage spatio-temporel, à travers un «empilement de states historico-culturelles qui ne dessinent plus la cohérence d'une époque ou d'un lieu privilégiés» (p. 248).

matérialisées par d'immenses pantins articulés. Tirant la comédie de Molière vers un «mélange de réalisme et d'onirisme», selon les mots du journal “Le Temps”<sup>30</sup>, J. Liermier se donne ici pour but d'exploiter le texte comme un instrument d'éluclidation de problématiques anthropologiques – avec toutefois, là encore, un goût pour un art scénique qui célèbre ses traditions au travers des marionnettes.

Enfin, on relèvera que le traitement métathéâtral des comédies moliéresques s'étend bien au-delà du seul *Malade imaginaire*, à l'image de la mise en scène de *Psyché* (devenue *Amour et Psyché*) créée par Omar Porras en 2017. Celle-ci s'inscrit bien dans la lignée des démarches de G. Sallin, V. Sergo et C. Kaiser, avec un plaisir du jeu qui va cette fois jusqu'à des effets scéniques particulièrement spectaculaires. Le metteur en scène d'origine colombienne, qui dirige depuis sept ans le TKM à Renens, compare Molière à «du chocolat», en ce qu'il fait, selon lui, «converger dans son œuvre l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle, la source latine, mais aussi le monde africain et ses légendes par le biais d'Apulée». Et c'est cette hybridité que lui-même souhaite valoriser. Passionné des traditions théâtrales mondiales, Omar Porras raconte:

J'aime beaucoup les mythes. Or *Psyché* est un mythe gréco-romain sur l'origine et j'ai tenté d'interroger ce thème en mêlant différents points de vue, avec mon accent, ma manière d'agir et de voir les choses. Molière, d'ailleurs, incorpore à sa pièce d'autres mythologies. Elle est le résultat de toute une chaîne de connaissances et de traditions théâtrales.

Cette chaîne de connaissances, lui-même la (re)vivifie en incorporant à la pièce divers éléments, verbaux et non-verbaux, empruntés à La Fontaine, Calderón, Cavalli ou encore Apulée. Dévoilant ouvertement l'artifice théâtral, usant de masques, d'échasses et de pyrotechnie, Omar Porras tisse différents héritages, non seulement pour perpétuer ce mythe littéraire, mais pour régénérer, surtout, un mythe théâtral. Le titre du spectacle n'est d'ailleurs pas anodin: alors que Molière avait représenté sa pièce sous le nom de *Psyché*, le metteur en scène, en y adjoignant la référence à «Amour», annonce un syncrétisme littéraire et artistique (souvenons-nous qu'*Amour et Psyché* était notamment le titre d'un tableau de Van Dyck en 1640). C'est donc une pièce de Molière bigarrée de diverses traditions qu'élabore Omar Porras en insistant tout particulièrement sur la spectacularisation de la représentation – célébrée, dans sa mise en scène, au même titre que le récit légendaire (fig. 5)<sup>31</sup>.

(30) M. Descombes, *Un “Malade imaginaire” sautillant au Théâtre de Carouge*, blog “Polars, Polis et Cie” sur [blog.letemps.ch](https://blogs.letemps.ch), URL: <https://blogs.letemps.ch/mireille-descombes/2014/01/16/un-malade-imaginaire-sautillant-au-theatre-de-carouge/> (consulté le 28.04.22).

(31) *Amour et Psyché*, m.e.s. Omar Porras, créé au TKM à Renens en 2017.





Figure 5. *Amour et Psyché*, m.e.s. O. Porras, 2017 © Maria Del Curto

\*\*\*

Dans un article datant de 2007, Noël Peacock remarquait la puissance de décomposition et de recomposition des textes de Molière qui caractérisait, selon lui, l'héritage du dramaturge en dehors de l'Hexagone<sup>32</sup>. Force est de constater qu'une telle tendance correspond assez peu aux usages romands. Très riches sur le plan spectaculaire et souvent inspirées du théâtre masqué, ces productions, dans une région qui tend à privilégier l'écriture de plateau, préfèrent tendanciellement ancrer leurs recherches du côté de la (méta)théâtralité, sans pour autant toucher à la partition verbale livrée par Jean-Baptiste Poquelin. Ce respect du texte ne peut alors manquer d'interroger et nous souhaitons, pour finir, proposer quelques hypothèses à ce sujet: est-ce que la présence relativement discrète du dramaturge au sein de la vie artistique romande pourrait être cause de cette réticence à démanteler le texte moliéresque? Ou bien, trouverait-elle sa source dans une possible rigidité des structures langagières du français classique – en comparaison avec l'anglais shakespearien qui, de son côté, se voit souvent transformé par les artistes anglo-saxons<sup>33</sup>? Ou encore, faut-il l'interpréter à l'aune de certaines caractéristiques culturelles des territoires francophones qui accorderaient une sacralité particulière au texte original? Nul doute, du moins, que la proximité linguistique des romands à Molière influence fortement leurs rapports à ses écrits.

Cette dernière observation est corroborée à rebours par les déclarations des artistes qui, au terme de l'entretien, étaient invités à imaginer librement un lieu dans lequel créer une future mise en scène d'une pièce de Molière. Et alors que la plupart

(32) N. Peacock, *La textualisation de la mise en scène et la place de l'auteur: mort barthésienne ou spectre derridien?*, dans *Les Mises en scène de Molière du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours* cit., p. 39. Martial Poirson en fait également l'observation dans l'introduction d'*Ombres de Molière* (op. cit., p. 49).

(33) Au sujet du goût anglo-saxon pour l'iconoclasme textuel dans le théâtre shakespearien, voir R. Smallwood, *Twentieth-century performance: the Stratford and London companies*, dans S. Wells, S. Stanton (dir.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 98-117.

d'entre eux avait précédemment insisté sur l'importance de rester fidèle à la lettre de ses pièces, plus de la moitié des personnes interrogées admet rêver de monter ses comédies à l'étranger, avec des artistes non-francophones. Ainsi, Lorenzo Malaguer- ra imagine une expérience asiatique, avec des acteurs coréens, parce que «la langue créerait un décalage, une étrangeté qui donnerait beaucoup de richesse au projet»; Dominique Ziegler, lui, se projette «n'importe où en Amérique Latine ou en Afrique» pour «tester l'universalité de Molière à travers les cultures»; de même, Nicolas Rossier, tout comme Vincent Bonillo, rêve d'un projet moscovite (il faut signaler que l'entretien date d'avant les troubles qu'on sait):

J'aurais envie de le monter à Moscou, avec des acteurs russes, explique Nicolas Rossier. Parce que j'adore leur manière d'aborder le théâtre, leur énergie, leur rapport au monde, aux auteurs. Ce serait évidemment au détriment de l'alexandrin, il faudrait l'interpréter en russe, et cela me plairait beaucoup: j'ai vu des *Misanthrope* en allemand et en flamand, et j'avais l'impression de pouvoir réellement m'intéresser aux enjeux de mise en scène, à la substantifique essence de ce que les artistes voulaient nous dire, bien plus que face à certains *Misanthrope* en français où je me suis franchement ennuyé<sup>34</sup>.

Fatigués, peut-être, des contraintes et des habitudes demeurant attachées au nom même de Molière, tant par l'institution théâtrale que par le public, nombreux sont donc ceux qui souhaitent changer de culture pour explorer des chemins nouveaux. Reste encore à savoir si un tel ressenti concerne uniquement les pièces de Molière – ou si l s'étend à l'ensemble du répertoire dramatique de langue française.

JOSEFA TERRIBILINI  
Université de Lausanne

(34) Vincent Bonillo raconte pour sa part: «Il y a deux ans, j'ai tourné à Moscou avec *Le Dieu du carnage* de Yasmina Reza, et j'ai adoré cette expérience. En Russie, il y a un rapport extraordinaire à la culture, au théâtre, aux comédiens. La place de l'artiste dans la société n'est pas la même. Et je suis sûr que j'aimerais jouer du Molière là-bas».

*Annexe 1: Questionnaire semi-directif sur Molière en Suisse romande*

1. Que représente Molière pour vous?
2. Qu'est-ce qui explique à vos yeux la longévité de son œuvre?
3. Molière, en tant qu'auteur français canonique, est souvent comparé à Shakespeare du côté anglo-saxon: qu'est-ce qui fait à vos yeux la spécificité de Molière et de sa dramaturgie, par rapport à d'autres auteurs «du répertoire» (y compris français, comme Racine ou encore Musset)?
4. Pourquoi avoir monté l'une de ses comédies? Qu'est-ce qui vous intéressait dans son théâtre?
5. Dans le cadre de votre mise en scène, comment avez-vous procédé vis-à-vis du texte?
6. La possibilité d'organiser des scolaires a-t-elle compté au moment de choisir la pièce?
7. Vous-même, avez-vous étudié Molière durant votre parcours scolaire? Et au cours de votre formation dramatique?
8. Dans quelle mesure la réception de la pièce par le public changeait-elle en fonction des lieux de représentation?
9. Du point de vue de la programmation, selon votre expérience, le fait de monter une pièce de Molière facilite-t-il la prise de contact avec les théâtres, en comparaison avec les créations contemporaines et/ou d'autres textes du répertoire?
10. Qu'en est-il des subventions?
11. Y a-t-il selon vous des particularités «romandes» dans les mises en scène de Molière?
12. En tant que spectateur, quels types d'approches affectionnez-vous dans ce genre de spectacles?
13. L'année 2022 marquera les 400 ans de la naissance de Molière: est-ce une date importante à vos yeux?
14. Quelle autre pièce de Molière aimeriez-vous mettre en scène?
15. Et si toutes les places, tous les parvis et tous les théâtres du monde vous étaient ouverts, où rêveriez-vous de la monter?

Annexe 2: Tableau des mises en scène professionnelles de Molière en Suisse romande (2006-2021)

Année	Spectacle	M.E.S.	Lieu
2006	L'Avare	Gisèle Salin	Fribourg (Théâtre des Oses)
2007	Le Médecin malgré lui	Jean Lerrrier	Carouge (Théâtre de Carouge)
2009	Le Tartuffe	Charial Bianchi	Lausanne (Chapiteau/Le Petit Théâtre)
2009	Les Fourberies de Scapin	Orrar Porras	Genève (Forum Meyrin)
2010	Le Malade Imaginaire	Valentine Sergio	Genève (Théâtre Alchimic)
2010	L'École des femmes	Jean Lerrrier	Carouge (Théâtre de Carouge)
2011	Les Femmes savantes	Gisèle Salin	Fribourg (Théâtre des Oses)
2011/2019	Les Precheuses ridicules	Vincent Bonllo	Lausanne (Strange de Dorigny)
2012	L'Avare	Isabelle Bonllo	Genève (Chapiteau/Comédie de Genève)
2012	Tartuffe	Eric Lacascade	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2013	Amphitryon	Nalini Manankal	Genève (Comédie de Genève)
2013	Les Femmes savantes	Denis Marleau	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2014	L'Avare	Ghanni Schneider	Lausanne (TKM)
2014	Le Malade Imaginaire	Jean Lerrrier	Carouge (Théâtre de Carouge)
2014	<i>(Dom Juan) C'est une affaire entre le ciel et moi"</i>	Christian Geoffrey Schlitter	Lausanne (Théâtre de l'Arserie)
2015	<i>(Le Misanthrope) Janine Rhapsodie</i>	Julien Magas	Lausanne (Théâtre de l'Arserie)
2015	Dom Juan	Luca Franceschi	Slon (Théâtre de Valère)
2015	Le Malade Imaginaire	Michel Didym	Monthey (Théâtre du Corchetan)
2016	Monsieur de Pourcaugnac	Clément Hervieu-Léger	Genève (Forum Meyrin)
2016	Le Misanthrope	Michèle André	Slon (Théâtre de Valère)
2016	Dom Juan	Jean-François Swedler	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2017	Amour et Psyché	Orrar Porras	Renens (TKM)
2017	<i>Ombres sur Molière</i>	Dominique Ziegler	Genève (Théâtre de l'Alchimic)
2017	Les Molière de Vitez	Gwenaél Morin	Genève (Théâtre Saint-Gervais)
2017	L'Avare	Ludovic Lagarde	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2018	Dom Juan	Julien Basler et Zoé Caddasch	Genève (Théâtre Piloteff)
2019	Dom Juan	Lorenzo Mlaquerra	Monthey (Théâtre du Crochetan)
2019	Le Malade Imaginaire	Cybil Kaiser	Genève (Théâtre de Marionnettes)
2019	<i>(L'École des femmes) Fraternel Agrès</i>	Florence Minder	Genève (Poche)
2020	Le Tartuffe	Julien Basler et Zoé Caddasch	Carouge (Théâtre de Carouge)
2020	<i>(La Critique de l'École des femmes) Molière-19</i>	Josefa Terribilini et Marek Chojdecki	Genève (Comédie de Genève)
2020	Le Misanthrope	Alan François	Lausanne (Grande de Dorigny)
2020	Poquelin II	Peter Stein	Monthey (Théâtre du Crochetan)
2020	Tartuffe d'après Tartuffe ... d'après Molière	TG-Slan	Chaux-de-Fonds (TPR)
2021	Les Fourberies de Scapin	Guillaume Bailly	Lausanne (Théâtre de Vidy)
2021		Jean-Denis Monory	Neuchâtel (Théâtre du Pommier)

\*\* Ce tableau recense les pièces de Molière représentées en Suisse romande depuis quinze ans – à notre connaissance – il est susceptible d'amendements.  
 \*\* Les entrées en italiques correspondent à des réécritures ou créations inspirées des pièces de Molière

«Molière go home»:  
“Le Bourgeois gentleman” d’Antonine Maillet  
sur la scène littéraire québécoise et acadienne (1978)

*Abstract*

While adaptations of English and French classics multiply in Québec, «Molière go home», the student manifesto published in 1970 at the University of Sudbury, hints at a dramaturgy perceived as foreign, as opposed to the new French-Canadian creations. The Acadian author Antonine Maillet offers an original interpretation of such linguistic and cultural renewal in her Molière-inspired comedy *Le Bourgeois gentleman*, where she uncovers the linguistic uncertainty afflicting the minorities living in an evolving diglossic context. The satire of Anglomania becomes the subject of a scenic performance between imitation and parody; besides, it also suggests a reflection on the linguistic and cultural preservation exercised by Québec over the other Canadian francophone regions.

Les inventaires dressés par les spécialistes du théâtre canadien francophone font état de productions régulières, jusqu’aux années 60, du répertoire français ou traduit par des éditeurs français<sup>1</sup>. Si au Québec Molière était le grand favori parmi les auteurs classiques, grâce principalement à l’accessibilité des textes rédigés dans un français hexagonal qui constituait la langue de référence<sup>2</sup>, dans les provinces de l’Ouest canadien les compagnies francophones subventionnées par le Conseil des Arts du Canada faisaient plutôt appel à un vaste carnet de titres d’origine européenne<sup>3</sup>. Cette analyse porte sur une adaptation de Molière qui évoque les enjeux complexes et articulés de la situation québécoise au tournant de 1977, quand la *Charte de la langue française* rejette formellement le bilinguisme<sup>4</sup>. Une nouvelle dramaturgie s’affiche alors qui transforme l’écriture en véritable «acte de langage»<sup>5</sup>. Le théâtre français est ressenti comme étranger par rapport aux nouvelles créations franco-canadiennes et les

(1) L. Ladouceur, *Le bilinguisme dans les répertoires dramatiques franco-canadiens de l’Ouest: perspectives identitaires et esthétiques*, “Revue de l’Université de Moncton” 44, 2013, pp. 103-136, p. 105, consulté le 15/11/2022, <https://id.erudit.org/iderudit/1031002ar>.

(2) A. Brisset signale que les pièces de Molière, l’auteur français le plus joué au Québec, occupent environ 33 % du répertoire étranger des grands théâtres québécois entre 1970 et 1990. A. Brisset, *Molière et ses traducteurs étrangers*, dans *Traduire le théâtre. Sixièmes Assises de la traduction littéraire*, (Arles 1989), dir. S. Monod, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 43-47, p. 43.

(3) L. Ladouceur, *Le bilinguisme dans les répertoires cit.*, p. 106.

(4) À partir de la Révolution tranquille des années 60 qui transforme le nationalisme canadien-français en un nationalisme québécois, la défense de la langue française au Québec adopte le ton d’une contestation de la situation établie et prend la forme du conflit linguistique. La Charte de 1977, emblème des aspirations politiques et culturelles d’un Québec “nouveau”, institue le français seule langue de la législation, de la justice et de l’administration publique tout en introduisant l’enseignement en français parmi les “droits linguistiques fondamentaux”. De la reconnaissance officielle du bilinguisme en 1968 on passe donc à une loi qui rejette le bilinguisme au profit de l’unilinguisme, et qui adopte le principe de la priorité de l’école française. G. Rocher, *Autour de la langue: crises et débats, espoirs et tremblements*, dans *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, dir. G. Daigle, G. Rocher, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1992, pp. 423-450, pp. 446-447.

(5) L. Gauvin, *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 7.

auteurs se trouvent impliqués dans un processus de légitimation «d'une façon d'être francophone au Canada»<sup>6</sup>: ce moment de rupture dans un milieu où la "langue de Molière" et la "langue de Shakespeare" s'ignorent ou s'alternent depuis longtemps correspond à une prise de conscience identitaire qui, tout en alimentant un débat souvent confus sur les aspirations nationalistes, remet en cause les grilles quelque peu stéréotypées de l'imaginaire linguistique collectif.

Le français du Québec, souvent défini comme l'héritage d'une société qui n'avait pas eu les moyens d'évoluer sous l'emprise de forces contradictoires<sup>7</sup>, subit la tension entre le désir de se singulariser dans un milieu parfois hostile au développement d'une identité spécifique, et la nécessité de garder le contact avec la «grande famille»<sup>8</sup> des locuteurs francophones. Dès qu'une certaine idée de francophonie canadienne se trouve confrontée à une industrialisation qui multiplie les réseaux de significations, on s'interroge sur la possibilité de «régenter»<sup>9</sup> en matière de langue dans un système où l'amateurisme et la négligence étaient considérés comme les principaux vecteurs de la contamination:

Qu'il se veuille conscient ou organisé, qu'il demeure inconscient et inorganisé, quel citoyen peut éviter, sait éviter de lire son journal? Il y apprendra donc qu'«une fois de plus et au Canada, le français est absent dans un congrès scientifique», mais le même jour, dans le même journal, on lui parlera d'un «best-seller italien», du «pipe-line Sahara-Méditerranée», des «trois aces» de Fraser, de l'institut *est-allemand*, de «l'actuel gouvernement», d'un certain M. Ike qui «ignore sa voiture», autant d'américanismes ou patents ou latents<sup>10</sup>.

Alors que l'hétérogénéité des usages se révéle progressivement dans les provinces du Canada francophone, le pamphlet de René Étienne (1964) montre les composantes culturelles et identitaires d'une problématique «dont les contours font l'objet d'une redéfinition constante»<sup>11</sup>. Le discours sur la langue qui fait du *sabir* un symbole d'aliénation oppose le gouvernement canadien d'une part, convaincu que le bilinguisme est «une opportunité d'accès des citoyens individuels à des institutions bilingues», et le québécois de l'autre qui défend l'unilinguisme territorial «au nom de l'asymétrie de la situation de fait»<sup>12</sup>. Cette vision axée sur un système binaire qui ne tient pas compte du véritable «grouillement linguistique»<sup>13</sup> des provinces canadiennes à majorité francophone détermine au fil du temps un sentiment d'insécurité, voire d'angoisse paralysante<sup>14</sup> qui entraîne l'aggravation, à chaque génération, du facteur de prestige qui joue contre le français<sup>15</sup>.

(6) L. Ladouceur, *Bilinguisme et performance: traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien*, "Alternative Francophone" 1, 2008, pp. 46-56, p. 46, consulté le 15/11/2022, URL: <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>.

(7) Sur «l'aménagement linguistique» au Québec voir J.-C. Corbeil, *L'embarras des langues. Origine, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*, Montréal, Québec Amérique, 2007; C. Bouchard, *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2012.

(8) A. Boudreau, R. Boudreau, *La littérature comme moyen de reconquête de la parole. L'exemple de l'Acadie*, "Glottopol" 3, 2004, pp. 166-180, p. 166, consulté le 10/07/2022, <http://univrouen.fr/dyalang/glottopol>.

(9) R. Étienne, *Parlez-vous français?*, Paris, Gallimard, 1973, p. 396.

(10) *Ibidem*, p. 63. Italiques de l'auteur.

(11) C. Molinari, P. Puccini, *Autour du français québécois: perspectives (socio-)linguistiques et identitaires*, "Repères-Dorif" 2, 2013, pp. 1-3, p. 1.

(12) R. Grutman, *Des langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Garnier, 2019, p. 20.

(13) N. Nolette, *Jouer la traduction: théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2015, p. 179.

(14) C. Bouchard, *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 170.

(15) *Ibidem*, p. 68. Sur la tradition proprement québécoise de réflexion sur la langue voir K. Larose, *La*

Le manifeste *Molière go home* qu'un groupe d'étudiants de l'Université Laurentienne à Sudbury publie en 1970 est donc déjà une évidence des contradictions et des tensions qui caractérisent les politiques linguistiques canadiennes de la décennie suivante. Même si sa portée réelle est plus symbolique qu'effective, il marque un refus général des coordonnées culturelles parisiennes ainsi qu'une radicale remise en question du bilinguisme comme «fait social»<sup>16</sup>:

Je prends des cours universitaires de littérature où des profs européens s'acharnent à me déraciner en corrigeant ma prononciation, mon vocabulaire et ma pensée, et où ils achèvent de m'aliéner et de me dépersonnaliser. Qui suis-je? C'est à cette question que nous voulons, par le biais du théâtre, répondre. C'est le dilemme que le théâtre doit monter sur scène. Et ce drame doit être monté *on our terms*<sup>17</sup>.

Bien qu'il soit toujours difficile de déterminer si les mouvements sociaux ont une influence sur le partage des codes qui identifient les individus à la collectivité, ou si c'est la littérature qui induit les changements de signification<sup>18</sup>, «on peut supposer que le mouvement est dialectique»<sup>19</sup>: par l'entremise du théâtre la question «qui suis-je?» se transforme rapidement en «qui sommes-nous?». Dans un cadre essentiellement sociocritique qui considère l'écriture théâtrale comme l'une des expressions des apories qui affectent la question de la langue au Québec<sup>20</sup>, cette relecture du *Bourgeois gentleman* d'Antonine Maillet réalisé en 1978 se propose donc de vérifier dans quelle mesure la représentation des pratiques linguistiques intervient dans la «résistible ascension de la bourgeoisie québécoise»<sup>21</sup> à l'heure où une jeune génération de dramaturges découvre que le public n'a accès qu'à des œuvres étrangères «privées de la spécificité de leur géographie culturelle»<sup>22</sup>.

Dans une situation où la langue et la culture se sentent menacées, le théâtre s'assigne, par sa dimension polyphonique naturelle, une fonction ouvertement glotopolitique en tant qu'outil «pour aller chercher dans l'inconscient collectif ce qu'il doit transmettre et que les autres savaient déjà, mais ne savaient pas qu'ils savaient»<sup>23</sup>, explique Antonine Maillet. Le théâtre de répertoire cède la place à un théâtre de création, et la littérature française devient la cible privilégiée des parodies, des imitations et des traductions «ludiques»<sup>24</sup>, toute forme d'adaptation étant désormais cen-

*langue du papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

(16) R. Grutman, *Des langues qui résonnent* cit., p. 20.

(17) *Molière go home*, dans A. Paiement, *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, Sudbury, Éditions Prise de parole, vol. II, p. 141. G. Rocher signale «l'Alliance laurentienne» parmi les groupes qui participent au grand débat linguistique de la fin des années 60. G. Rocher, *Autour de la langue* cit., p. 429. Voir aussi A. Brisset, *Le Québec à la conquête de Shakespeare: traduction, théâtre et société*, «Équivalences» 44, 2017, pp. 167-203, p. 178, consulté le 13/07/2022, URL: [https://www.persee.fr/doc/equiv\\_0751-9532\\_2017-num\\_44\\_1\\_1516](https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017-num_44_1_1516).

(18) R. Mahrer, *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 451.

(19) A. Boudreau, R. Boudreau, *La littérature comme moyen de reconquête de la parole* cit., p. 176.

(20) A. Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1990.

(21) F. Moreau, *La résistible ascension de la bourgeoisie québécoise*, dans *Le Québec en jeu* cit., pp. 335-353.

(22) G. Turp, *La voix de l'autre*, «Jeu» 133, 2009, pp. 67-72, p. 68, consulté le 15/07/2022, <https://id.erudit.org/iderudit/62973ac>.

(23) A. Maillet, *Retrouver l'origine*, dans L. Gauvin, *L'écrivain francophone* cit., p. 112.

(24) Selon N. Nolette la traduction ludique n'incite pas à un rire semblable ou égalitaire, mais à un décalage du rire selon le profil linguistique du spectateur (*Jouer la traduction* cit., pp. 13-52). Elle évoque à ce titre l'adaptation que le dramaturge André Paiement a faite en 1975 du «ballet et chant final» du *Malade imaginaire* de Molière: «Schizophrénie! Schizofrénie! | “You will” bien vouloir excuser | Our’ manière de parler | Mais nous comprenons “What we say” | Schizophrénie! Schizofrénie! | “Is what we be”». *Ibidem*, p. 122.

sée produire des œuvres présentées comme québécoises à part entière dans le but d'augmenter le capital d'une dramaturgie en émergence<sup>25</sup>. Ce contexte d'émancipation nationale où les productions participent à la décolonisation culturelle et le choix des pièces n'est jamais neutre, favorise un investissement idéologique sur le *Bourgeois gentilhomme* pour les points de concordance que son schéma narratif offre avec le débat en cours sur la condition québécoise<sup>26</sup>.

L'adaptation de Mailet, qui qualifie sa pièce de comédie "inspirée" de Molière, met en scène la famille d'un ancien cordonnier devenu marchand de chaussures dans le Montréal des années 40, la ville où régnait la plus grande contamination linguistique. L'aménagement spatial étant «une représentation fidèle des divisions qui teintaient la vie sociale»<sup>27</sup>, le protagoniste M. Bourgeois s'apprête à quitter son ancien quartier francophone pour déménager à Westmount, un nouveau faubourg plus élégant. Miroir du bourgeois du XVII<sup>e</sup> siècle mal à l'aise dans sa condition encore instable et envieux des privilèges réservés à la noblesse, il souhaite marier à un riche anglais sa fille Lucille amoureuse du chauffeur, et s'adonne à des activités – golf, tennis, équitation, yoga, mais aussi sauna et yachting<sup>28</sup> – qui favorisent son entrée à Westmount «par la grande porte, comme l'un des leurs»<sup>29</sup>:

C'est fini le temps où l'on m'expliquera mes propres affaires dans une langue que je ne comprends pas; où l'on usera avec moi de manières que je ne connais pas; où l'on prendra mon argent pour investir dans une vie que je ne partagerai pas. [...] Pourquoi ça serait les enfants des autres qui bâtiraient le pays? [...] Non, non. Il faut continuer, continuer à grimper. Lucille doit fréquenter à l'avenir les gens de son monde et vivre comme une vedette de la Revue Moderne<sup>30</sup>.

Pour se faire «gentleman à tout prix»<sup>31</sup> M. Bourgeois convoque un professeur de langues et un maître d'éducation physique mais sa servante acadienne, de crainte d'être remplacée par une Espagnole selon la mode anglaise, démasque les tartuffes et tourne en ridicule la sottise de son patron. Pris au piège des astuces de Joséphine, véritable moteur de la pièce, Bourgeois tombe sous l'emprise de son ambition à l'instar de son modèle parisien, que Molière dans sa comédie-ballet de 1670 avait entouré de maîtres de musique, de danse, d'armes, d'un tailleur, de musiciens et de danseurs:

Figurez-vous que la semaine dernière, il a refusé les gosiers de morue que j'y avais préparés, et a commandé du roast-beef. Du roast-beef à la place des langues de morue, pour un homme qu'a fait trois ans de pêche en Gaspésie... Vous trouvez ça normal, vous? Et pas plus tard qu'avant-hier, il m'a défendu de servir plus jamais de la tarte aux bleuets, et a demandé un plum-pudding. [...] C'est pas toute: il vient de changer notre bonne vieille "chève" chromée

(25) «Par capital il ne faut pas entendre seulement le nombre des pièces ainsi produites. Il faut entendre aussi que les œuvres québécoises s'approprient le capital symbolique du texte original, la retombée étant que le succès éprouvé de la comédie de Molière cautionne indirectement l'idéologisation du texte recréé». A. Brisset, *Molière et ses traducteurs* cit., p. 47.

(26) *Ibidem*, p. 45.

(27) «Le Montréal d'aujourd'hui est une ville francophone et le français y est la matrice des vies culturelle et sociale. Il n'y a pas si longtemps, Montréal était cependant une ville coloniale et sa géographie illustrait précisément l'état de ses relations culturelles: un secteur anglophone à l'ouest, un plus grand secteur francophone à l'est et un étroit couloir entre les deux, occupé par les immigrants, pour la plupart des Juifs». S. Simon, *Poétiques de la traversée: Montréal en traduction*, "Cités" 23, 2005, pp. 31-42, p. 33, consulté le 10/07/2022, URL: <https://id.erudit.org/iderudit/603158ar>.

(28) A. Mailet, *Le Bourgeois gentleman* [1978], Montréal, Leméac, 1982, p. 19 (acte I, scène I).

(29) *Ibidem*, p. 36 (acte I, scène II).

(30) *Ibidem*, pp. 55-56 (acte I, scène V).

(31) *Ibidem*, p. 18 (acte I, scène I).



à quatre portes et doublée en carotté, pour une espèce de Rolls Royce haute sur pattes et qui ressemble à une Ford 1920; pis il a vendu nos coffres de cèdre, et notre horloge grand-père, et nos berceuses, et a tout remplacé par la Reine Victoria. Hier il est rentré avec le Star, le Times, la Bible et le Reader's Digest<sup>32</sup>.

La pièce de Maillat, qui célèbre les trente ans d'activité du Théâtre du Rideau Vert de Montréal, une des institutions les plus impliquées dans la construction de la culture québécoise, ne compte que deux actes et dévoile explicitement sa référence dans le but de créer un «un monde à l'envers» dont on puisse rire à son gré: cette version de Molière est présentée comme «une farce du parvenu moderne, tendre et ridicule, chaleureux et timide, ambitieux, maladroit, intempestif et nostalgique» dans un cadre rénové de parasites et de charlatans où «les travers humains et le ridicule n'ont pas de frontières de temps ni de lieu»<sup>33</sup>. L'auteure elle-même explique dans le programme de salle qu'une réserve d'épouses fidèles, de jeunes amoureux idéalistes et de servantes facétieuses et sensées assure le lien au texte original ainsi qu'un trait d'humour contemporain censé dénoncer le fait que la variation entre langues ne va jamais sans hiérarchie:

Madame Bourgeois (Maillat):

Hah! pour qu'il y en ait une de plus dans la famille à dire "thank you very much" à tout le monde? C'est pas assez que je sois obligée d'aller acheter mon lard salé en Rolls Royce; et me faire conduire par le chauffeur chercher ma pinte de lait; et servir du five o'clock tea à mon club de whist le mardi, faudra à l'avenir angliciser tout ça? [...] Je comprends que trop. Je comprends que tu fréquentes des gens qui te remplissent la tête de chimères, tandis qu'ils se remplissent les poches de ton argent<sup>34</sup>.

Madame Jourdain (Molière):

Tout ce monde-là est un monde qui a raison, et qui est plus sage que vous. Pour moi, je suis scandalisée de la vie que vous menez. Je ne sais plus ce que c'est que notre maison. On dirait qu'il est céans carême-prenant tous les jours; et dès le matin, de peur d'y manquer, on y entend des vacarmes de violons et de chanteurs, dont tout le voisinage se trouve incommode. [...] Oui, je sais que ce que je dis est fort bien dit, et que vous devriez songer à vivre d'autre sorte<sup>35</sup>.

La lutte contre le bilinguisme menée par les intellectuels dans les années 40 s'en prenait surtout à la bourgeoisie alors que l'anglais était une nécessité quotidienne pour la vie publique. Le confinement du français aux échanges privés favorisait une situation de précarité langagière qui faisait de la langue maternelle «un rêve, voire une fiction», et de la traduction «une condition de vie»<sup>36</sup>. En 1978 la situation n'avait pas tellement évolué: le public de Maillat était encore vexé par les mots prononcés quelque dix ans auparavant par le ministre de la justice Pierre Elliot Trudeau contre les Canadiens français qui revendiquaient plus de droits au lieu d'utiliser ceux qu'ils avaient déjà pour améliorer leur «*lousy French*»<sup>37</sup>, la variété mixte qui se standardise dans les années 70 tout en conservant des caractéristiques spécifiques dans la prononciation et le lexique.

(32) *Ibidem*.

(33) A. Maillat, *Le Bourgeois gentleman. Programme du spectacle*, "Théâtre" 18, 1978, p. 5, consulté le 15/07/2022, <https://numerique.banq.qc.ca>.

(34) A. Maillat, *Le Bourgeois gentleman* cit., p. 53 (acte I, scène V).

(35) Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, dans Molière, *Teatro*, dir. F. Fiorentino, G. Conesa, Milano, Bompiani, 2013, p. 2388 et p. 2390 (acte III, scène III).

(36) S. Simon, *Poétiques de la traversée* cit., p. 31.

(37) M. Nemni, *Le français au Québec: représentation et conséquences pédagogiques*, "Revue québécoise de linguistique" 26, 1998, pp. 151-175, p. 161, consulté le 10/07/2022, URL: <https://www.cairn.info/revue-cites-2005-3-page-31.htm>.

À une époque où les droits politiques étaient liés à la qualité de la langue et où la création théâtrale devient un enjeu collectif, Maillet choisit de s'appuyer sur les implicites partagés des interlocuteurs pour problématiser le lien entre le discours linguistique et le contexte social. Son travail de recomposition de l'oralité selon une syntaxe rigoureuse, d'ailleurs stigmatisé par d'autres écrivains soucieux d'un effet d'exotisation<sup>38</sup>, semble se concentrer sur la reproduction des différents registres de la langue de Molière et contribue à légitimer les particularismes de la langue parlée par des marques d'hétérolinguisme toujours susceptibles de «révéler les rapports de force qui président à l'établissement des frontières linguistiques»<sup>39</sup>.

Dans une situation où l'obsession de l'anglicisme était l'illustration la plus évidente de l'instabilité des formes, les personnages sont catégorisés en fonction de leur degré d'éducation qui associe les langues à des espaces distincts. L'utilisation d'emprunts étant considérée comme prestigieuse par certaines classes sociales, le bilinguisme de la jeune brillante Lucille Bourgeois imite l'alternance codique naturelle des étudiants de l'Université McGill projetés vers un futur américanisé, alors que le patois de son amoureux chauffeur montre l'isolement des groupes qui restaient à l'écart de l'évolution urbaine:

Lucille:

L'avenir, je m'en fous; c'est le présent qui compte. Le now!

Bourgeois, *fier*:

Elle a déjà l'accent!<sup>40</sup>

[...]

Jacques:

M'sieur, je suis peut-être votre chauffeur, et je vous respecte; mais si vous me refusez Lucille, j'attendrai qu'elle soit majeure, j'attendrai le temps que ça prendra, et en attendant, je me lancerai dans les claques, moi itou, ou ben dans les tuques... et je viendrai un jour en Cadillac la chercher<sup>41</sup>.

Lorsque Joséphine déguisée en «lady extravagante»<sup>42</sup> dit dans un soupir à M. Bourgeois, déterminé à séduire une riche anglaise, que «le français est une langue démodée et inutile, mais tellement chic»<sup>43</sup>, son mimétisme verbal pittoresque vise la question des anglicismes tout comme le caractère arbitraire du «bon usage», pour montrer le décalage entre l'idée de la langue et sa pratique:

Joséphine:

C'est réservé à la famille. Les Twickenheim, Twickening et Twickededee s'en viennent à la maison faire un frolique. Mon oncle Jérémie... Sir Jeremy... sort sa bombarde, et mon cousin président du cabinet se met sur l'harmonium, et ma grand-mère, Lady Twickenish, saute sur la place et nous fait un step. Vous devriez voir ça! Ça swing, et ça mange de la boudinière ou du pâté au lièvre, et ça chante des complaintes de sus l'empremier...

Bourgeois, *complètement abasourdi*

Comment?... comment?...

(38) A. Boudreau, R. Boudreau, *La littérature comme moyen* cit., p. 171.

(39) R. Grutman, *Des langues qui résonnent* cit., p. 76.

(40) A. Maillet, *Le Bourgeois gentleman* cit., p. 157 (acte II, scène VIII).

(41) *Ibidem*, p. 181 (acte II, scène X).

(42) *Ibidem*, p. 163 (acte II, scène IX).

(43) *Ibidem*, p. 165 (acte II, scène IX).

Joséphine, *qui se ravise*:

Ce qu'on appelle le Five o'clock tea, à Westmount<sup>44</sup>.

Toutefois, dans la mesure où «au théâtre il suffit d'un mot pour suggérer un monde»<sup>45</sup>, la question dépasse largement le cadre sociocritique pour appeler une réflexion sur la «sémantique de l'oral»<sup>46</sup>. Le public «travaillait à défaire les vieux plis de son oreille pour *réentendre autrement* ces textes» explique le dramaturge Gilbert Turp en évoquant ses traductions de Brecht des années 80, car «il n'y avait plus illusion d'objectivité, mais une mêlée interprétative ancrée à un *moment donné*»<sup>47</sup>. Après une longue période de nivellement du paysage artistique sur une culture universelle «prémachée», on souhaitait «entendre une voix» plutôt qu'«admirer un monument»<sup>48</sup>. La récupération idéologique du *Bourgeois* de Molière enrichi de toutes sortes d'emprunts et de tournures calquées s'avère donc conforme à l'objectif de la nouvelle dramaturgie québécoise qui oriente un changement collectif de perception de la langue, accusée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle d'héberger «des choses informes, monstrueuses, innommables, qui ne sont ni des expressions, ni des tournures, ni des membres de phrases, et qui pullulent dans notre langue au point d'en faire disparaître toute structure»<sup>49</sup>.

Le dialogue de Joséphine avec Sir Harold, l'escroc anglais qui accentue l'élément d'extra-territorialité représenté dans le *Bourgeois gentilhomme* par le fils du Grand Turc<sup>50</sup>, mobilise le code linguistique du spectateur pour montrer les enjeux de la pratique théâtrale comme geste politique: «Autrement dit, est-ce que je traduis un texte ou un théâtre?»<sup>51</sup> s'interroge le traducteur et conseiller dramaturgique Paul Lefebvre. Si le théâtre est «un art de convention» et le texte est un univers en soi qui existe dans un contexte culturel plus large dont le langage porte des traces très fortes, «une dramaturgie est essentiellement un pacte de connivence entre une communauté de dramaturges et sa société»<sup>52</sup>:

Joséphine: Sir Harold Featherstonehaha... ha... ha

Harold: Featherstonhaugh!

Joséphine: Haugh!... haugh!...

Harold: Mister Bourgeois n'est pas là?

Joséphine: Pas là... hah! Ben il va revieudre ben vite. Prenez une chaise. Il m'a donné ordre de vous demander de l'excuser. Il est parti se changer de culottes.

Harold: Oh! Thank you.

Joséphine: Very much.

(44) *Ibidem*, p. 171 (acte II, scène IX).

(45) R. Grutman, *Des langues qui résonnent* cit., p. 76.

(46) R. Mahrer, *Phonographie* cit., p. 450.

(47) G. Turp, *La voix de l'autre* cit., p. 69. Italiques de l'auteur.

(48) *Ibidem*.

(49) A. Buies, *Anglicismes et Canadianismes*, 1888, cité par C. Bouchard, *La langue et le nombril* cit., p. 89.

(50) A. Brisset remarque que dans l'adaptation de Maïllet, tout comme dans celle de Jean-Claude Germain intitulée *Les Faux Brillants de Félix-Gabriel Marchand* (1977), le personnage du bourgeois s'incarne dans un Québécois tandis que le personnage de Dorante est représenté par un étranger. Il est remplacé chez Maïllet par un Anglais, «le fantôme de l'Autre», alors que Germain met en scène un «maudit Français» déguisé en aristocrate italien. A. Brisset, *Molière et ses traducteurs* cit., p. 46.

(51) C. Saint-Pierre, *Qui dit traduire dit transmettre. Entretien avec Paul Lefebvre*, «Jeu» 133, 2009, pp. 61-66, p. 63, consulté le 10/07/2022, <https://id.erudit.org/iderudit/62972ac>.

(52) *Ibidem*, p. 62.

*Sir Harold s'assoit*

Joséphine: Scotch whiskey on the rocks?

Harold: O' course, o' course, Mâ deah!<sup>53</sup>

Alors que chez Molière la turquerie forme «le point culminant d'une remise en question graduelle du principe classique de la séparation des styles»<sup>54</sup>, ici l'alternance de la prononciation française et québécoise appliquées aux répertoires linguistiques dont les personnages disposent produit un curieux «effet de traduction»<sup>55</sup>. En tant qu'objet de performance scénique, la langue du *Bourgeois gentleman* sollicite des stratégies nouvelles, typiques de la traduction, pour devancer l'idéologie du standard; mais dans le cadre du discours pessimiste, voire alarmiste, qui a longtemps entouré le français du Québec, la question de savoir s'il faut raccorder la langue à sa propre réalité ou si on peut rendre compte de l'ailleurs d'un auteur, c'est-à-dire «à qui et à quoi [on doit] fidélité et allégeance»<sup>56</sup>, sort du domaine traductif pour toucher aux «dispositifs d'étranglement linguistiques»<sup>57</sup> appliqués à l'écriture.

Les traducteurs avouent se demander si l'usage du québécois est toujours «judicieux» par rapport à une langue «neutre» ou «radio-canadienne» parfois jugée «inconfortable»: «N'est-ce pas trop facile de normaliser et de ramener à soi?»<sup>58</sup>. Dans les adaptations, où il est question de rythmique et de sonorité, l'aplatissement lié à l'actualisation de l'espace-temps joue souvent contre les exigences particulières du texte original, et le hors-texte fait des idées du traducteur-adaptateur sur le langage et la littérature risque d'envahir le texte<sup>59</sup>. Ce dialogue que M. Bourgeois entretient avec son professeur pourrait donc être lu à la fois comme une prise de conscience de la perte des certitudes et comme une invitation à oublier les idées figées, la vocation de tout artiste en quête de rupture étant finalement, selon Maillet, «d'être visionnaire»<sup>60</sup>:

*Bourgeois en T-shirt McGill University*

Tout ce que vous venez de dire, c'est très joli... et très intelligent. Mais vous pourriez pas me mettre ça en langue du pays?

Professeur

Langue du pays? Que voulez-vous dire? La langue du pays, ça n'existe pas<sup>61</sup>.

(53) A. Maillet, *Le Bourgeois gentleman* cit., p. 70 (acte I, scène 7).

(54) R. Grutman, *Des langues qui résonnent* cit., p. 70.

(55) A. Brisset, *Molière et ses traducteurs* cit., p. 44.

(56) M. Warda, *La traduction est une histoire de... hasard*, "Jeu" 133, 2009, pp. 50-54, p. 53, consulté le 10/07/2022, <https://id.erudit.org/iderudit/62970ac>.

(57) «L'hétérolinguisme n'est pas un simple phénomène linguistique repérable sur le plan des énoncés: au niveau de l'énonciation, il participe à dessiner la figure d'un sujet que l'on s'imagine être responsable du texte. Les dispositifs de construction d'une langue comme étrangère fonctionnent aussi comme des dispositifs de production d'une image de soi dans le discours. La manière dont chaque texte hétérolingue construit la différence des langues renseigne donc sur le sujet de son énonciation». M. Suchet, *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Garnier, 2014, p. 127.

(58) M. Warda, *La traduction* cit., p. 53.

(59) H. Meschonnic, *Traduction, adaptation - palimpseste*, "Palimpsestes" 3, 1990, pp. 1-8, p. 1, consulté le 15/07/2022, URL: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/421>.

(60) A. Maillet, *Retrouver l'origine* cit., p. 111.

(61) A. Maillet, *Le Bourgeois gentleman* cit., p. 128 (acte I, scène IV).

Née en 1932 à Bouctouche, Nouveau-Brunswick, une province bilingue où la notion d'espace-langue ne cesse d'interpeller les spécialistes<sup>62</sup>, Antonine Maillet porte sur scène son expérience «assez paradoxale» de jeune Acadienne qui savait que l'anglais était pour elle une langue «défendue»<sup>63</sup>:

Le village était à 95% français, et l'autre 5% était constitué par Irving et sa parenté: les riches. Donc l'anglais était la langue du pouvoir et de l'argent, et nous, Français, nous étions "les autres". Ainsi nous apprenions, nous vivions en français avec des professeurs français, mais nous devions écrire nos examens en anglais et nos manuels étaient en anglais: je n'étudiais pas l'hygiène, j'étudiais la *health*<sup>64</sup>.

Spécialiste de Rabelais, Prix Goncourt en 1979 pour son roman *Pélagie-la-Charrette*, depuis le début de sa carrière elle avait donné une nouvelle voix à toutes les minorités inscrites dans un contexte diglossique en évolution. Son monologue *La Sagouine* avait suscité en 1971 plusieurs débats dans la presse sur la légitimité à la fois du personnage et de la langue, mais cette femme de ménage d'une soixantaine d'années parlant un sociolecte associé à la pauvreté et au manque d'instruction avait enfin eu «un effet émancipateur»<sup>65</sup> sur la prise de parole acadienne.

Le travail de Maillet sur les archaïsmes interroge la richesse des formes vernaculaires et témoigne d'une recherche qui va au-delà de la mode littéraire et de la militance intellectuelle. Ses personnages trouvent eux-mêmes «la langue qu'ils avaient dans la bouche – comme dirait Molière»<sup>66</sup>: ce n'est que par la suite qu'elle avait compris qu'elle venait de transcrire, ou plutôt d'écrire une langue qui ne s'était jamais écrite avant, «que je venais de faire faire à l'Acadie le passage de l'oral à l'écrit»<sup>67</sup>. Par sa parlure placée à la croisée de plusieurs franglais vernaculaires on dirait que Joséphine, petite sœur de Pélagie et de la Sagouine, se fait l'interprète d'une tentative de reconfiguration des imaginaires discursifs qui intéresse également le *Bourgeois gentleman*:

Joséphine:

Poc! déjà fini! la bulle a éclaté. Ne prenez point ça à mal, mon maître, je cherche seulement à m'instruire, moi. Par rapport que ben vite, ça suffira pas de parler anglais dans le monde où

(62) A. Boudreau, *Langue, espace et processus de légitimation: la situation acadienne*, dans *Espaces réels et imaginaires au Québec et en Acadie. Enjeux culturels, linguistiques et géographiques*, dir. C. Molinari, D. Gavinelli, Milano, LED, 2016, pp. 13-30, p. 15. C. Voisin précise que le Nouveau-Brunswick est la province canadienne qui compte la plus forte proportion de francophones hors Québec, même si l'Ontario en possède davantage en nombres absolus. Il s'agit de l'unique province institutionnellement bilingue du Canada depuis 1969 mais le français s'y trouve en situation minoritaire. C. Voisin, *Attitudes des francophones du Nouveau-Brunswick à l'égard du chiac*, "Revue Tranel" 64, 2016, pp. 101-119, p. 101, consulté le 15/11/2022, <https://core.ac.uk>.

(63) A. Maillet, *Retrouver l'origine* cit., p. 101.

(64) *Ibidem*.

(65) A. Boudreau, R. Boudreau, *La littérature comme moyen* cit., p. 172. F. Bordeleau rappelle que la littérature acadienne disposait de peu de moyens de diffusion, y compris sur son propre territoire. Les librairies francophones étaient rares et les budgets consacrés à l'édition imposaient des conditions avec des maisons québécoises ou européennes pour augmenter l'audience. F. Bordeleau, *Littérature acadienne. Pour en finir avec Évangéline*, "Lettres québécoises" 76, 1994, pp. 20-23, consulté le 15/11/2022, URL: <https://id.erudit.org/iderudit/38370ac>.

(66) A. Maillet, *Retrouver l'origine* cit., p. 103.

(67) «J'écris *parsoune* (au son), mais mon propre frère, qui a entendu *parsoune* toute sa vie, après avoir lu *La Sagouine* m'a dit: "J'ai hésité devant ce mot-là. Qu'est-ce que c'est que ça?". Ses yeux n'avaient jamais vu *parsoune*. Sa bouche l'avait dit, mais ses yeux voyaient *personne* qu'il prononçait *parsoune*. Cette réflexion était amusante. Mais il y a des mots beaucoup plus difficiles: *ouère* pour *avoir*, etc. Il m'a donc presque fallu inventer une écriture pour transcrire une oralité». A. Maillet, *Retrouver l'origine* cit., pp. 103-104.

l'on vit, il faudra le parler dans l'accent. Je prends de l'avance sur mon patron... Surtout que bêtôt, moi qui vous parle, je vas avoir besoin de beaucoup d'accent, par rapport que... En toute confiance, tandis qu'on est rien que tous les deux... vous pourriez pas me montrer une petite affaire... [...] une petite affaire d'accent pour dire que je suis ben bënaise de vous ouère et que le temps me dure de vivre au ras vous<sup>68</sup>.

Dans «l'oscillation entre l'oralité et la littérarité»<sup>69</sup> qui caractérise l'œuvre d'Antonine Maillet l'hétérophonie des répliques portant une marque sociolectale ou régiolectale multiplie les échos sonores du texte et donne aux dialogues une «réverbération parodique»<sup>70</sup>. La variation qui affecte la prononciation du français canadien, cet ensemble de traits phonétiques, phonologiques et prosodiques jugés typiques, voire spécifiques d'une impression d'altérité par rapport à la prononciation du français hexagonal, cache en réalité une multiplicité de parlers en évolution qui se distinguent du français de France également par un vocabulaire et des tournures syntaxiques qui leur sont propres. Issues du mélange des langues, ces différentes formes de franglais deviennent l'expression d'un double positionnement identitaire, «en résistance au français de référence dans le cadre scolaire, mais aussi, de façon peut-être plus paradoxale, en résistance à l'anglais, langue dominante»<sup>71</sup>.

Accentuer le comique de la pièce de Molière par un hétérolinguisme prononcé susceptible de «rapprocher, voire faire converger, des codes linguistiques clairement distingués dans la réalité»<sup>72</sup> appelle donc un auditoire complice doté d'une «surconscience linguistique»<sup>73</sup> qui renvoie à un sentiment, une pensée et un imaginaire de la langue. Maillet ne manque pas de signaler le «mépris»<sup>74</sup> que les Québécois ont eu pendant un temps pour l'Acadie, identifiée tout court au chiac comme on aurait pu le faire au Québec pour le jocal alors qu'il y a aussi «un autre niveau de langage qui serait celui des écoles et des intellectuels. C'est du français, mais du français qui garde l'accent d'Acadie et qui garde des mots d'Acadie»<sup>75</sup>. À côté des accents québécois dont la matrice revient au français parlé par la noblesse et la haute bourgeoisie du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup>, l'acadien arrivé de Touraine qui porte en lui les couleurs de la mer et de la forêt donne «une voix peut-être un peu rauque, un peu salée»<sup>77</sup>. Lorsque

(68) A. Maillet, *Le Bourgeois gentleman* cit., p. 124 (acte II, scène II).

(69) N. Nicaise, *Antonine Maillet: conteuse de l'Acadie? ou la question de positionnement de l'écrivaine*, "Port Acadie" 22-23, 2012-2013, pp. 183-200, p. 183, consulté le 15/07/2022, <https://id.erudit.org/iderudit/1014981ar>.

(70) A. Brisset, *Molière et ses traducteurs* cit., p. 44.

(71) M.-E. Perrot, *Acadieman et l'«Académie chiac»: le chiac, de l'oral à l'écrit*, dans *La voix des français. En parlant, en écrivant*, dir. M. Abecassis, G. Ledegen, Berne, Peter Lang, 2010, vol. II, pp. 59-70, p. 59.

(72) R. Grutman, *Des langues qui résonnent* cit., p. 69.

(73) L. Gauvin, *L'écrivain francophone* cit., p. 6.

(74) F. Collin, *Antonine Maillet: Interview*, "Les Cahiers du GRIF" 12, 1976, pp. 44-48, p. 45, consulté le 14/7/2022, [http://persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1976\\_num\\_12\\_1\\_1080](http://persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_12_1_1080).

(75) *Ibidem*.

(76) F. Martineau, W. Remysen, A. Thibault, *Le français au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, Ophrys, 2022, p. 176.

(77) F. Collin, *Antonine Maillet* cit., p. 45. «La littérature acadienne est celle que produisent les francophones des provinces maritimes du Canada, c'est-à-dire le Nouveau-Brunswick, la Nouvelle-Écosse et l'Île du Prince-Édouard, situées immédiatement à l'est du Québec. Ces francophones sont principalement les descendants des premiers colons français établis en Amérique du Nord qui fondèrent l'Acadie en 1604 et qui survécurent à la déportation de 1755. [...] Même si les origines de la littérature acadienne remontent au début de l'Acadie et au XIX<sup>e</sup> siècle, ce n'est qu'à partir des années 60 que cette littérature s'est vraiment développée et institutionnalisée». R. Boudreau, *Stratégies de reterritorialisation de la langue dans "La vie prodigieuse" de Rose Després*, dans *Littératures mineures en langues majeure: Québec/Wallonie-Bruxelles*, dir. J.-P. Bertrand, L. Gauvin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, pp. 81-88, p. 82.

M. Bourgeois affirme avoir enfin «l'accent», c'est un autre clin d'œil aux conditions mouvantes d'un milieu qui dévalorise une collectivité appelée à parler un "bon français" tout à fait impropre au contexte diglossique.

Le *Bourgeois gentleman* n'est alors pas qu'une «satire de l'anglomanie qui vise à conjurer la tentation assimilatrice»<sup>78</sup>; entre les lignes de ce vaste «laboratoire des possibles»<sup>79</sup> où l'écriture est mise en scène à la croisée des langues, une arrière-pensée plus subtile s'affiche qui tient à la critique de la tutelle québécoise, la province qui s'apprêtait à représenter toute la francophonie canadienne avec son répertoire occupant désormais le centre de l'institution théâtrale. Après *Molière go home*, le temps peut-être d'un *Québec go home*.

SIMONA MUNARI  
*Università di Roma Tor Vergata*

(78) A. Brisset, *Molière et ses traducteurs* cit., p. 46.

(79) L. Gauvin, *L'écrivain francophone* cit., p. 10.

## *Jouer Molière passant par l’Afrique: quelques réflexions sur la création franco-africaine*

### *Abstract*

In this paper I propose to question the way in which coloniality and Western hegemony affect Francophone theatrical creation as an example of issues which, historically constructed through the prism of a Eurocentric ideology, go beyond the artistic dimension. This focus makes it possible to frame the analysis on aspects of representation, and thus to question the political and cultural aspects of the artistic practices taking place within the dynamics of Franco-African relations. I will show these issues starting with *Baâda, le malade imaginaire* by the Burkinabe company Marbayassa, a cooperative adaptation with an intercultural vocation. By turning to the theatre to rethink the whole range of cultural products from the point of view of performance and forms of domination, the analysis shows the relationships between theatrical creation, cultural institutions, and economic and political logics. The analysis highlights the ways in which artistic productions convey representations that can favour the fabrication of an aestheticization of difference and the risks of ethnocentric representation, notably in the forms of exoticism of the body and of the imagination. In the conflict between hybridisation and cultural homogenisation that interculturality brings about, this allows to keep in mind the imposition of a knowledge/power that is both marginalising and phagocytising.

Le regard porté aujourd’hui sur l’altérité, héritier d’une pratique politique et culturelle construite au prisme d’une idéologie eurocentrique, peut mener à la création d’un Autre fantasmé. La construction de ce regard, loin d’être à l’abri des logiques de stigmatisation et de stéréotypie, constitue un enjeu de pouvoir, où les formes de domination peuvent se manifester. La scène théâtrale, qui peut tant seconder la transformation politique que la spectacularisation de la différence, peut donc être envisagée comme un prisme pour penser ces questions.

Dans ce contexte, nous nous proposons d’interroger la manière dont la «colonialité»<sup>1</sup> et l’hégémonie occidentale affectent la création théâtrale francophone, dépassant la seule dimension artistique. Cette focalisation permet de cadrer l’analyse sur des aspects de représentations, et de questionner ainsi les aspects politiques et culturels, plus ou moins explicites, des pratiques artistiques prenant place au sein des dynamiques propres à la production théâtrale.

À partir d’une adaptation du *Malade imaginaire*, nous allons réfléchir sur la manière dont les relations franco-africaines se réverbèrent dans la création contemporaine francophone. *Baâda, le malade imaginaire* – c’est le nom du spectacle en question, de la compagnie burkinabé Marbayassa dirigée depuis 2010 par le met-

(1) La colonialité du savoir est directement liée à la colonialité du pouvoir et permet de rendre compte de la dimension géopolitique du savoir hégémonique. Systématisé dès les années 2000 par le sociologue E. Lander, *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, Caracas, Facies, 2000, le concept a été détaillé et approfondi par W. Mignolo, *Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique*, “Mouvements” 73, 2013-1, pp. 181-190.



teur en scène français Guy Giroud – a été monté pour la première fois en 2014, d'abord à l'Institut Français de Ouagadougou, puis au Festival d'Avignon. Fruit de la collaboration entre une compagnie africaine et un metteur en scène européen qui a eu l'occasion de se rendre en Afrique subsaharienne pour monter des spectacles, ce spectacle s'inscrit donc dans une pratique théâtrale à vocation «interculturelle» et «coopérative» dans le cadre de la francophonie. Quel impact ce regard peut-il avoir sur une production artistique d'emblée associée à une origine fantasmée?

*Coopération artistique et interculturalité, ou les risques d'une représentation ethnocentrique*

En matière d'action culturelle en Afrique subsaharienne, la France a toujours voulu être une structure d'accueil pour les créateurs africains, en même temps qu'un vecteur de développement d'échanges permettant la mise en place de projets conjoints. Elle a fait preuve d'une volonté d'expansion qui, depuis le reflux colonial, se porte aujourd'hui sur le terrain de la francophonie. La politique de coopération a joué un rôle de premier plan dans l'entretien d'un lien culturel «franco-africain», sous l'angle du macrosystème (la francophonie) ou du microsystème (la coopération technique). À ce propos, Jacques Chevrier se demandait déjà en 1975 s'il «s'agissait de détourner les auteurs de la politique ou bien de contrôler leurs créations artistiques en les canalisant par le biais de subvention judicieusement octroyées»<sup>2</sup>. L'influence que la question coloniale et les actions de coopération, avec leurs ambiguïtés, ont eu sur le monde théâtral francophone est d'ailleurs connue<sup>3</sup>.

Encore aujourd'hui, la production artistique – héritière d'une dépendance à la fois culturelle, technique, économique, s'appuyant sur les structures, les réseaux et les financements d'une forme de politique culturelle «coopérative» – peut se trouver dans des impasses qui mettent en lumière la difficulté de penser une véritable décolonisation. Dans ce contexte, le spectacle de *Baâda, le malade imaginaire* constitue une photographie du rôle de la coopération française dans le développement culturel en Afrique et le déploiement d'une politique de séduction en l'occurrence économique.

Il est en effet difficile de penser une décolonisation artistique dans un contexte où la décolonisation politique aboutit à une forme de néo-colonialisme qui, bien que politique, ne manque pas d'avoir des retombées dans le monde culturel. C'est précisément ce qui s'est passé pour l'espace théâtral francophone, lorsque les expressions artistiques contemporaines se sont trouvées confrontées à une hégémonie culturelle assimilationniste cachée sous une proposition d'habillage identitaire et à une dépendance économique toujours très forte sous prétexte d'une prétendue hybridation. Au sein d'un panorama culturel où l'hybridation est pensée comme un outil pour renouveler les canons de la création artistique, un paradoxe s'impose: pourquoi un théâtre qui se veut décolonial ramènerait-il la création théâtrale dans le giron des références occidentales? Pourquoi une pratique qui se pense «interculturelle» continuerait-elle d'être fascinée, souvent inconsciemment, par un Autre perçu comme venant d'un Ailleurs convoquant un exotisme à la mode?

L'interculturalité a d'ailleurs été théorisée de diverses manières, et la notion même est parfois contestée<sup>4</sup>. Certains la regardent avec suspicion, la considérant

(2) J. Chevrier, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 161.

(3) Voir *Scènes et détours d'Afrique. Les aventuriers de la coopération théâtrale de Jean-Marie Serreau à Christian Schiaretti*, dir. S. Chalaye, Caen, Passage(s), 2022.

(4) Voir *Interculturalism and Performance*, dir. B. Marranca, G. Dasgupta, New York, PAJ, 1991, p. 206.

comme une forme avilie d'impérialisme culturel. D'autres encore craignent que l'idée d'un théâtre véritablement interculturel soit une chimère ou, pire, un cheval de Troie. Tout le débat contemporain sur l'interculturel est par ailleurs fortement conditionné par le traumatisme historique du colonialisme et l'impact culturel, à la fois épistémique et symbolique, de l'eurocentrisme. C'est pourquoi de nombreux critiques ont tendance à voir dans les pratiques interculturelles le danger d'une appropriation irrévérencieuse d'autres cultures, souvent minoritaires, par une culture dominante qui en prend possession<sup>5</sup>.

Le fait d'envisager l'interculturalité au théâtre aujourd'hui nous invite donc à explorer les questions posées par la complexité culturelle contemporaine, notamment par les enjeux postcoloniaux et la mondialisation. En effet, le développement des relations et des échanges entre cultures s'inscrit à l'intérieur d'une tension dialectique qui demeure instable et problématique, capable de conduire l'analyse dans une impasse. D'une part, le recours à l'interculturel peut permettre l'enrichissement des cultures concernées et l'acquisition de nouveaux éléments qui stimuleraient la création artistique. De l'autre, la performance interculturelle pourrait participer à la perpétuation du système productif de l'industrie occidentale et à la marchandisation de l'Autre, réduit à certains éléments stéréotypés, exotiques, voire orientalisants.

Par conséquent, si, à la suite de Stuart Hall, nous pensons que les identités se construisent à l'intérieur des représentations<sup>6</sup>, la question de la représentation de l'altérité, à la fois reflet et source d'un imaginaire collectif, devient alors centrale. La perception de l'Autre est toujours le fruit d'une construction opérée par dissemblance et différence au Même, avec des conséquences matérielles et symboliques dans la structuration des imaginaires. Comme le rappelle Christine Delphy, la construction de l'altérité se base sur une division hiérarchique opérée par la culture hégémonique<sup>7</sup>. Cette conception est en accord avec celle formulée par Achille Mbembe lorsqu'il défend l'idée que la question de la construction de l'altérité et de la différence s'érige précisément sur le sentiment de la colonialité<sup>8</sup>. On sait d'ailleurs comment la base de la construction et de la diffusion d'une «culture coloniale»<sup>9</sup> s'est réalisée sur des stéréotypes et sur une vision qui, selon Jean-Marc Moura, s'établit à partir d'un «exotisme conquérant»<sup>10</sup>.

En effet, la constitution des empires coloniaux a eu comme conséquence la diffusion d'un discours stéréotypé et vulgarisé à grande échelle, qui a eu un impact sur la construction symbolique de la représentation de l'Autre et sur le regard qui lui est posé<sup>11</sup>. Dans le même sens, se développe la définition de l'exotisme donnée par Jean-François Staszak, lorsqu'il parle de «domaines géo-sémantiques»<sup>12</sup>. Amin Maalouf affirme à cet égard: «C'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances»<sup>13</sup>. Depuis l'avènement de la Vénus hottentote et des zoos

(5) Cf. J. Féral, *Cultures & Alterity, or the Limitation of Otherness*, dans *City of Cultures. The Intercultural Dimensions in Performing Arts*, dir. G. Opsomer, Bruxelles, Vlamms Institut, 1995, pp. 49-55.

(6) S. Hall, *Qui a besoin de l'identité?*, dans *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, dir. M. Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 271.

(7) C. Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les «autres»?* , Paris, La Fabrique, 2008.

(8) A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2013.

(9) Cf. P. Blanchard, S. Lemaire, N. Bancel, *Culture coloniale en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, CNRS, 2008.

(10) J.-M. Moura, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 124.

(11) Voir *Sexualités, identités & corps colonisés*, dir. G. Boëtsch et al., Paris, CNRS, 2019.

(12) J.-F. Staszak, *Qu'est-ce que l'exotisme?*, "Le Globe" 148, 2008, pp. 18-21.

(13) A. Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 29.

humains<sup>14</sup>, ces modèles mentaux ont structuré la culture en profondeur et l'Autre a été réduit à son corps, voué à conquérir son identité, son individualité, dans un discours social, culturel, politique qui le dépasse encore aujourd'hui. Créant un objet fantasmé qui s'ancre dans la façon d'appréhender le monde, ce processus constitue l'un des dispositifs de fabrication d'une représentation en forme d'exposition<sup>15</sup>.

Par conséquent, cela se lie aux objections éthiques-idéologiques-politiques qui ont souvent été mises en lumière dans le débat contemporain de l'interculturalité, qui s'inscrirait dans un processus d'enrichissement asymétrique qui profite essentiellement à l'Occident en termes de propriété, d'universalité, d'autorité, d'hégémonie, de domination<sup>16</sup>. Cette constatation a amené parfois les critiques à parler de «théâtre interculturel hégémonique»<sup>17</sup>: ce théâtre donnerait à voir un modèle occidental de l'être humain qui ne remet pas foncièrement en question la nature hégémonique d'un Occident (qui n'a pas besoin de se dire) à l'égard de l'Autre, continuant à utiliser ce qui lui appartient déjà et qu'il reconnaît.

À partir de ces prémisses théoriques, nous allons alors interroger les rapports de pouvoir nichés dans cet espace «interculturel» de création théâtrale et le «cheval de Troie» représenté par les activités de coopération pour ce qui concerne le spectacle de *Baâda*. Nous allons mettre en lumière les paradoxes du réseau économique et structurel dans lequel le spectacle de la compagnie Marbayassa s'insère et les conséquences en termes de création artistique, notamment sous les formes d'une esthétique exotique.

### *Enjeux culturels et politiques*

2010. Suite au décès d'Hubert Kagambega, fondateur et directeur de la compagnie burkinabé Marbayassa, Guy Giroud devient le nouveau metteur en scène, un rôle qu'il conserve encore aujourd'hui. Pour ce dernier, la rencontre avec l'Afrique est à la fois accidentelle et involontaire. Alors qu'il travaillait avec la Ligue de l'enseignement (une organisation d'éducation populaire subventionnée par l'Éducation Nationale), il avait été envoyé au Burkina pour voir des spectacles et envisager l'idée d'en exporter quelques-uns. C'est à cette occasion qu'il s'est rapproché de Marbayassa, qu'il a ensuite invitée en France pour discuter de projets communs. C'est à ce moment que la compagnie envisage de travailler plus étroitement sur une idée de théâtre interculturel et que Giroud commence à s'interroger sur le danger d'imposer des choix occidentaux, en produisant, entre autres, *Candide, l'Africain, Antigone I Ma Kou, Baâda, le malade imaginaire*.

1951. Pierre Ringel publie un livre qui porte le titre de *Molière en Afrique noire*<sup>18</sup>. Il s'agit du récit de tournée de la Compagnie des Quatre, qui en 1950 décide de partir en Afrique pour mettre en scène des spectacles, dont Molière<sup>19</sup>. Cela contribuait à la

(14) Voir *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, dir. P. Blanchard, Paris, La Découverte, 2011.

(15) Voir, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, dir. P. Blanchard, Paris, Actes Sud, 2011.

(16) Sur les enjeux au cœur de cette question, voir *The Intercultural Performance Reader*, dir. P. Pavis, Londres et New York, Routledge, 1996.

(17) D.P. Lei, *Interruption, Intervention, Interculturalism*, "Theatre Journal" 63, 2011-4, p. 571.

(18) P. Ringel, *Molière en Afrique noire: ou Le Journal de 4 Comédiens*, Paris, Presse du livre français, 1950.

(19) En effet, les colonies africaines étaient souvent parcourues par des troupes théâtrales qui diffusaient et apposaient aux cultures colonisées les formes d'une expression scénique imitée des modèles classiques occidentaux. Le cas de l'école William Ponty de Dakar est le symbole par excellence de cette politique dite d'association de «théâtre franco-africain» qui se dote d'une pratique théâtrale régulière, orchestrée par

diffusion de la culture française et à la juxtaposition de cette dernière aux cultures africaines. La notion même de «théâtre africain», dès son origine, est née d'un désir colonial d'inventer une forme dramatique métissée d'une conception dramaturgique et structurelle éminemment occidentale<sup>20</sup>. Cette approche est très évidente dans le récit de *Molière en Afrique noire*, qui s'inscrit précisément dans cette tradition d'habillage identitaire. Ringel explique que l'idée est de montrer en Afrique les caractéristiques d'un vrai spectacle, réalisé par une compagnie professionnelle, afin de faire «un travail d'éducation du public noir au théâtre français».

Or ce bref détour en arrière nous sert précisément à souligner la similitude, plus de cinquante ans après la décolonisation, de certains processus de production culturelle remontant au projet esthétique, idéologique et éducatif colonial. Pour des raisons d'espace, nous ne nous concentrerons pas sur un examen détaillé du contenu du récit de Ringel. Nous voudrions pourtant souligner certains éléments qui ressortent de la lecture, et demandons au lecteur de les garder à l'esprit. Par exemple, l'auteur souligne à plusieurs reprises le manque de structure et d'équipement technique, ce qui rend difficile la création d'un véritable spectacle. Dans ce contexte, c'est l'Alliance Française qui décide de parrainer officiellement l'ensemble de la tournée en Afrique, et la plupart des représentations a lieu dans les sièges des institutions politiques. Si l'Alliance Française apporte un soutien économique, c'est Air France qui assure à la compagnie un soutien logistique pendant son voyage. Le spectacle est quant à lui souvent accompagné d'intermèdes, le plus souvent sous forme de danses liées à la tradition performative africaine. Le public de ces spectacles est souvent composé de colons, à qui les éléments de la tradition africaine semblent un ensemble folklorique pittoresque fait de danses et de rituels. Ainsi la dimension exotique de l'ensemble de l'expérience du spectacle s'impose. De même, le folklore, en tant que vecteur de connaissance de la culture indigène, sert de support à la recherche de symbiose d'une culture franco-africaine, où le spectacle joue le rôle symbolique de rencontre entre la France et l'Afrique.

Si la tendance à l'assimilation (du moins sous ses formes les plus explicites) témoigne d'une pratique remontant à une époque antérieure à l'extrême contemporain, analyser la dimension coopérative de l'expérience de Marbayassa permet de cerner les enjeux qui s'y dégagent. La captation du spectacle est rendue disponible en ligne par la compagnie<sup>21</sup>. Cependant, les éléments qui nous intéressent ressortent déjà de la vision d'une vidéo de promotion du spectacle diffusée à la télévision burkinabé<sup>22</sup>. Ici, on peut entendre Guy Giroud affirmer que «Toute la pièce est retranscrite dans un univers d'ici – d'où le titre aussi *Baâda*, qui veut dire malade en mooré. Pour surligner le fait que Molière est universel»<sup>23</sup>.

La référence à cette «universalité» transportée dans le contexte culturel africain est problématique: elle donne l'impression que la culture occidentale détient une dimension universelle, mais en même temps elle efface les conditions, historiquement et idéologiquement marquées, par lesquelles cette culture – et donc son théâtre – a été finalement rendue «classique» (donc «universelle»). La valeur artistique d'une

les instituteurs coloniaux. Voir J.-H. Jézequel, *Le théâtre des instituteurs en Afrique Occidentale française (1930-1950): Pratique socio-culturelle et vecteur de cristallisation de nouvelles identités urbaines*, dans *Les usages politiques des fêtes aux XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, dir. D. Tartakowski, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 192-193.

(20) S. Chalaye, *Quelle indépendance pour le théâtre africain francophone?*, "Africultures" 83, 2011-1, p. 18.

(21) <https://www.youtube.com/watch?v=reFSUiaJdJQ&t=3s>.

(22) <https://www.youtube.com/watch?v=g3-lbiQtRFc>.

(23) *Ibidem*.

troupe africaine se jugerait à sa capacité à interpréter des textes qui appartiendraient à une culture «mondiale». Il s'agit donc d'accompagner les Africains à construire un théâtre africain, selon l'idée de ce que l'on imagine convenir aux Africains. Cette approche ne remet donc pas foncièrement en question le rapport entre la culture occidentale hégémonique et les autres cultures.

Par ailleurs, en laissant cette question de côté, il existe d'autres éléments problématiques qui ressortent de la mise en scène de ce spectacle, ce qui nous mène à nous interroger sur le risque d'un regard construit sous l'angle de l'exotisme que comporte une telle expérience artistique.

### *Un exotisme postcolonial*

Le regard colonial a toujours caractérisé la rencontre de l'Europe avec l'altérité<sup>24</sup>, surtout africaine, et se poursuit encore aujourd'hui sous ses formes contemporaines. Or, l'exotisme décrit précisément un système de perception et de consommation, il invoque l'image familière de cultures perçues comme «étrangères», et les rend identifiables en les associant à un nombre limité d'éléments. Cette exploration est inhérente à la construction d'un regard sur l'Afrique qui, tel qu'il est commercialisé et distribué au public occidental, agit comme un filtre déformant. La rencontre avec l'Afrique est symbolisée par un sentiment «érotique»<sup>25</sup> où le continent apparaît comme un objet séduisant.

La production de Marbayassa se fonde, directement ou indirectement, sur cette tendance. Cela est déjà perceptible dans les raisons économiques qui poussent Guy Giroud, le metteur en scène, à produire son spectacle en Afrique, pour ensuite faire appel au goût du public européen. En effet, la pièce se déroule dans un contexte perçu comme typiquement «africain», fait de gris-gris et de fétiches, «à la sauce burkinabé» – ce qui témoigne de la prégnance du cliché d'une Afrique imaginaire. Cette dimension s'exprime en particulier avec l'utilisation d'éléments culturels «traditionnels». Tel le cas des personnages de Monsieur Purgon, le médecin du malade imaginaire, et de Monsieur Fleurant, l'apothicaire. Dans cette adaptation, ces deux personnages sont unifiés et représentés par un seul acteur, qui se voit confier le rôle d'incarner un féticheur «traditionnel». Ainsi, les scènes 4 et 5 de l'acte III sont très caricaturales – dans l'esprit de Molière, certes –, si ce n'est que la manière de mettre en scène ce personnage relève d'une représentation de carte postale: torse nu, plumes autour de la tête, collier d'amulettes... le statut de stéréotype renforce cet aspect, le posant comme naturel. Cette vision sert à célébrer la notion de «différence culturelle» tout en l'assimilant à des codes interprétatifs occidentaux familiers.

De plus, «dans cette adaptation fidèle où le comique de Molière est ponctué par des intermèdes dansés aux rythmes des instruments africains», comme on peut lire encore sur le site de la compagnie, la présence d'intermèdes musicaux et de danse font référence à une certaine performativité africaine. La comédie de Molière, on le sait, était également donnée initialement avec des intermèdes musicaux à la fin de chaque acte, ce qui en fait une comédie-ballet. Giroud récupère cette tradition chorégraphique indiquée par Molière et l'adapte à son contexte «africain»: voici comment

(24) Voir *Poétique et Politique de l'altérité. Colonialisme, esclavagisme, exotisme*, dir. K. Bénac-Giroux, Paris, Classiques Garnier, 2019.

(25) Cf. le concept d'«érotocolonie» proposé par S. Chalaye, *Race et théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes Sud, 2020, pp. 146-147.

le balafon, la kora, le djembé – seules éléments de scène, par ailleurs – font alors leur apparition exactement là où on les attend, accompagnés de chants typiques et de la manière africaine, tout aussi «typique», de danser. À ce stade, on pourrait également se demander dans quelle mesure le jeu des acteurs ne reflète pas les processus caractéristiques du «nègre spectacle»<sup>26</sup>.

Cette approche exotique constitue donc un lieu de rencontre discursif entre un assemblage local de pratiques perçues comme «typiques» et un appareil global de codes institutionnels voire commerciaux et assimilateurs. D'ailleurs la plupart des spectacles de Marbayassa – et c'est également le cas pour *Baâda* – sont en effet produits dans le but d'être exportés en France et d'être proposés à un public qui, pour des raisons d'ordre historique et culturel, s'attend à certains éléments implicites évoquant un ailleurs fantasmé. Souvent, ces projets artistiques profitent également du réseau économique et structurel des Instituts Français en Afrique. Tout ceci, soulignant encore une fois la fascination et l'attraction que l'Afrique (réelle ou imaginaire) exerce sur le plan artistique, s'exerce à partir de dynamiques politiques et culturelles qui sous-tendent la production de tels spectacles sur la scène franco-africaine contemporaine.

Ce processus de production et de diffusion témoigne donc d'une démarche à visées économiques plutôt qu'artistiques. L'Organisation Internationale de la Francophonie, contrairement à l'Institut Français, a d'ailleurs souvent refusé d'accompagner ce type de projets, jugés paternalistes car instrumentalisant les acteurs africains au service d'une compagnie. Une véritable stratégie de marketing qui, profitant de la fascination d'un public métropolitain pour l'exotisme, se met au service de la logique impérialiste du marché occidental et de la fabrication d'une altérité culturelle<sup>27</sup>. Par le biais d'une illusion de réciprocité interculturelle, l'Autre est ainsi caractérisé par ses coutumes, et sur son corps s'incarne sa différence à la fois somatique et imaginaire. La différence devient spectacle pour la consommation occidentale. D'autre part, monter un texte classique permet d'avoir une meilleure visibilité qu'avec d'autres titres, surtout si «africains». En revanche, *Baâda*, le *malade imaginaire* africain rebat les cartes en faisant appel aux goûts et aux attentes du public, permettant d'avoir un intérêt préalable vers le spectacle.

Notre intention n'est pas de condamner ces propos comme faisant preuve de mauvaise foi ou d'opportunisme flagrant, mais plutôt d'insister sur la nécessité d'une production artistique qui devrait être considérée plus largement dans son contexte matériel. Un tel mécanisme produit un circuit qui permet à des artistes de profiter du marché occidental pour gagner leur vie et accéder au monde de l'art, mais qui porte en lui-même ses limites. Cette dynamique de production renvoie donc à un rapport à l'altérité qui se situe dans une sorte de répétition entêtée des hiérarchies héritées de l'histoire et d'un confort identitaire qui n'est pas vraiment travaillé par les séquelles contemporaines que la domination coloniale a entraînées. Ce qui est clair, en tout cas, c'est qu'il existe des continuités significatives entre les anciennes formes de représentation exotiques coloniales et certaines de leurs contreparties plus récentes, qui tirent parti d'une approche esthétique relevant d'un fétichisme. Cette vision sert à célébrer la notion de différence culturelle tout en l'assimilant à des codes interprétatifs occi-

(26) S. Chalaye, *Théâtre et cabarets: le «nègre» spectacle*, dans *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, dir. N. Bancel, Paris, La Découverte, 2004, pp. 296-305.

(27) Cf. K.A. Appiah, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 23.

dentaires familiers, qui s'exprime plus encore dans l'utilisation d'éléments culturels «traditionnels».

Ceci est clairement lié au marché qui capitalise à la fois sur la circulation répandue d'idées sur l'altérité culturelle et sur le trafic d'artefacts et de biens culturellement différents. En effet, Guy Giroud ne reconnaît pas l'utilisation (consciente ou non) de techniques et de modes de représentation culturelle exotiques – ce qui pourrait presque être considéré comme un symptôme de l'exotisme postcolonial. En ce sens, l'exotisme postcolonial est, dans une certaine mesure, une pathologie de la représentation culturelle contemporaine, une façon particulière de perception esthétique qui fabrique effectivement l'altérité. Cela contribue à l'exotisation continue de l'Afrique par le biais d'images fantasmées, au sein d'une économie mondiale qui en fait souvent, même inconsciemment, des produits néo-impériaux.

### *Quelques conclusions*

La référence à ce cas spécifique où la figure de Molière prête le flanc à l'ancien projet esthétique, idéologique et éducatif colonial, met donc en lumière la difficulté de penser une véritable décolonisation artistique aujourd'hui. Ces dynamiques se trouvent précisément au confluent des paradoxes et malentendus dérivés de la politique théâtrale de coopération qui a longtemps caractérisé l'espace francophone. Pendant l'âge d'or du colonialisme, la valeur artistique d'une troupe africaine se jugeait à sa capacité à interpréter des textes appartenant à une culture «universelle». La différence devenait spectacle pour la consommation occidentale. Plusieurs décennies plus tard, même pour des créations artistiques vouées à des principes d'échange égalitaires (caractéristique implicite de l'interculturalité), le recours au modèle occidental peut participer à la marchandisation de l'Autre et donc à la perpétuation du projet colonial.

Certes, depuis le tournant du dernier siècle, les nouvelles expressions du théâtre francophone d'Afrique sont arrivées à s'affranchir du paternalisme français pour rejoindre la dimension internationale contemporaine, en rejetant toute identité d'assignation circonscrite pour elles dans la sphère franco-africaine<sup>28</sup>. Nombre d'artistes se sont définis en refusant l'hégémonie occidentale et en développant un espace où déjouer et détourner l'utilisation des références mobilisées par le discours colonial. C'est précisément là que naît une démarche capable d'interroger la décolonialité et d'exprimer des rencontres qui mettent en relation un Ici et un Ailleurs, un Même et un Autre, de sorte que les frontières culturelles se transforment, se déplacent, s'élargissent.

La difficulté d'une telle démarche est pourtant encore remarquable, car souvent le regard occidental reste le seul paramètre pour définir le degré d'africanité de ce théâtre. Ces artistes issus d'une présumée diversité se trouvent souvent pris entre un désir de reconnaissance et la conscience des contraintes que cela peut imposer à leur production et aux façons dont elle est reçue. Le danger existe, par exemple, que l'intérêt de leurs productions soit mesuré explicitement ou implicitement en termes d'attrait exotique, susceptible de captiver l'attention du public métropolitain. Dieu-donné Niangouna formule le rejet de ce regard avec ces mots:

«Pas ce comédien noir, cet Africain qu'on attend sur scène pour venir nous divertir avec ses grossièretés africaines, ses sauvageries exotiques, son accent de petit-

(28) Voir *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, dir. S. Chalaye, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

nègre, ses ridiculités sordides, ses démangeaisons animales, ses folklores tonitruants, ses transes endiablées. Je ne suis pas ce comédien-là. [...] Vous savez tout ce que vous savez de moi, mais vous ne le savez que de vous-mêmes, de vos attentes, de vos peurs, de la bête qu'on vient voir en cage... L'histoire que vous attendez n'aura pas lieu. Vos attendus l'on déjà mangée. C'est ça mon théâtre. Mon théâtre est le drame de ce qu'on veut du théâtre africain»<sup>29</sup>.

Nous nous sommes donc tournés vers le théâtre pour penser l'ensemble des vécus et des produits culturels sous l'angle de la réception et de la remise en question des formes de domination. Cela nous a permis de ne pas perdre de vue l'imposition d'un savoir/pouvoir à la fois marginalisant et phagocytant<sup>30</sup>. Si nous avons souligné ces enjeux «coloniaux», c'est parce qu'ils illustrent des tendances généralisables du conflit entre hybridation et homogénéisation culturelle que l'interculturalité suscite. L'étude des paradoxes culturels et politiques qui en découlent permet de montrer les rapports entre la création théâtrale et les institutions culturelles, ainsi que les façons dont les productions artistiques véhiculent des représentations pouvant participer à la fabrication d'une altérité culturelle, notamment sous les formes de l'exotisme des corps et de l'imaginaire. Ce constat est d'autant plus pertinent que la scène théâtrale témoigne d'un dispositif de représentations difficile à défaire. C'est précisément là que se joue le jeu interculturel, car la volonté d'«africaniser» Molière – tant elle peut participer à la spectacularisation de la différence – cache ces relations de pouvoir et de domination qui risquent de faire du théâtre un lieu d'exposition ethnographique.

DONATO LACIRIGNOLA  
*Università degli Studi di Milano*

(29) D. Niangouna, *M'appelle Mobamed Ali*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, pp. 54-56.

(30) Cf. J.-L. Amselle, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001. Amselle met ici l'accent sur comment l'hybridité s'avère essentiellement le produit des contacts résultant de la globalisation entre la culture occidentale et les cultures dites exotiques et de l'imposition d'un savoir/pouvoir colonial qui joue un rôle forcément majeur et dominant, à la fois phagocytant, capable d'entretenir l'exclusion de qui est identifié comme Autre.



# *Molière au Japon.*

## *La force joyeuse d'une satire sans cesse actualisable*

### *Abstract*

The reception of Molière in Japan is particularly interesting since, of the three great French playwrights of the 17th century, he was the one whose work was adapted, translated and performed the earliest and the most widely all over Japan. He also had a decisive influence on the evolution of Japanese comic theatre, allowing the introduction of the new genre of "comedy". Without going into details, I will try to give a chronological overview of the translations and performances of his plays from their introduction in Japan all the way to the present day. In Japan, Molière appears both singular and malleable enough to have met the public's new expectations almost without interruption. Thus, the stages of his reception correspond roughly, it seems to me, to the history of the country's socio-political changes. It was adapted and adopted by modern popular theatre during the fast-paced modernization of the Meiji Restoration. Then, was used as a tool for protest against capitalism and the militaristic regime of the 1930's, to then switch to take on the stature of a globally respected French classic in the post-war period. Since the bursting of the economic bubble in the 90's, Molière's comedies have been performed and adapted on a wide variety of stages, being as energizing as ever in these times of recession and global crises, with its joyful and wholesome funny, piquant satire and acute observation of society.

La réception de Molière au Japon est particulièrement intéressante puisque, des trois grands dramaturges français du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est celui qui a été le plus précocement et le plus largement adapté, traduit et représenté<sup>1</sup>. Il a aussi eu une influence déterminante sur l'évolution du théâtre comique japonais. Sans entrer dans les détails, je tenterai ici de tracer un panorama chronologique des traductions et des représentations de ses pièces depuis leur introduction au Japon jusqu'à nos jours. Ce travail est possible grâce à la synthèse réalisée en 1964 par Rikie Suzuki, *Molière au Japon*<sup>2</sup>, ainsi qu'aux listes impressionnantes établies en 1973 par Kanagawa Mitsuo<sup>3</sup>, qui a recensé toutes les traductions et mises en scène japonaises dont il a pu trouver trace.

(1) Une adaptation du *Cid* a eu du succès en 1911 au Kabuki (H. Ito, *La première réception du Cid au Japon*, dans *L'Art du théâtre. Mélanges offerts à Robert Garapon*, PUF, 1992, pp. 111-119). Mais les premières traductions de Corneille et Racine sont publiées dans les années Vingt et les représentations débutent après-guerre. Sur le XVII<sup>e</sup> siècle français au Japon, voir l'article très éclairant de Tetsuya Shiokawa, *Les études dix-septiémistes françaises au Japon: essai de mise en perspective*, «Dix-septième siècle» 248, Presses Universitaires de France, 2010, pp. 389-402, <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2010-3-page-389.htm>.

(2) R. Suzuki, *Molière au Japon*, "Cahiers de l'Association internationale des études françaises" 16, 1964, pp. 259-267, [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1964\\_num\\_16\\_1\\_2475](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1964_num_16_1_2475): article ancien, mais capital.

(3) Molière, *Œuvres complètes*, traduction R. Suzuki, éd. Chuokoronsha, 1972-1973, 4<sup>e</sup> vol., pp. 455-490.

Listes que j'ai poursuivies pour les années ultérieures, dans la mesure de mes moyens, notamment grâce à la riche collection du Musée Tsubouchi, de l'université Waseda<sup>4</sup>.

Précocement apprécié et joué, Molière a la particularité d'être au Japon un auteur à la fois assez singulier et malléable pour avoir presque sans interruption rencontré les attentes nouvelles du public. C'est pourquoi les étapes de sa réception correspondent grosso modo, me semble-t-il, à l'histoire des changements socio-politiques du pays: introduit dans une version japonisée pendant les années de modernisation du Japon, il revient sur la scène après une brève éclipse pour sa force de subversion contre la toute-puissance du régime militariste fascisant; après la deuxième guerre mondiale, dans l'élan de la reconstruction, il est monté comme un classique toujours actuel de la littérature française et mondiale; dans les années qui suivent l'explosion de la bulle économique et jusqu'au temps présent, les mises en scène se renouvellent et se diversifient.

### I. Molière au Nouveau Kabuki pendant la modernisation du Japon (1892-1916)

Après une fermeture d'environ deux siècles, le Japon s'est soudainement ouvert à l'Occident en 1868, avec la Restauration de Meiji. Cette ouverture s'est accompagnée d'une volonté de modernisation politique, économique et culturelle qui devait permettre au pays de rattraper son retard sur les nations européennes, tout en conservant sa spécificité nationale<sup>5</sup>. Les jeunes gens de l'élite intellectuelle voyagèrent et bientôt les langues européennes et les principales œuvres juridiques, philosophiques ou littéraires furent connues des étudiants des nouvelles facultés universitaires.

L'anglais a été la première langue apprise et la littérature occidentale a d'abord été lue dans cette langue. C'est le cas de Molière dont le premier introducteur connu, Kôyô Ozaki (1868-1903)<sup>6</sup>, a travaillé à partir de l'édition Charles Heron Wall parue en 1883-1887<sup>7</sup>. Ce poète, romancier et traducteur (Zola, Maupassant, Dostoïevskij, Tchekov...) n'a que vingt-quatre ans quand, en 1892, il publie dans le grand journal *Yomiuri* son adaptation nipponisée de *L'Avare: Natsukosode*, suivie la même année de celle du *Médecin malgré lui*, intitulée *Koi no yamai (La Maladie d'amour)*<sup>8</sup>. Ce sont les premières adaptations de Molière qui nous restent<sup>9</sup>.

(4) The Tsubouchi Memorial Theatre Museum <https://www.waseda.jp/enpaku/en/>.

(5) C'était là un point problématique et un certain nombre de Japonais souhaitaient conserver intactes leurs traditions. Cf. la remarquable mise au point de Morvan Perroncel: *Le Moment nipponiste (1888-1897) Nation et démocratie à l'ère Meiji*, Les Belles Lettres, 2016.

(6) Sur Kôyô Ozaki, j'ai consulté quatre articles en japonais: Yuka Kawaji, *Kindai gikyokushi ue no Ozaki Kôyô*, «Mitakokubun» 3, mars 1985; Tatsuhiko Taira, *Généalogie de la comédie à l'époque Meiji*, «Journal des études théâtrales-Bulletin de la Société japonaise des arts du théâtre» 27, 1989, pp. 63-73, [https://doi.org/10.18935/jjstr.27.0\\_63](https://doi.org/10.18935/jjstr.27.0_63); Miki Sakai, On Koyo Ozaki's adaptation Natsu-Kosode of Molière's *L'Avare* - Collections | Kyushu University Library (kyushu-u.ac.jp), (2007); Riko Ueda, *Du «roman comique» à la «comédie»: essai sur «Natsu Kosode» de OZAKI Kôyô*, «Langue et littérature japonaise, Bulletin de Université de Société de langue et de littérature japonaises de l'université Tsukuba» 45, 2007, pp. 19-26, <https://doi.org/10.15068/00139830>.

(7) *The Dramatic Works of Molière. Translated Into English Prose*, with Short Introductions and Explanatory Notes by Charles Heron Wall, London, G. Bell & Sons [1883-1887]. (Y. Kawaji, *Kindai* cit., p. 22).

(8) Respectivement en septembre et en novembre (Ibidem, p. 25). Le premier paraît aussi cette année-là sous la forme d'un livre illustré aux éditions Harubadô, en septembre 1892. Livre téléchargeable (<https://ndlonline.ndl.go.jp/#!/detail/R300000001-I000000512173-00>).

(9) Sakai (p. 16) et Taira (p. 65) mentionnent une adaptation de *L'École des femmes* parue dans le journal *Yomiuri* en 1886, mais qui a disparu et Kawaji, une des *Fourberies*, parue en 1893. *Les Femmes savantes* ont aussi été disponibles très tôt en japonais, sous le titre *Les femmes savantes des temps modernes. Comédie*, adaptation de S. Matsui, éd. Hokô, 1894 (<https://ameqlist.com/sfm/moliere.htm>).

Ces deux pièces sont montées avec un grand succès à la suite l'une de l'autre, en 1897, au théâtre Masagoza par Yôhō II (1871-1932)<sup>10</sup>, acteur et directeur d'une troupe de la «Nouvelle École» théâtrale (*shinpa*)<sup>11</sup>. Le *shinpa*, *kabuki* modernisé et modernisateur né dans les années 1880, représentait des histoires plus contemporaines et réalistes que le *kabuki* traditionnel, de façon à toucher les classes moyennes par les idées neuves, mais en gardant des thèmes traditionnels comme le conflit entre amour et devoir filial. Le jeu des acteurs et le style des dialogues étaient également renouvelés. Contrairement au *kabuki* traditionnel, des actrices pouvaient y jouer mais l'*onnagata*, acteur masculin spécialisé dans les rôles féminins, ainsi que la musique hors scène, étaient conservés. Les intrigues étaient souvent adaptées de romans parus dans les journaux ou de classiques occidentaux.

Kôyô Ozaki avait habilement modifié *L'Avare* pour en rendre à la fois les personnages plus conformes à la réalité japonaise, et les dialogues et le dénouement plus susceptibles de plaire dans leur nouveauté occidentale. Sur la première page du livre illustré, le nom même de Molière, transcrit phonétiquement en trois idéogrammes choisis pour leur son, indépendamment de leur sens: *mori-e-ru*, se fondait visuellement dans la langue japonaise tout en gardant une étrangeté exotique. Le titre *Natsukosode* provient d'un vieux proverbe que je traduis librement: «Même en été, une veste matelassée est bonne à prendre», ce qui, tout en intégrant l'histoire dans la réalité quotidienne japonaise, souligne la rapacité d'Harpagon (*Gorôe*) et se rapporte à la scène où ce dernier se révèle prêteur sur gages et usurier. Cependant, plutôt que sur l'avarice du père, Kôyô Ozaki met l'accent sur les amoureux, pour lesquels il ajoute des scènes, notamment entre Elise (*Osome*) et Valère (*Kazubichi*).



Elise (*Osome*) et Valère (*Kazubichi*)

Harpagon (*Gorôemon*)

(10) Donnée d'abord sous le titre *La soif de l'or*, la pièce a été reprise avec le titre original de Kôyô Ozaki et a été jouée jusque dans les premières années de l'ère Taishô (1912-1926) (M. Sakai, *On Koyo* cit., p. 16).

(11) Quelques documents iconographiques en ligne sur les pages consacrées à une exposition organisée au musée Tsubouchi: en japonais <https://waseda.jp/enpaku/ex/14477/>, en anglais <https://waseda.jp/enpaku/online-shimpa-etop/>.

Il transforme aussi les relations de Marianne (*Oyae*) et Cléante (*Tokunosuke*): chez lui, *Oyae* avait déjà promis à *Tokunosuke* de l'épouser, mais, sa mère la pressant d'accepter le père, elle se résout par piété filiale à trahir son amant, ce qui la place dans la tradition des filles japonaises vertueuses et héroïques et engendre des scènes d'émouvantes disputes entre les deux amoureux. En fait, *Tokunosuke* devient le véritable héros de la pièce<sup>12</sup>: la fin heureuse est due à sa débrouillardise et à son énergie. En effet, le personnage d'Anselme disparaît et, c'est le jeune homme qui, avec l'aide de La Flèche (*Sasuke*: «assistant»), déterre la cassette et s'en sert pour convaincre son père de laisser ses enfants épouser l'objet de leur amour. La pièce se termine dans une joie familiale partagée par tous et des vœux de bonheur prononcés en chœur.

Cette victoire d'un fils en position de faiblesse contre un père tout-puissant était particulièrement plaisante et rafraîchissante pour un public habitué à l'amer dénouement traditionnel de ce genre de conflit, dans l'exil ou le suicide à deux<sup>13</sup>. Les dialogues légers et badins entre Elise (*Osome*) et Valère (*Kazubichi*), écrits dans un style familier inhabituel au théâtre traditionnel<sup>14</sup>, avaient aussi une saveur nouvelle, tout en étant influencés par le *rakugo*, une sorte de Stand-up traditionnel pour lequel Ozaki avait écrit au tout début de sa carrière<sup>15</sup>. Ainsi, en insérant une «étrangeté» occidentale (dialogues spirituels et fin heureuse) dans une thématique traditionnelle de la littérature d'Edo, en exprimant des idées qui commençaient à prendre racine dans la nouveauté et en décrivant les perplexités de personnages vivant à une période de modernisation sociale dans des expressions et des compositions familières aux lecteurs de son époque, Ozaki a cherché à établir une nouvelle forme littéraire<sup>16</sup>. Il a ainsi contribué à créer un nouveau genre dramatique japonais, la comédie: en effet, comme le relève Rikie Suzuki<sup>17</sup>, le *kabuki* traditionnel mêlait tragédie et comédie, seules existaient les *kyogen*, des farces ou des mimes dansés intercalés entre deux pièces de nô et «quelques pièces très fastidieuses, pleines de jeux de mots et de plaisanteries bouffonnes». Le terme actuel de *kigeki*, employé d'abord pour qualifier des adaptations de Molière, notamment dans une des premières critiques de *Natsukosode*, s'est finalement imposé pour désigner le genre naissant de la comédie<sup>18</sup>.

Dans les années suivantes, la fortune de Molière est énorme et continue: en 1908, 18 pièces ont déjà été publiées par divers écrivains<sup>19</sup>. Cette année-là paraît l'édition des *Œuvres complètes* de Molière par Shibaji Kusano (1875-1936), un

(12) Notons d'ailleurs que, même s'il se termine par un caractère signifiant «assistant», le premier caractère de son prénom signifie «vertu» tandis que, même si le dernier caractère indique qu'il s'agit du personnage principal, les deux premiers de *Gorôe* sont un prénom masculin très commun, désignant la cinquième place dans l'ordre de naissance.

(13) M. Sakai, *On Koyo* cit., p. 14.

(14) T. Taira, *Généalogie* cit., p. 67.

(15) Y. Kawaji, *Kindai* cit., p. 27.

(16) M. Sakai, *On Koyo* cit., p. 14.

(17) R. Suzuki, *Molière au Japon* cit., pp. 261-262.

(18) Voir l'histoire de la fixation de ce terme pour désigner le nouveau genre théâtral dans T. Taira, *Généalogie* cit., pp. 63-73. Il Kôyô considérait l'adaptation de Kôyô Ozaki comme «un bon exemple de farce raffinée et simple», et «une pièce pionnière de la comédie» (T. Taira, *Généalogie* cit., p. 69). Riko Ueda insiste elle aussi sur l'influence de cette adaptation et de sa représentation sur la naissance du nouveau théâtre comique.

(19) Dans l'ordre chronologique, d'après la liste établie par Mitsuo Kanagawa: *École des femmes*, *Avare*, *Médecin malgré lui*, *Femmes savantes*, *Georges Dandin*, *Mariage forcé*, *Malade imaginaire*, *Bourgeois gentilhomme*, *Amour médecin*, *Tartuffe*, *Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *Misanthrope*, *Médecin volant*, *Impromptu de Versailles*, *Fourberies de Scapin*, *École des maris*, *Dom Juan*. Les adaptations sont très nombreuses à partir de 1904 (M. Sakai, *On Koyo* cit., pp. 16-17).

romancier, enseignant et traducteur de grands classiques occidentaux (Goethe, Dickens, Tourgueniev, Ibsen, Maupassant...). Dans un joli livre sont rassemblées quinze pièces, traduites ou fortement adaptées (pour trois d'entre elles). *Dom Juan* n'y figure pas, ni, curieusement, *Le Misanthrope*, puisque Kusano l'avait publié en 1904<sup>20</sup>. Les comédies sont précédées d'une présentation de Molière de 115 pages: son époque, le théâtre du temps, sa jeunesse, une notice sur ses 23 pièces, les années de maturité, ses rapports avec Louis XIV, sa période d'apogée, sa mort, et sont suivies d'une chronologie. Kusano a travaillé à partir de l'édition anglaise que nous avons citée, mais il explique dans sa préface avoir suivi des cours d'un professeur français à l'université<sup>21</sup> et chaque titre est suivi d'une transcription phonétique assez bonne du titre original français<sup>22</sup>. Le nom de Molière est aussi transcrit en *katakana*, système syllabique employé notamment pour écrire les mots étrangers. Pourtant, même dans les pièces traduites, les personnages sont pourvus de noms japonais. Même hésitation au niveau iconographique: le livre s'ouvre sur le portrait d'un Molière séduisant, dessiné à partir du célèbre tableau de Coypel, mais chaque pièce est précédée d'une illustration confiée à des artistes différents, ce qui donne lieu à une incohérence étonnante: atmosphère complètement japonaise, ou mixte, complètement européenne, contemporaine ou d'époques diverses. Ainsi Molière est-il à la fois remis dans son contexte historique, culturel et géographique par les textes de présentation et les transcriptions phonétiques, tout en restant inséré dans le répertoire théâtral japonais par les images.

Cette profusion de parutions répond à un réel intérêt du public: 83 mises en scène de 7 comédies sont effectuées en seulement 19 ans: le succès de *Natsukosode* (*L'Avare*) et de *La maladie d'amour* (*Le médecin malgré lui*) ne se dément pas, mais *L'Amour médecin*, *Le Malade imaginaire* et *Sganarelle* sont aussi repris plusieurs fois<sup>23</sup>. Cependant, bizarrement, après une tournée nationale réussie de *Natsukosode* montée encore une fois par Ii Yôhō (1871-1932) et trois mises en scène du *Médecin malgré lui* en 1916, Molière cesse d'être joué. La liste de Kanagawa ne mentionne aucune représentation entre 1916 et 1931. Certes, le *shinpa* était en perte de vitesse au théâtre<sup>24</sup> et le grand tremblement de terre de 1923 avait largement détruit la capitale, mais cette brutale coupure suscite des interrogations. Je risque une hypothèse. En 1904, la tentative de jouer *L'Avare* au *kabuki* traditionnel, avec chignons et chemin de fleurs, s'était soldée par un tel échec que l'expérience n'avait jamais été renouvelée<sup>25</sup>: Molière fut désormais réservé au *shinpa*. Peut-être la présentation de Kusano donnait-elle de cet auteur une image trop précisément française, le rendant peu à peu impossible à jouer en costume japonais, même par des troupes de *kabuki* modernisé? J'ai retrouvé la trace d'une *Avare* représentée en décembre 1925 sous la forme d'une comédie chantée par la troupe Takarazuka des Jeunes femmes, qui jouait des opéras ou des opérettes, tantôt japonaises, tantôt importées d'Occident, dans des décors qui pouvaient être complètement occidentaux. Le poster repré-

(20) Rikie Suzuki a entendu dire que la misanthropie de Kusano l'avait découragé d'insérer cette pièce dans son recueil. R. Suzuki, *Molière au Japon* cit., p. 262.

(21) Je remercie Takatsugu Tomita, spécialiste de Molière et membre du groupe de recherche sur le théâtre français du 17<sup>e</sup> siècle EIKOS (<http://www.nagasaki-gaigo.ac.jp/toguchi/eikos/>), de m'avoir fourni ce renseignement ainsi que tous les membres du groupe pour leur chaleureux soutien.

(22) On notera la présence, à la Bibliothèque de la Diète du Japon, d'une édition bilingue, anglaise et française, des œuvres complètes de Molière, datant de 1907.

(23) *L'Avare* (*Natsukosode*) est joué 48 fois; *Le Médecin malgré lui*, 11 fois; *L'Amour médecin*, 9 fois; *Le Malade imaginaire*, 7 fois; *Sganarelle*, 6 fois, *Le Tartuffe*, 2 fois; *Les Précieuses ridicules*, 1 fois.

(24) Il subsiste plus longtemps au cinéma.

(25) T. Taira, *Généalogie* cit., pp. 69-70.

sente sur fond de montagnes une jeune fille vêtue à l'européenne, nattes enrubanées, gilet rouge et jupe fleurie<sup>26</sup>. Pendant longtemps, Molière se jouera désormais sur une scène complètement libérée des traditions du kabuki. Il est, quelques années plus tard, monté avec succès par des troupes du Nouveau Théâtre (*shingeki*), mouvement initié entre autres par Shôyô Tsubouchi (1859-1935), professeur, écrivain, dramaturge, critique et premier traducteur de Shakespeare. Ce mouvement préconisait un théâtre occidentalisé et visait à acclimater le réalisme moderne sur la scène japonaise: outre Shakespeare, des auteurs récents comme Ibsen, Tchekov étaient volontiers mis en scène.

## II. Molière au Nouveau Théâtre, face à la militarisation fascisante du régime (1925-1942)

Cette attention à replacer Molière dans son contexte occidental se perçoit aussi dans les traductions nouvelles. En 1920, un recueil de six pièces traduites par Shôyô Tsubouchi avait redonné aux personnages leur nom original, mais transcrits dans une prononciation anglaise<sup>27</sup>. C'est cette version qui a été utilisée en 1925 par les jeunes filles du Takarazuka. Des traductions plus exactes et, surtout, faites directement à partir du français apparaissent à la fin de la décennie: en 1928, sont publiés *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes* et *Le Malade imaginaire* traduits par Arô Naito (1883-1977), professeur, essayiste et traducteur de littérature française. Enfin, en 1934, sortent de véritables *Œuvres complètes* en trois volumes, où Kyôshô Yoshie (1880-1940), écrivain, poète, professeur et traducteur a réuni les traductions de toutes les œuvres de Molière, farces et pastorales comprises, avec, dans le dernier volume, des renseignements sur le dramaturge. *Dom Juan*, *Le Misanthrope* et *Le Tartuffe* ont aussi été traduits en 1934 par un romancier et critique anti-conventionnel connu: Jun Ishikawa (1899-1987). Ces nouvelles traductions ne conviennent pas toujours à la scène: si la version Yoshie du *Tartuffe* et de *Sganarelle* a été jouée en 1934 et en 1936 par la troupe ShinTsukiji, cette même troupe a proposé en 1934 un *Dom Juan* dans une traduction de 1923 et, surtout, en 1936 et 1939, *L'Avare* dans une traduction effectuée par un jeune homme du Nouveau Théâtre, Itsuo Doi (1906-1976).

Je vais m'attarder un peu sur les représentations données par le ShinTsukiji, une des troupes les plus renommées de ce mouvement théâtral et celle qui a le plus souvent monté Molière dans cette période, alors même que la faveur de notre auteur est en baisse: seulement 11 mises en scène de 5 comédies sont faites en 17 ans (entre 1925-1942), *L'Avare* dominant encore nettement<sup>28</sup>. La mouvance du Nouveau Théâtre rassemblait des intellectuels de gauche et était devenue de plus en plus politique au fur et à mesure que le régime militaire et fascisant se durcissait, dans les années Trente. Les idées marxistes s'étaient implantées au Japon dans les années de l'après Première guerre mondiale et de la montée de l'expansion nationaliste. Elles étaient combattues avec une vigueur croissante par le gouvernement d'alors, qui instaurait une éducation et un mode de vie fondés sur la célébration de l'Empereur et la domination du culte shintô.

(26) Image et informations en japonais visibles ici: [http://www.hankyu-bunka.or.jp/archive/?app=shiry\\_o&mode=detail&list\\_id=128&data\\_id=100192](http://www.hankyu-bunka.or.jp/archive/?app=shiry_o&mode=detail&list_id=128&data_id=100192).

(27) R. Suzuki, *Molière au Japon* cit., pp. 262-263.

(28) *Avare* (6), *Dom Juan* (2), *Tartuffe* (1), *Sganarelle* (1), *École des maris* (1).

Les programmes du *Tartuffe* mis en scène en 1934 par Ganten Hatta (1903-1976) et de *L'Avare*, monté en 1936 avec *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* par Korya Senda (1904-1994) et repris seul en 1939, montrent de manière émouvante combien ces hommes de théâtre mettaient d'espoir dans la force contestataire et joyeuse de Molière. Tous deux blâment le comique uniquement farcesque et les personnages caricaturaux des comédies de Molière telles qu'elles étaient montées jusque-là au Japon et revendiquent l'authenticité nouvelle de leur interprétation. Tout en relevant la différence des conditions économiques et historiques entre «l'époque de Louis XIV, pleine maturité de la culture féodale, et l'époque contemporaine, phase terminale du capitalisme», ils affirment l'efficacité de la satire moliéresque dans le Japon d'avant-guerre, elle qui dénonce non des individus, mais un système de pouvoir: celui des «hypocrites et faux croyants», nombreux sous le régime militariste, ou «la force de falsification de l'argent, corruptrice du cœur et des liens humains». L'aptitude de Molière à «toucher les cœurs» venant, écrit Hatta, de «son strict réalisme» fondé sur «une riche expérience de la vie» et «une morale saine et rationnelle», ainsi que de sa vitalité et de la force libératrice de son comique, «en ces temps et mode de vie pesants», comme l'écrit Senda: «Ah, ces rires sains et ces satires piquantes de monsieur Molière!».

Pendant la guerre et dans le désastre de la défaite, le théâtre disparaît presque complètement: une seule comédie de Molière, *L'École des maris*, dans la traduction publiée en 1940 par un jeune homme prometteur, Rikie Suzuki (1911-1973), est représentée cinq fois au début des hostilités, en juillet 1942. Molière ne revient sur scène qu'en 1947, avec *Le Tartuffe* et *Le Misanthrope*.

### III. Molière dans l'élan de la reconstruction: un classique de la littérature française et mondiale (1947-1990)

Si les représentations s'interrompent, le rythme des traductions s'accélère, d'autant plus que «la langue japonaise a subi une réforme assez considérable, dans le domaine de l'orthographe, ce qui a entraîné un changement du style lui-même» (Suzuki, 1964), ce qui rendait nécessaire de «modifier la traduction des œuvres étrangères afin de les rendre plus accessible au jeune public». Le Japon s'ouvre alors à la connaissance du monde et de sa culture, avec une curiosité dénuée de nationalisme, comme un pays qui veut prendre place dans le concert des nations. La culture et le théâtre français sont particulièrement appréciés. Entre 1948 et 1959, de grandes maisons d'édition publient coup sur coup des anthologies de Molière de plus en plus fournies, comme celle de neuf pièces commentées par Rikie Suzuki et accompagnées de photos de représentations japonaises (1951) ou celle qui regroupe l'intégralité des farces (1959) avec un commentaire substantiel de Takuzo Obase (1906-1977).

Les traducteurs sont désormais des professeurs d'université, spécialistes du théâtre français<sup>29</sup>, comme Yutaka Tatsuno (1888-1964), traducteur de Beaumarchais, Takuzo Obase, traducteur de Diderot et auteur des premières études sérieuses sur Molière (*La Formation de la doctrine classique en France*, 1948, *La Pensée de Molière et son temps*, 1950) et d'une thèse en japonais sur la dramatur-

(29) «En 1946, M. Ishizawa, professeur à la Faculté de Médecine de l'Université de Kyûshû, a traduit le Médecin malgré lui et en a donné: un commentaire très intéressant, grâce à ses connaissances médicales» (R. Suzuki, *Molière au Japon* cit.)

gie de Molière (1957), et bien sûr Rikie Suzuki, traducteur prolifique (Dumas, Balzac, Valéry...) et auteur d'une étude intitulée *Molière*, qui situe le dramaturge dans le contexte historique et littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle: il publie régulièrement des traductions, souvent jouées. En 1973, l'année de sa mort, paraît son impressionnante édition des *Œuvres complètes*, avec des photos de représentations françaises récentes.

Ces *Œuvres complètes* semblent avoir encore augmenté la faveur de Molière et incité à diversifier les comédies choisies. En effet, entre 1947 et 1972 ont lieu 30 mises en scène de 11 pièces (1,2 par an), *L'Avare* et *Tartuffe* dominant encore<sup>30</sup>, mais, entre 1973-1990, 16 pièces sont jouées dans 44 mises en scène (2,6 par an), *L'Avare* étant détrôné par *Les Fourberies de Scapin*, tandis que *Dom Juan* ou *Les Femmes savantes* progressent nettement<sup>31</sup>. L'année 1974 est spécialement prolifique, avec, sur scène, *Les Fourberies de Scapin*, *Dom Juan*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Sganarelle*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Mariage forcé*, *L'Amour médecin* et bien sûr *L'Avare*. Certaines troupes montent régulièrement notre dramaturge: Haiyuza (10 mises en scène de 8 pièces entre 1948 et 1989<sup>32</sup>), Bungakuza (7 mises en scène de 4 pièces<sup>33</sup>), ou encore Geijutsugekijo et Hakkiza, qui font des tournées d'un an dans les écoles du Japon avec, respectivement, *Le Bourgeois gentilhomme* (1988) et *Les Fourberies de Scapin* (1989).



Élise, Marianne, Cléante



Bungakuza 1957

Harpagon

(30) *Avare* (8), *Tartuffe* (4), *Fourberies de Scapin* (4), *Femmes savantes* (3), *Bourgeois gentilhomme* (3), *Misanthrope* (2), *Sganarelle* (2), *Médecin malgré lui* (2), *Précieuses ridicules* (1), *École des femmes* (1), *Dom Juan* (1).

(31) *Fourberies de Scapin* (8), *Avare* (7), *Médecin malgré lui* (5), *Misanthrope* (3), *Dom Juan* (3), *Bourgeois gentilhomme* (3), *Sganarelle* (2), *Tartuffe* (2), *Georges Dandin* (2), *Amour médecin* (2), *Malade imaginaire* (1), *Mariage forcé* (1), *École des femmes* (1), *Femmes savantes* (1), *Pourceaugnac* (1), *Étourdi* (1).

(32) 1948 *Les Femmes savantes*, 1950 *L'École des femmes*, 1955 *Le Bourgeois gentilhomme*, 1957 *Le Tartuffe*, 1965 *Les Précieuses ridicules*, 1973 *L'Avare*, 1980 *Les Fourberies de Scapin*, 1984 *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Misanthrope* (autre troupe), 1989 *Les Femmes savantes*.

(33) 1947 et 1978 *Le Misanthrope*, 1957 et 1962 *L'Avare*, 1966 *Les Femmes savantes*, 1974 *Dom Juan*.



Les programmes témoignent d'une réflexion intense sur Molière et le théâtre classique français. Celui de *L'Avare*, représenté avec succès par le Bungakuza en 1957-1958 comporte des discussions sur les raisons de monter un classique et sur la différence entre plaisir théâtral et plaisir littéraire, un entretien des deux jeunes metteurs en scène Seiichi Yashiro (1927-1998) et Shinya Andô (1927-2000) avec un romancier réputé sur l'absence de héros dans la pièce, le réalisme et la fiction affichée, ou encore la différence entre Shakespeare et le théâtre français, entre Racine et Molière.

Rikie Suzuki et d'autres universitaires collaborent de plus en plus étroitement à la mise en scène. Le livret du *Tartuffe* monté en 1957 avec le plus grand succès par Chikao Tanaka (1905-1995) au Hayûza, comporte ainsi des analyses de Rikie Suzuki et Yutaka Tatsuno tandis que des photos situent ce *Tartuffe* dans la tradition des Molière déjà joués par cette troupe et des *Tartuffe* incarnés par Jouvet ou Gettry. Cette collaboration est encore plus intense dans certains spectacles de 1974. Le programme de *Dom Juan* – Bungakuza, avril-mai 1974, Tôkyô et province, mise en scène de Shinkichi Katô (1930-2005) – contient par exemple, avec un hommage à Rikie Suzuki, une comparaison savante entre les *Dom Juan* de la tradition et celui de Molière par Mitsuo Kanagawa, ainsi qu'une réflexion sur la modernité spécifique de Molière, par le jeune universitaire Junichi Imura (1943-2021), qui rapporte avec émotion les représentations qu'il a vues pendant ses séjours en France, notamment le somptueux *Bourgeois gentilhomme* de Jean-Louis Barrault (1972), avec musique rock et ballet moderne.

Ce programme manifeste ainsi un effort continué d'historicisation en même temps qu'une volonté d'actualisation: il montre les acteurs en répétition dans des vêtements contemporains, comme celui des *Fourberies de Scapin* montées au Hayûza le même mois par Hiroshi Akutagawa, où un universitaire, Kazuo Watanabe, traite du potentiel tragique des comédies de Molière. En 1978, au Bungakuza, Shinkichi Katô transpose *Le Misanthrope* dans le Japon des années 70, expliquant les raisons de ce choix dans un entretien avec Junichi Imura et un professeur de Waseda: il voudrait, quitte à frustrer les amateurs de théâtre classique, faire goûter au public japonais «le talent que Molière avait, non seulement dans la construction de ses personnages principaux, mais aussi à refléter le contexte social de son époque».

L'appétit de comprendre profondément la vigueur du théâtre classique français, et des comédies de Molière en particulier, explique sans doute aussi le succès et la venue répétée de troupe françaises à cette époque: compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault en 1959 (*Le Misanthrope*) et TNP en 1979 (*Tartuffe*, Roger Planchon) et Comédie Française en 1962 (*Fourberies de Scapin*, Jacques Charon), 1965 (*Le Bourgeois gentilhomme*, Jean Meyer), 1976 (*Dom Juan*, Antoine Bourseiller; *L'Avare*, Jean-Paul Roussillon) et 1988 (*Le Bourgeois gentilhomme*, Jean-Luc Boutté, avec pour la première fois au Japon, des danses baroques: révélation féconde). Le théâtre «classique» japonais l'intègre à nouveau dans son répertoire. Ainsi en 1963 *L'Avare* est-il joué au Kabuki et en 1973 au Bunraku, théâtre traditionnel de marionnettes, délesté de ce qui pouvait rendre Harpagon antipathique<sup>34</sup>, dans un spectacle diffusé à la télévision nationale<sup>35</sup>. J'ai aussi retrouvé le programme d'un *Amphytrion* adapté en 1961 sous le titre de *Jupiter en fuite* par le théâtre de marionnettes à l'occidentale Puk, fondé en 1926.

Le mouvement s'amorce dès les années 1980, mais s'amplifie à partir des années 90 et dans les décennies suivantes: toutes sortes de troupes dans toutes sortes de théâtre acclimatent Molière de façon ludique et moderne.

(34) N. Akiyama, «Bulletin de Littérature Française de l'université Aoyama» 27 (en japonais).

(35) Extrait visible à cette adresse: <https://youtube.com/watch?v=76fUs19iXCA>.

IV. Molière après l'explosion de la bulle économique: un théâtre ludique, plastique et stimulant (1990-2022)

Que ce soit dû ou non à l'explosion de la bulle immobilière qui a mis fin au miracle économique japonais, je ne sais, mais c'est à peu près concomitant: toute la société commence à se détendre et à mêler mode occidentale contemporaine et tradition japonaise dans de multiples variations. Liberté, inventivité et fantaisie caractérisent aussi les représentations de Molière des trois dernières décennies: 76 mises en scène de 17 pièces sont produites en 31 ans<sup>36</sup> (2,4 par an). Les titres originaux sont souvent changés, l'intrigue elle-même transformée. Une mystérieuse *Donna Joanna* (Tatsuo Okumura, MTPProject Company) a ainsi été jouée en 1993. *Les Fourberies* et *Le Malade imaginaire* dominant désormais, *L'Avare* se maintient toutefois, avec *Dom Juan* et *Le Tartuffe*. Des compagnies de marionnettes poursuivent leurs adaptations de *L'Avare* (Puk 1999, 2003, 2009, 2016, 2018, Bunraku 2016) et innovent avec *Les Fourberies de Scapin* (Muchiyoza, 2016, 2018, 2022). Les mêmes grandes troupes continuent à monter Molière avec succès (le *Dom Juan* du Bungakuza a été joué en 2003 pendant près d'un mois), mais dans un répertoire d'abord limité: le Haiyûza, par exemple, reprend seulement quelques pièces: *Le Tartuffe* (1993, 2004) ou *L'Avare* (1996, 1999, 2000, 2007).

Un renouveau arrive avec, en 2000-2003, la publication de nouvelles *Œuvres complètes* traduites par Nobuko Akiyama, une universitaire qui a rédigé sa thèse sur les comédies ballets de Molière sous la direction de Georges Forestier. Cette édition en 10 volumes, composée en collaboration avec Roger Guichemerre et Masaki Hirota, comportent des études de divers spécialistes japonais et français et des renseignements sur les traditions moliéresques française et japonaise. Cette traduction, légèrement simplifiée en vue d'être jouée plus facilement que celle de Rikie Suzuki, crée une dynamique.

Certes, tous les spectacles ne se fondent pas sur elle: celle de Suzuki est encore souvent jouée et certaines troupes élaborent leur propre texte: en 2018, par exemple, un groupe féminin de musique pop adulé au Japon, AKB48, a transformé *Sganarelle* et *Les Précieuses ridicules* en pimpantes comédies musicales. Mais, loin de cette acclimatation radicale, il semble que le texte de Molière renouvelé par Nobuko Akiyama ait stimulé et stimule encore la créativité de troupes de tailles diverses. *La Princesse d'Élide* a été ainsi montée dans cette traduction par la minuscule troupe Unit Mercillion (2017) et le Haiyûza a donné pour la première fois *Le Malade Imaginaire* en 2017, remarquablement mis en scène par une femme, Misa Takagishi, avec la collaboration de la traductrice et sur une musique originale composée aussi par une femme Kyôkô Hagi. Nobuko Akiyama présente en détail ce spectacle dans son article «Molière au Japon», qu'elle a eu la gentillesse de me donner à lire<sup>37</sup>.

C'est aussi à partir de cette traduction qu'en 2012, au SPAC de Shizuoka, premier centre national des arts du spectacle au Japon, le jeune et brillant Seiji Nozoe (né en 1975) a adapté *Le Malade imaginaire* avec fantaisie et imagination: costumes contemporains et scène transportée dans les gradins des spectateurs. Cette adaptation bondissante a tourné dans les collèges et lycées du Japon et a été reprise la même année par le

(36) *Fourberies de Scapin* (15), *Malade imaginaire* (13), *Avare* (11), *Dom Juan* (8 : 6+2), *Tartuffe* (7), *École des femmes* (4), *Précieuses ridicules* (3), *Bourgeois gentilhomme* (3), *Georges Dandin* (2), *Amour médecin* (2), *Mariage forcé* (1), *Médecin malgré lui* (2), *Misanthrope* (2), *Femmes savantes* (1), *Pourceaugnac* (1), *Sganarelle* (1), *Princesse d'Élide* (1) et, inspiré par *L'Impromptu de Versailles: Mais vous exagérez, Molière!* (sur cette pièce: N. Akiyama, «*Mais vous exagérez, Molière!*», *Molière vu par un dramaturge japonais d'aujourd'hui*, in *Scandales de théâtre en Orient et en Occident, de la première modernité à nos jours*, Actes du colloque tenu les 19-20 octobre 2019, Sophia University Press, 2021).

(37) À paraître dans *Molière sans frontières*, M. Poirson (dir.), A. Colin-Ville de Versailles, 2024.

directeur de ce centre dans une salle de Tôkyô avec la musique de Charpentier jouée sur des instruments anciens par l'ensemble Les Boréades dirigé par Ryo Terakado, brillant violoniste et disciple de Sigiswald Kuijken. Nozoe a redonné son *Malade imaginaire* au SPAC en 2017<sup>38</sup> et 2021, approfondissant à chaque fois sa mise en scène en collaboration avec les acteurs et l'adaptant aux circonstances extérieures. Il a aussi organisé en 2018 un spectacle participatif assez extraordinaire au théâtre réputé de Saitama: il a représenté la pièce avec des acteurs professionnels et plus de 760 acteurs amateurs du club théâtral du troisième âge Gold Art Club, répartis en deux groupes, qui mêlaient au texte de Molière leurs propres paroles de malade: succès total, les plaintes comiques ayant même été ressenties par acteurs et spectateurs comme un véritable remède aux maux de la vieillesse<sup>39</sup>.

Ce foisonnement de mises en scènes présente quelques nouveautés communes. Le comique est souvent créé au-delà même du texte original par des allusions complices à la culture ou aux événements les plus contemporains: musique et chansons à la mode sont ainsi intercalées en intermède ou pendant le spectacle, comme, à la fin du spectacle collectif de Saitama, un passage de la comédie musicale *Les Misérables*, énorme succès au Japon. Les adresses au public se développent: les membres de la troupe accueillent volontiers les spectateurs par des plaisanteries en les invitant à entrer dans la pièce. Ces prologues deviennent parfois de véritables comédies de comédiens: dans le prologue de la dernière mise en scène du *Malade Imaginaire* par Seiji Nozoe, les acteurs et un prétendu guide touristique guidaient les mouvements des spectateurs et revenaient sur scène à la fin, pour commenter et expliquer les gestes qui avaient fait rire, comme ceux qui exploitaient les contraintes anti-COVID, distanciation ou port du masque. L'ambiance était euphorique, écrit Nobuko Akiyama. Le *Dom Juan* que j'ai vu en mars de cette année, monté par la petite troupe Good morning N° 5 d'après la traduction de Nobuko Akiyama, sur un rythme haletant, avait aussi un côté cathartique. La comédie était entrelacée dans une fiction musicale (musique originale de Ataru Nakamura) dont le motif principal était les *Œuvres complètes* de Molière, occasion d'un meurtre par jalousie et d'une rédemption par la lecture. Le spectacle était précédé d'un one-woman-show pendant lequel la metteuse en scène et actrice principale Ikuko Sawada présentait en plaisantant les acteurs, le décor, les spectateurs, l'exiguïté du théâtre en ces temps d'épidémie et le coût excessif du banc de fleurs rouges orné de noms de villes ukrainiennes et placé entre scène et salle pour séparer acteurs et public selon la distance sanitaire recommandée, banc qui se transformait à la fin en tombe de Molière au bord de laquelle communiaient personnages et spectateurs.

Il est ainsi amusant de constater que le sort de Molière au Japon a accompli une boucle: adapté et adopté par le théâtre moderne populaire à ses débuts, arme de contestation du capitalisme et du sinistre régime militariste dans les années 1930-1940, il prend la stature d'un classique français mondialement respecté après-guerre pour redevenir malléable et changeant, mais toujours aussi énergisant dans ces temps de récession et de crise planétaire. «Ah, le rire joyeux et la satire piquante de M. Molière!».

ODILE DUSSUD  
Université Waseda

(38) Bande annonce: <https://www.youtube.com/watch?v=qDoEFYTiEFw&t=31s>.

(39) Spectacles présentés en détail par N. Akiyama, «Bulletin de Littérature Française de l'université Aoyama» 27 cit. Photo du spectacle publiée dans le journal "Asahi": <https://www.asahi.com/articles/photo/AS20180920000219.html>.



## Medioevo a cura di Maria Colombo Timelli

EUGENIO BURGIO, *Filologia romanza. 3. Analisi letteraria*, Firenze, Le Monnier Università, 2022, 304 pp.

Il volume di E.B. si presenta come il terzo di un manuale di filologia romanza in tre parti, pubblicate anche autonomamente, che si apre con la *Critica del testo* affidata a L. Leonardi e continua con la *Linguistica* di L. Minervini.

E.B. riesce nella difficile impresa di proporre al lettore un percorso nella produzione letteraria romanza, dalle Origini alla prima metà del XVI secolo. Questioni di metodo e di definizione sono affrontate nel primo capitolo, *Letteratura/letterature nel Medioevo romanzo*. Ma ciò che colpisce maggiormente è la volontà di non tralasciare pressoché nulla e nessuno: sono pochi i testi, anche tra gli inediti, a non ricevere almeno una menzione, e ciò che potrebbe eventualmente apparire uno sforzo enumerativo fa invece apprezzare appieno la ricchezza della produzione letteraria medioevale dell'Europa romanza e delle sue relazioni con le altre letterature, non romanze.

La materia è organizzata in sei capitoli, oltre al primo: *I testi volgari fra 'tradizione orale' e vocalità, 'Litterati' e 'illitterati' (il sapere religioso e i volgari), Antichi e moderni (i testi volgari e la rappresentazione del passato, 'Cortesia', 'cavalleria' (lo stile aristocratico e i testi volgari), Fuori dallo spazio cortese, 'Vulgares eloquentes' (figure dell'autore' in volgare)*. Il taglio è dunque latamente generico-tematico, ma i capitoli sono organizzati al loro interno diacronicamente, con un'attenzione anche a secoli non sempre trattati dalla manualistica, soprattutto italiana, come il XIV e il XV. All'interno dei capitoli, alcuni *box* presentano, di norma, la trama dettagliata di singole opere (es. *La Chanson de Roland (secondo O)*, p. 53) o si concentrano su gruppi di testi (es. *Il 'cuore mangiato'*, p. 105).

La letteratura francese medioevale occupa una posizione preminente, ma la scelta dell'A. è quella di presentare le letterature romanze in costante (implicito) dialogo tra loro, oltreché con la produzione mediolatina e germanica. Il dialogo che ne risulta è fruttuoso, e permette di collocare un testo all'interno di un filone, o di un genere, così come di apprezzare i tratti caratteristici di un autore in rapporto ad altri. Soprattutto, è evitata ogni banalità, ogni idea preconcetta: gli schemi storiografici non sono ripetuti, ma discussi, anche laconicamente; i rari giudizi sono espressi con garbo e guidano un'eventuale lettura dei testi. Se si volesse parlare di *tour de force*, sarebbe una

forza gentile quella con cui l'A. guida il pubblico. Gli stessi riferimenti bibliografici sono scelti per offrire al lettore desideroso di approfondimento titoli recenti e reperibili, senza però dimenticare i grandi classici che hanno fatto la storia della disciplina e di quelle con cui essa è in relazione.

Era inevitabile che, dato un impianto come quello descritto, nomi e testi talora ritornassero in diversi capitoli (ed è forse un bene anche dal punto di vista didattico): utili quindi la tavola cronologica dei testi volgari fra IX e XV secolo, che fa procedere in parallelo le aree iberoromanza, galloromanza e italo-romanza; e, dopo la bibliografia, il glossario e l'Indice degli autori e delle opere (a c. di Samuëla SIMON), con brevissime nozioni enciclopediche e rinvio al paragrafo o ai paragrafi nel testo.

[PIERO ANDREA MARTINA]

LISA DEMETS, *French Literature in Mono- and Multilingual Social Contexts. The Production and Reception of French Literary Manuscripts in Thirteenth-Century Flanders*, "Queeste" 28/1, 2021, pp. 30-60 (en ligne).

Fondée sur une base de données couvrant la large fourchette 1200-1500, cette recherche de L.D. se focalise sur la production et circulation de manuscrits français au XIII<sup>e</sup> siècle dans les Flandres en adoptant une approche large qui prend en compte aussi bien le multilinguisme de cette région (latin, français, néerlandais) que le contexte social (cour, milieux monastiques et urbains). Des 430 manuscrits conservés, plus de 20 pour cent sont entièrement ou partiellement en français, avec une préférence pour les textes littéraires – romans, surtout – et dévotionnels. La plupart des anciens possesseurs demeurant inconnus, c'est surtout à la cour et aux institutions monastiques qu'on peut les rattacher. Une dernière partie se concentre sur le rôle joué par les comtesses Jeanne et Marguerite de Constantinople, puis au fils de celle-ci, Guy de Dampierre. Si ces résultats ne paraissent pas surprenants, ils permettent certainement de mieux mesurer la présence de la langue française dans une région pluri-lingue et surtout de s'interroger sur ce qui a déterminé la production et réception de ces manuscrits, à mettre en rapport avec certains milieux sociaux certainement, mais sans doute aussi avec les genres littéraires concernés.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Faire long. L'amplification médiévale*, dir. C. CROIZY-NAQUET et M. SZKILNIK, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021, 265 pp.

Faisant écho au titre d'un autre ouvrage paru en 2011 (*Faire court. L'Esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, PSN: "SF" 168/2012, pp. 538-539), ce recueil répond à l'exigence de s'interroger sur l'*amplificatio* médiévale, procédé non seulement rhétorique qui marque en profondeur la production du Moyen Âge français.

La réécriture d'une «histoire» dans une langue différente peut déjà fournir un exemple éclairant: ainsi, tout en affirmant sa fidélité au modèle français, Hartmann von Aue amplifie l'*Yvain* de Chrétien, en y ajoutant même des scènes. Pour paradoxal que cela puisse paraître à nos yeux, selon les mots de Ricarda BAUSCHKE, «la référence à la source sert à cacher le fait qu'on l'esquive finalement» (*Hartman von Aue, adaptateur [sic] de Chrétien de Troyes*, pp. 23-51, cit. p. 49). Ce sont ensuite les amplifications introduites dans l'*Ovide moralisé* que Marek Thue KRETSCHMER classe en trois catégories: explicatives, narratives, morales; l'analyse de dix mythes lui permet d'en reconnaître les fonctions: éclaircir ce qui serait obscur pour un lecteur médiéval, amplifier voire inventer un élément du récit, développer une sentence ovidienne (*Procédés d'amplification dans l'"Ovide moralisé"*, pp. 53-79). Traduction anonyme d'un chapitre du *De Natura Rerum* de Thomas de Cantimpré, *Les Monstres des hommes* (fin XIII<sup>e</sup> siècle, manuscrit unique: BnF fr. 15106) offrent un matériau abondant pour l'analyse des procédés d'*amplificatio*: comme le montre Maud PÉREZ-SIMON, dans les octosyllabes français la description des quarante-deux monstres orientaux se développe par l'ajout de discours directs, dialogues, listes, mais aussi par des figures de la répétition: polyptote, paronymie, anaphore (*Des monstres à outrance: de l'amplification à l'excès*, pp. 81-100). La seconde version de *Renart le Contrefait* (42 000 octosyllabes et 62 feuillets en prose, rédigés entre 1328 et 1342) fournit à Jean-Marie FRITZ matière pour examiner les procédés mis en œuvre par le clerc anonyme qui a amplifié encore la première rédaction (32 000 vers produits entre 1319 et 1322); en agrégeant au *Roman de Renard* les matériaux les plus divers – encyclopédiques, bibliques, narratifs, historiques –, l'auteur produit un «texte-somme» inachevé, qui ne cesse de dérouter le lecteur moderne (*Amplification à outrance: le cas de "Renart le Contrefait"*, pp. 103-117). C'est à l'œuvre de Raoul Lefèvre que s'intéresse Florence TANNIQU, en lisant l'*Histoire de Jason* et le *Recueil des histoires troyennes* (inachevé) comme deux «monuments» destinés à conserver le souvenir du passé (*L'amplification comme monumentalisation dans "Le Recueil des Histoires de Troyes" et "L'histoire de Jason" de Raoul Lefèvre*, pp. 119-136); les augmentations dans le *Recueil* créent aussi des interférences transfictionnelles, entre la biographie de Jason et celle d'Hercule, et des continuités narratives tout aussi certaines (on corrigera la cote du manuscrit du *Jason*, Arsenal 5067, et non pas 5967, dans la note 1; et on mentionnera, pour le *Livre du fort Hercule* cité p. 136, l'édition de Michel Le Noir (1500): cf. Sergio Cappello dans *Le Moyen Français* 83, 2018, pp. 1-14). C'est la question de la mise en recueil qu'aborde Marion UHLIG, à partir d'un manuscrit bien connu, BnF, fr. 1553 (seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), qui réunit tant des textes à tiroirs – *Barlaam et Josaphat* de Gui de Cambrai, *Roman des Sept Sages* en vers, version K – que des récits brefs, dits, lais et fabliaux. La

double présence du *Dit de l'Unicorne*, enchâssé dans *Barlaam et Josaphat*, puis copié indépendamment, lui permet de proposer une hypothèse séduisante: la constitution de ce genre de recueil dépendrait moins d'un souci de conserver des textes courts que du geste de composition même du responsable du codex (*D'un recueil à l'autre: le "Dit de l'Unicorne" dans le ms. Paris, BnF, f. fr. 1553*, pp. 137-175. En annexe: édition du *Dit* sur la base du ms fr. 1553 accompagnée d'un glossaire; contenu détaillé du manuscrit). Comme on le sait, le *Roman des sept sages* en prose (version A) a connu six suites, qui racontent les aventures des descendants de Marqués de Rome, protagoniste de la première d'entre elles; en se demandant si ce principe généalogique suffit pour justifier l'expansion du cycle, Yasmina FOEHR-JANSENS reconnaît d'autres motifs récurrents – accusation injuste, jugement, intrigues amoureuses, clergie et chevalerie –, qui reprennent, renouvellent et parfois renversent les données du roman souche (*La filiation comme principe de l'amplification? Les continuations du "Roman des sept sages de Rome" ou l'écriture par génération*, pp. 179-199). Nathalie KOBLE analyse quelques versions différentes de la «mort» de Merlin: son parcours prend en compte la fin du *Perceval* en prose, le *Lancelot* en prose, la *Suite Vulgate* et surtout la *Suite* transmise par le seul manuscrit fr. 337 de la BnF: malgré ses dimensions, son inachèvement même prive le lecteur justement de l'épisode consacré à la disparition du prophète (*Morts à venir: l'impossible disparition de Merlin*, pp. 201-221). Le *Lancelot-Graal* fournit bien évidemment une vaste matière pour l'étude de l'amplification médiévale: Mireille SÉGUY étudie les procédés appliqués par les auteurs qui se sont succédés, en soulignant les contraintes que les œuvres précédentes leur imposaient, ainsi que le résultat paradoxal auquel ils sont parvenus: au lieu de la faire éclater, leurs amplifications ont eu pour résultat la cohésion du cycle et une structure globalement stable (*Une «impression d'abondance et de vie»: l'expansion organique du "Lancelot-Graal"*, pp. 223-239). Le volume se clôt sur une réflexion autour du genre théâtral et de son évolution entre 1450 et 1550; aux yeux d'Estelle DOUDET, l'amplification y est à l'œuvre sur plusieurs plans: la versification est en jeu, mais aussi le nombre des personnages et des séquences, outre la mise en scène, susceptible d'ajouter une «épaisseur physique» que seul le genre théâtral est à même d'exploiter (*Faire long, faire voir. Pratiques de l'amplification au théâtre*, pp. 243-255).

La *Bibliographie sélective* réunie aux pp. 257-262 privilégie les titres portant sur l'amplification; elle est suivie d'un *Index des auteurs et des œuvres* (pp. 263-265).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ZINAIDA GEYLIKMAN, 'Baron' et 'chevalier' en français médiéval. Une étude sémantique de noms d'humains dans la société féodale, Paris, Honoré Champion, 2022, 280 pp.

Issu d'une thèse soutenue à l'EPHE en 2017 dont il présente synthétiquement les résultats, ce volume prouve bien l'apport que la sémantique lexicale peut offrir aux études littéraires. Efficacement menée et clairement présentée, qui plus est dépourvue de tout jargon, l'étude de Z.G. est centrée sur deux lemmes particulièrement fréquents dans les œuvres du Moyen Âge, dont est retenu un corpus vaste couvrant quatre «discours» différents (chansons de geste, romans, chroniques, textes documentaires) et une longue dia-

chronie (du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle) ; de nombreux tableaux et graphiques rendent clairement visibles les résultats des dépouillements, alors que les citations, limitées en quantité mais choisies avec soin, apportent des exemples éclairants.

Si l'on n'est pas surpris d'apprendre que l'emploi de *ber / baron* est massif dans les chansons de geste, alors que dans les romans c'est *chevalier* qui s'affirme dès le XII<sup>e</sup> siècle, ni que la diachronie confirme le succès du second au détriment du premier, l'analyse linguistique de Z.G. va beaucoup plus loin, en examinant le contenu sémantique véhiculé par les deux mots en contexte (micro-contexte, au sein d'un segment narratif, ou macro-contexte, lorsque c'est le «discours» qui est pris en compte). En outre, l'extension du corpus à des textes non littéraires élargit considérablement la vision, en couvrant des aspects socio-politiques essentiels que les œuvres de fiction seraient incapables de nous révéler.

Au total, œuvre d'une linguiste de formation, l'ouvrage de Z.G. rendra indubitablement service aux spécialistes du Moyen Âge français, qui y trouveront des bases solides pour l'interprétation de deux mots trop souvent considérés comme banals voire transparents.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

“Encomia” 43, 2019-2021 [2022], 209 pp.

Après avoir constitué pendant cinq décennies l'organe de diffusion de la bibliographie de la Société Internationale de Littérature Courtoise (SILC), “Encomia” reprend ses publications, en rattrapant en même temps un retard de trois ans, sous une forme entièrement renouvelée : sur le plan du contenu, en proposant désormais des articles et des comptes rendus, et sur celui du format, numérique en accès libre et sur papier, ce qui rendra de précieux services à la communauté des Médiévistes. Cette «première» issue réunit une petite dizaine de textes, pour la plupart consacrés au Moyen Âge français, en partie issus du Congrès SILC de 2019.

Anne BERTHELOT interroge le corpus arthurien au sujet des origines de la Table Ronde (notamment sur le moment de sa création, son responsable, le nombre des chevaliers admis), et souligne l'originalité de la solution proposée dans la *Suite historique du Merlin*, selon la version du manuscrit de Bonn publiée dans la «Pléiade» : l'hypothèse que la Table Ronde serait la dot de Guenièvre impose néanmoins une série d'aménagements, analysés ici dans tous les détails (*Chevaliers de la Table Ronde et chevaliers de la Reine. Rivalités chevaleresques dans “Les Premiers faits du roi Arthur”*, pp. 23-39).

Un corpus formé des textes tristaniens et du *Lancelot-Graal* fournit la matière à Camille CARNAILLE pour une analyse de l'expression des émotions chez les rois – Marc et Arthur – et chez les couples d'amants – Yseut et Tristan, Guenièvre et Lancelot. Le jeu de simulation / dissimulation mis en scène par les auteurs confirme le respect des règles courtoises exposées dans les miroirs des princes d'une part, les arts d'aimer de l'autre (*Le “faire semblant” entre communautés courtoises et émotionnelles*, pp. 59-73).

Revenant sur la question fort débattue de l'origine et du public des fabliaux, Alain CORBELLARI s'intéresse à un petit groupe de textes mettant en scène la cour, ou tout au moins un milieu isolé et soudé, dont les liens sont mis à mal par le protagoniste : *Trubert, Le Vilain*

*mire, Boivin de Provins (Images de la vie de cour dans les fabliaux*, pp. 75-85).

La famille Z (extrême fin du XIV<sup>e</sup> siècle – 1456) de l'*Ovide moralisé*, et en particulier les manuscrits Z' et Z'', transmettent une réécriture enrichie d'interprétations historiques ; Prunelle DELEVILLE en reconnaît la source, non pas dans les commentaires latins, mais dans la littérature en langue vulgaire, notamment dans le *Roman de la Rose*, dont la querelle était bien d'actualité à l'époque (*Interprétations allégoriques et communauté discursive dans l’“Ovide moralisé”*, pp. 87-101).

Françoise LAURENT et Laurence MATHEY-MAILLE proposent une lecture comparée du récit de la bataille de Hastings chez Wace et chez Benoît de Sainte-Maure ; contrairement à l'historiographie normand, congédié par Henri II, c'est celui-ci qui répond aux attentes et aux ambitions du roi Plantagenêt (*Mise en réseau des textes et construction d'une identité dans l'historiographie anglo-normande du XII<sup>e</sup> siècle*, pp. 103-115).

Les concepts de cycle / cyclisation et de réseau peuvent être utilement appliqués au corpus de *Guiron* : Nicola MORATO montre ici l'intérêt d'une cartographie des témoins et des phases d'écriture, puis l'importance des *stemmata*, y compris leurs «blancs», mis en rapport avec l'histoire événementielle et culturelle de production et de circulation des témoins (*L'œil du cycle. Réseaux textuels et stemmata codicum dans la tradition des textes arthuriens*, pp. 117-135).

Si les copies du *Conte* et du *Roman de Floire et Blancheflor* n'abondent pas, il n'est pas inintéressant de retrouver les traces du couple des protagonistes dans les œuvres françaises du XIII<sup>e</sup> siècle ; Vanessa OBRVY reconnaît une sorte de double parcours : évoqués en tant que parents de Berte et aïeux de Charlemagne dans les textes épiques, ils sont cités en tant que couple d'amants dans la tradition courtoise en langue d'oc (*L'idylle en réseau. Réflexions sur les citations et les réécritures de “Floire et Blancheflor” en français*, pp. 137-158).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JEAN WIRTH, *Art et image au Moyen Âge*, Genève, Droz, 2022, «Titre courant» 73, 533 pp.

Les dix-neuf articles réunis dans ce volume, publiés entre 1984 et 2017, ont pu être regroupés sous trois grands intitulés : «Modalités», à savoir les traits généraux de l'art médiéval ; «Thèmes et motifs» ; «Œuvres», réalisations particulières de cet art, notamment en architecture, peinture, sculpture. C'est dans la deuxième section que le spécialiste en littérature médiévale et en histoire du manuscrit trouvera des passerelles utiles entre histoire de l'art et iconographie des textes.

Il en est ainsi pour certaines représentations des noces de Cana, où l'époux prend les traits de saint Jean et l'épouse ceux de Marie Madeleine (*Jésus gâche les noces à Cana*, pp. 221-246) ; ou bien pour l'évolution des images de la roue de Fortune du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle (*L'iconographie médiévale de la roue de Fortune*, pp. 247-279). Malgré leur rareté, les images de femmes bénissantes – surtout, mais non exclusivement, de la Vierge – existent, et il est stimulant d'y voir l'influence possible de l'idéologie courtoise (*La femme qui bénit*, pp. 281-313). Paradis terrestre de la Genèse, ou image de l'Église dans le Cantique des cantiques, le jardin clos trouve des représentations, peintes dans les manuscrits ou sculptées, parfois étonnantes (*Hortus conclusus*, pp. 315-345).

Signalons aussi le tout dernier article, consacré au Suaire de Turin, qui fait une place à l'iconographie dans certains manuscrits de prières et livres d'heures (*Une peinture en très piteux état: le Suaire de Turin*, pp. 491-502).

Un seul *Index* aux pp. 503-517 englobe noms, titres, lieux, manuscrits.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Lumières du Nord. Les manuscrits enluminés français et flamands de la Bibliothèque nationale d'Espagne*, dir. S. GRAS, A.-M. LEGARÉ, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021, 365 pp.

Ce beau volume, issu en partie de deux journées d'étude (Lille, mars 2018; Madrid, juin 2018) consacrées aux manuscrits d'origine française et flamande conservés à la BnE, constitue une étape importante pour la connaissance et la mise en valeur d'un patrimoine qui mérite d'être connu et analysé en tant que tel. Les auteurs, spécialistes en histoire de l'art et en histoire du livre, ont fourni des analyses approfondies d'un ou de plusieurs manuscrits, en les situant dans le vaste réseau de la production européenne de copies enluminées qui a fleuri tout au long du Moyen Âge. Sans entrer dans les détails de chaque contribution, nous fournirons un relevé essentiel des manuscrits étudiés et des textes, soit en latin, soit en français, qu'ils transmettent. Soulignons aussi que chaque article comprend une description matérielle détaillée du/des codex/codices et est accompagné d'un important dossier iconographique en couleur; les reproductions intégrales des manuscrits sont maintenant disponibles en ligne dans la *Biblioteca Digital Hispánica*.

Le ms 9605 (XI<sup>e</sup> siècle, Avignon), richement décoré de tables, diagrammes, schémas, transmet une compilation latine de *computistica* associée à des matériaux divers de cosmologie et d'histoire (Faith WALLIS, pp. 19-71). Le psautier du XII<sup>e</sup> siècle étudié par Patricia STIRNEMANN (Vitr/23/8, pp. 73-92) s'est beaucoup déplacé, entre Angleterre (pour le corps du texte), Angers, Jérusalem, la Terre Sainte et l'Italie (pour des ajouts et la décoration). La même Patricia STIRNEMANN situe l'activité et la production de l'enlumineur dit «Aurifaber», dont la BnE conserve trois Bibles, à Paris entre ca 1260/65 et 1290 (pp. 93-107). Le *Digestum novum* conservé dans le ms 12082, richement illustré, fut produit par une équipe d'enlumineurs active à Toulouse entre 1300 et 1350 ca (Maria Alessandra BILOTTA, pp. 109-140). Il revient à Véronique DE BECDELIEVRE d'avoir identifié dans le ms 9270 un manuscrit royal (article D-760 de l'inventaire du Louvre de 1411): bien que mutilé et incomplet, ce codex luxueux transmet les *Demandes pour la joute, le tournoi et la guerre* (en prose) et le *Livre Charry* (en vers) de Geoffroy de Charry (pp. 141-161). Laurent UNGEHEUER (pp. 163-187) rapproche le livre d'heures du ms 21551 de Paris et de l'Ouest de la France, alors que les suffrages à quelques saints confirment l'hypothèse d'un commanditaire breton, identifié avec Jean V de Bretagne. L'article de Gregory T. CLARK (pp. 189-210) constitue une mise en garde contre le danger qui consiste à attribuer des œuvres anonymes à un artiste connu, en l'occurrence le célèbre peintre Simon Marmion, actif dans le Nord de la France entre 1449 et 1489. Le ms 1467, du début du XVI<sup>e</sup> siècle, contient un petit recueil héraldique magnifiquement peint (Catherine YVARD, pp. 211-243). C'est à cheval entre XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle que se situe la production de Jean Markant à Lille, qui comprend les

*Heures dites de la reine de Suède* (ms Res/191, étudié par Dominique VANWIJNSBERGHE, pp. 245-279). Un évangélaire produit vers 1535 pour Charles, fils de François I<sup>er</sup>, est conservé dans le ms Res/51 (Josefina PLANAS, pp. 281-306). Un autre volume de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, un Pontifical commandé par l'évêque Jean II de Mauléon, fut réalisé dans l'atelier de Noël Bellemare (Samuel GRAS, pp. 307-325). C'est enfin à Willem Vrelant, peintre de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, que revient l'illustration d'un autre livre d'heures conservé à la BnE: Vitr/24/2 (Lieve DE KESEL, pp. 327-353).

De nombreux *Index* permettant un repérage rapide des informations constituent un complément aussi précieux qu'indispensable à un recueil si riche, qui fait le point sur la datation, l'attribution et la provenance de manuscrits prestigieux traités pour la première fois comme un corpus.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

DARIO MANTOVANI, *Re Marco, l'arco, il "non potere": sulle modalità di scrittura del personaggio in Bérout, "Carte Romanze"* 10/2, 2022, pp. 175-218 (en ligne).

D.M. propose une analyse serrée de la gestuelle du roi Marc et de l'usage qu'il fait de certains objets (l'anneau, le hanap et surtout l'arc) dans le *Tristan* de Bérout. Le Roi se révèle immobile, finalement incapable d'exercer son pouvoir, vis-à-vis de Tristan, caractérisé en revanche par l'action.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CRISTINA DUSIO, *La Bataille Loquifer. Studio e edizione critica*, Premessa di S. ASPERTI, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2022, «Travaux de Littératures Romanes. ETRMA», XVI+451 pp.

A differenza di quanto si dice di alcune opere medievali, la *Bataille Loquifer* è un'opera che si poteva leggere prima di questa edizione: vero è, come nota anche C.D., che non era certo il testo più letto, nonostante l'interesse che esso può suscitare. Senza riprendere giudizi poco lusinghieri, J. Bédier aveva una sua parte di ragione nel dire che «Rainouart annonce les personnages de l'Arioste; mais il n'a pas trouvé son Arioste». Non l'ha trovato, ma in certo modo lo anticipa in quella confusione di materia epica e romanzesca su cui la critica (Fr. Suard, R. Trachsler) è tornata negli ultimi decenni. Si è detto spesso che i tratti di questa canzone di gesta 'recente', 'tardiva' (del principio del XIII secolo, però) sono da romanzo d'avventura: un genere in realtà giovane, che proprio nello stesso periodo stava fiorendo (*Athis et Prophilas* è composto negli stessi anni, ad esempio). Alle peripezie di Rainouart dal sapore ultramondano si aggiunge l'elemento bretone, con una Avalon che è sintesi dei mondi di Artù ma pure di Rolando, mostri da favola e sirene.

Non in tutta la tradizione manoscritta, però. E su questo il lettore, anche quello più portato all'analisi letteraria del testo, dovrà riferirsi allo studio di C.D. che apre il volume e che, dopo una presentazione minuziosa dei testimoni dell'opera (11 manoscritti, di uno dei quali non resta che un breve frammento), studia i difficili rapporti tra essi arrivando a proporre una sintesi rappresentabile negli *stemmata codicum* di pp. 74-76. In questa parte non è tralasciata la prosa del *Roman de Guillaume d'Orange* (pp. 77-82). C.D. passa quindi ai problemi storico-letterari sollevati dal testo:



la questione attributiva, i *vers orphelins* presenti in due manoscritti, e il problema dei finali alternativi presenti nella tradizione manoscritta.

I criteri di edizione introducono alla lettura del testo, che è presentato dopo alcuni "Cenni di analisi linguistica" (pp. 131-159), ed è accompagnato da utili note filologico-linguistiche e di commento. Completano l'edizione un Glossario, la Bibliografia e l'Indice dei nomi, dei personaggi e dei luoghi.

Ben più che un semplice strumento, dunque, quello che C.D. fornisce allo studioso di testi medievali francesi, ma forse anche a quel "lettore interessato" di cui talora, fino a qualche tempo fa, si parlava.

[PIERO ANDREA MARTINA]

*L'Âtre périlleux, Roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle*, Édition bilingue établie, traduite et présentée par L. MATHEY-MAILLE et D. DE CARNÉ, Paris, Honoré Champion, 2022, «Champion Classiques Moyen Âge», 560 pp.

Les éditions et traductions de *L'Âtre périlleux*, roman arthurien du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, ne manquaient pas: le texte était toujours lisible dans l'édition critique fournie en 1936 par B. Wolegde dans les «CFMA», et dans la traduction française proposée par Marie-Louise Ollier en 1989 (in *La légende arthurienne*, Paris, Robert Laffont). Cependant, les progrès de la critique, dus surtout à M. Viridis et à M. Maulu, justifient bien une nouvelle édition, qui intègre entre autres des passages conservés dans un seul des trois manuscrits, tel l'épisode de la «Rouge Cité» (666 vers transmis par le seul ms N2), et qui essaie de tenir compte des relations entre les témoins, particulièrement changeantes à partir du v. 6444.

L'*Introduction* se concentre d'abord sur les aspects littéraires: les deux éditeurs insistent sur la récurrence de certains motifs arthuriens (l'attente de l'*aventure* pendant une fête à la cour, le don en blanc, l'entrelacement des épisodes), et sur l'ambiguïté de Gauvain, protagoniste d'une série d'aventures mais surtout personnage en quête d'identité. Les trois manuscrits (BnF, fr. 2168, N1; BnF, fr. 1433, N2; Chantilly, Musée Condé, 472, A) sont ensuite présentés, ainsi que les principes suivis dans l'édition. L. M.-M. et D. de C. signalent en toute honnêteté les difficultés qu'ils ont rencontrées: quelques mots inconnus ou des passages peu clairs pour lesquels le recours à la conjecture est pour le moment la seule solution. Signalons aussi que l'analyse linguistique porte sur les trois témoins, même si elle est beaucoup plus succincte pour N2 et A; on peut parfois proposer de petits amendements, par exemple pour la remarque 40, p. 63: «Le pronom de la P1 prend régulièrement la forme *jou*»; ce n'est certes pas faux, mais dans les cent premiers vers la forme *je* apparaît au moins dix fois (vv. 4, 29, 48, 49, 63, 70, 78, 82, 92, 96) contre deux seules occurrences de *jou* (vv. 57, 58). L'analyse du contenu, très détaillée (une quinzaine de pages), est suivie d'une bibliographie raisonnée. Au lieu de faire l'objet d'une présentation d'ensemble, les problèmes soulevés dans la traduction en français moderne sont discutés de manière ponctuelle dans les notes qui accompagnent le texte. Celui-ci est clair et correct (dans les 3600 premiers vers je n'ai repéré qu'un vers faux, que le manuscrit permet en effet d'amender: «De son frain et de son ator», v. 2582, f. 18r<sup>v</sup> de N1).

Quelques notes de lecture: pour le toilettage du texte, aux vv. 396 et 400, on lira *Il* (pronom de P3, et non pas *II*); au v. 830, *m'afica* exigerait la cédille; aux

vv. 2874-2875, «Dites moi, fait li chevaliers, | *Si* vous plaist...», je proposerais *S'i*, tout comme aux vv. 3329-3330, «*Si* ne li fust el poing tourné | Jusqu'el foye l'eüst copé» (*S'i*, où *i* réfère au *branc* du v. 3328); quant à la traduction: v. 235, «Onques mais a *roi* ce n'avint», trad. 'jamais [...] *le roi* n'a connu une si grande déconvenue', je remplacerais l'article défini (qui dans ce contexte renvoie nécessairement au roi Arthur) par l'indéfini; aux vv. 1232-1233, «Por ce [est] l'atres 'perilleus' | Que *c'ert* [ci tox jors son ostel], trad. 'Voilà pourquoi le cimetière est dit 'perilleus', car *c'est* ici que le diable *demeure* en permanence', j'aurais adopté le futur; pour l'expression de la valeur minimale (vv. 263, 2428 et ailleurs), outre la *Syntaxe de l'ancien français* de Ph. Ménard, l'ouvrage de référence est celui de F. Möhren, *Le renforcement affectif de la négation...* (Tübingen, Niemeyer, 1980; quant aux vv. 2684-2685, «Je sai mout bien com *cil s'eslonge*, | *Qui sa barate veut couvrir*», je supprimerais la virgule à la fin du premier vers, et surtout j'ajouterais l'expression proverbiale à la liste fournie aux pp. 550-551.

Le glossaire s'avère utile surtout lorsque la traduction s'éloigne (nécessairement!) de l'ancien français; c'est pourquoi une entrée permettrait d'éclaircir le v. 1625: «Bele, fait il, je vous *keerrais* (futur P1 de *croire*; trad. 'Belle, dit-il, je vous écouterai)»; on complètera aussi les occurrences de *cois* ('choix', *a cois* au v. 2199). L'Index des noms propres est assez complet (attention! les noms des saints sont tous regroupés sous la lettre *s*); parfois on aurait pu dépasser la simple glose pour expliquer l'usage topique de certaines expressions: par ex. pour «le hiaume de *Pavie*», v. 1346 ('Pavie, Italie' dans l'Index), le «hiaume a visiere de *Senlis*», v. 2011 ('Senlis, ville de Picardie'), le «*bai de Gascogne*» du v. 2614 ('la Gascogne'); ou pour des expressions superlatives: «N'a si bon clerc *duqu'a Paris*» v. 2585 ('Paris, Île de France').

On conclura avec une remarque générale, qui concerne les critères adoptés dans la collection tout entière: les notes au pied de la traduction renvoient souvent aux vers du texte sans en donner le numéro, ce qui rend parfois difficile le repérage de ceux-ci; par ex. note 1 p. 127: «Vers identique dans *Le Chevalier de la Charrette*, éd. cit., 4576»: le lecteur doit remonter à la traduction ('seul et sans escorte'), puis revenir au roman et retrouver le v. 540 «Sans compaignie et sans conduit»; la confusion augmente lorsque plusieurs vers sont en cause (ainsi, p. 149, avec un renvoi à deux vers de la *Charrette*; ou p. 159, pour quatre vers de *Cligès*; ou encore p. 193, pour deux vers d'*Erec*).

Ceci dit, la qualité de l'édition de L. Mathey-Maille et D. de Carné ne fait pas de doute: leur travail permettra surtout aux non spécialistes de s'approcher d'un roman arthurien peu connu, et d'en apprécier tout à la fois la fraîcheur, voire une certaine originalité, et les effets d'échos avec d'autres textes bien plus célèbres.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Fabliaux*, a cura di G.C. BELLETTI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, «Gli Orsatti» 51, 320 pp.

Bien que son nom n'apparaisse que pour signer une brève note de présentation, p. 15, c'est grâce à Margherita Lecco que cette édition mise à jour apparaît: il s'agit en effet du recueil que G.C.B. avait publié en 1982 (Ivrea, Hérodote), avec quelques amendements et surtout l'ajout de huit fabliaux, qui portent ici les n. XVII à XXIV.

Le volume nous paraît répondre à deux exigences: si les textes, et surtout la traduction italienne offerte en regard, peuvent cibler un public de non-spécialistes, l'*Introduction* (pp. 3-15) – dont on n'oubliera pas qu'elle date d'il y a quarante ans – vise manifestement des médiévistes chevronnés, auxquels elle offre la discussion approfondie des questions que la critique a abordées durant un siècle au sujet de cette production. On y retrouve au fur et à mesure les prises de position de Bédier, Faral, Nykrog, Rychner, Varvaro, Ménard, que G.C.B. fait dialoguer entre eux en particulier quant aux origines, au milieu de production, au(x) public(s) que ces auteurs des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles envisageaient. Sans que cela sonne comme un reproche, il nous semble important de souligner combien ces discussions se sont enrichies au cours des dernières années grâce à la prise en compte des contextes de transmission de ces quelque 150 textes: on ne citera pour mémoire que les recherches dirigées par Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler sur les recueils manuscrits de fabliaux (cf. "Études françaises" 48, 2012: "SF" 173, 2014, pp. 335-336).

Vingt-quatre fabliaux sont donc édités ici, triés sur la base de deux critères clairement exposés p. 14: la volonté de présenter des textes paradigmatiques (*De Brunain la vacbe au prestre*, par exemple) s'accompagne de celle d'offrir une édition complémentaire à d'autres déjà disponibles, également adressées à des lecteurs italiens (les anthologies de Charmeen Lee et Rosanna Brusegan avaient paru en 1980, l'une chez Bompiani, l'autre chez Einaudi).

La *Bibliografia* (pp. 305-316) a été mise à jour, bien que la Revue citée ci-dessus n'y apparaisse pas.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Le metamorfosi di Renart la volpe*, a cura di M. BONAFIN, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, «Gli Orsatti» 48, 425 pp.

M. Bonafin présente ici un troisième recueil «renardien» après les deux qu'il a publiés dans cette même collection, respectivement en 1999 (*Il romanzo di Renart la volpe*, «Gli Orsatti» 1) et en 2012 (*Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, «Gli Orsatti» 34). Son introduction, aussi rapide que dense, se concentre sur la thématique de la métamorphose, ou mieux sur la capacité du protagoniste – qui de fait ne change jamais de nature – à s'adapter rapidement aux circonstances en modifiant son aspect, sa langue, ses comportements, ce qui confirme son caractère à la fois stable et polymorphe (pp. 3-14).

Les trois morceaux présentés et traduits en italien dans ce volume correspondent, dans l'ordre, aux branches 1b, 23-22 et 11; malgré un sujet proche, le travestissement de Renard, elles se différencient tant par leur date de composition que par leur transmission, comme les trois Auteurs le soulignent fort opportunément.

*Renart teinturier et Renart jongleur* (pp. 15-77), titre sous lequel est connue la branche 1b, transmise par onze manuscrits, date du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle; c'est l'édition de E. Martin (1882-1887) qui est reproduite ici, même dans la numérotation des vers, avec néanmoins quelques amendements et des notes en bas de page destinées soit à éclairer des faits de langue, soit à fournir des compléments d'information. On apprécie en particulier l'effort de M. Bonafin pour reproduire en italien le registre familier typique des échanges oraux.

C'est Sandra Gorla qui s'est chargée des branches 23 et 22 (*Renart magicien*), dont la composition remonte à la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et qui sont transmises par un nombre moindre de copies (une seule pour 23, quatre pour 22). L'édition est ici basée sur le manuscrit M, intégré par l'édition N. Fukumoto, N. Harano, S. Suzuki (1983-1985), pour la partie manquante (pp. 79-211, 212-263).

*Renart empereur* est enfin confié à Mara Calloni (265-419); transmise dans douze manuscrits, la branche 11 date vraisemblablement de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Sa longueur (plus de 3400 vers) a imposé des coupures, ponctuellement signalées dans le texte, qui reproduit l'édition Fukumoto, Harano, Suzuki, en tenant compte des modifications et de la traduction en français moderne proposées par G. Bianciotto en 2005.

Si les nombreuses ressources en ligne accessibles à tout un chacun permettent de faire l'économie d'une bibliographie étendue, on reconnaît volontiers l'utilité de la bibliographie essentielle réunie aux pp. 421-423, qui dénombre les éditions critiques du *Roman de Renart* et les études fondamentales sur le cycle.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Les Proverbes del vilain (MS Oxford, Bodleian Library, Digby 86)*, ed. K. BUSBY, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2021, «Plain Texts Series» 23, 42 pp.

*Disticha Catonis. Everard and Elie de Wincestre*, ed. T. HUNT, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2022, «Plain Texts Series» 24, 106 pp.

Ces deux fascicules publiés et distribués par l'ANTS fournissent l'édition critique de trois recueils de proverbes anglo-normands particulièrement intéressants en raison de leur date, de leur(s) source(s) et de leur diffusion. Aucun n'était inédit à proprement parler, mais une édition obéissant à des critères scientifiques modernes s'imposait.

Composés vraisemblablement vers 1180 à la cour de Philippe de Flandre, *Li Proverbe au vilain* se signale par leur forme: chaque proverbe est en effet proposé à la fin d'une strophe moralisante (118 sixains d'hexasyllabes au total, dans la version la plus complète), dont il constitue la leçon synthétique. Le recueil est transmis dans six manuscrits, dont cinq constituent des copies continentales; dans l'impossibilité d'établir un quelconque *stemma codicum*, le choix est tombé sur le seul – Oxford, Bod. Lib. Digby 86 – d'origine insulaire, daté *ca* 1272-1282. L'introduction de Keith Busby fournit tous les éléments essentiels pour encadrer le texte, y compris pour le commentaire sur les éditions précédentes, à partir de celle (partielle) de Le Roux de Lincy (1859). Le texte n'est pas toujours d'un accès facile; les notes (pp. 41-42) fournissent des compléments d'information sur la transcription et quelques lectures problématiques, sur quelques variantes, sur la versification.

Trois traductions anglo-normandes des *Disticha Catonis* sont aujourd'hui connues, toutes publiées par Edmund Stengel en 1886. La version anonyme (un seul manuscrit, du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle) a été rééditée par Tony Hunt en 1994 dans cette même collection («Plain Texts Series» 11); les deux autres, éditées ici, remontent au siècle précédent et ont connu une diffusion plus importante: celle d'Everard, un moine pour lequel on ne dispose d'aucune information certaine, compte neuf manuscrits au total, et comprend 191 sixains d'hexasyllabes; celle d'Elie, la plus ancienne

des trois, est transmise par cinq copies, toutes lacunaires; elle comporte 769 vers hétérométriques. Tony Hunt fournit deux introductions indépendantes, qui rendent efficacement compte, pour chaque recueil, de sa tradition manuscrite et des critères suivis tant pour le choix du manuscrit de base que pour les critères éditoriaux. Choix de variantes – mais pas de notes – à la fin de chaque texte.

Nul doute que ces deux livrets rendront de précieux services aux médiévistes intéressés à la production parémiologique médiévale, qui regretteront peut-être l'absence de tout index des proverbes en ordre alphabétique par mots-clés.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MAREK THUE KRETSCHMER, *L'Adam paradisiaque, l'Adam pêcheur et l'Adam pèlerin: essai d'interprétation de l'"Ovide moralisé"* XI, 1099-2995, "Le Moyen Âge" 128/2, 2022, pp. 433-447.

À partir de l'étude fondatrice de Marc-René Jung et des interprétations avancées par Marylène Possamai-Pérez, M.T.K. propose une lecture renouvelée de la figure et de la fonction de Pélée. Dans le livre XI le père d'Achille préfigurerait donc Adam au Paradis, puis exilé, Paris offrant la pomme à Vénus représenterait Adam pêcheur, Achille le Christ destiné à vaincre le diable dans la figure d'Hector.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

SÉBASTIEN CAZALAS, *'En un douz plaisant jardinet'. Le verger courtois dans le "Voir Dit" de Guillaume de Machaut entre topique, renouvellement et sublimation, "Travaux de Littérature" XXXIX, Jardins et littérature*, 2021, pp. 17-29.

Les vv. 2397-2563 du *Livre du Voir Dit* de Guillaume de Machaut sont occupés par la description du verger dans lequel a lieu la rencontre amoureuse entre le Poète et son amie Toute Belle. L'A. soumet à une analyse très fine la manière dont l'évocation de ce *locus amœnus* est structurée, en montrant qu'elle est modelée sur l'image d'un triptyque; le recours aux techniques propres à la peinture et à la musique permet au poète musicien d'harmoniser plusieurs *topoi* de la littérature courtoise avec des images aux résonances religieuses et un intertexte savant particulièrement dense, suivant une esthétique empruntée à la polyphonie. Cadre idéal d'une sublimation de la passion amoureuse, le jardin serait surtout le lieu d'une subversion des motifs courtois, opérée en utilisant savamment l'économie de moyens caractéristique de la poésie lyrique afin de faire de cet espace l'ultime représentation symbolique du processus de création et de réécriture à partir des motifs courtois. Le verger serait alors l'image de l'écriture du poète, la page blanche attendant l'œuvre nouvelle.

[PAOLA CIFARELLI]

ANDRÉ LE MOINE, *La Penitance Adam*. Texte édité, présenté et annoté par S. MESSERLI d'après les manuscrits Paris, BnF, fr. 95 et Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 79, Paris, Honoré Champion, 2022, «Classiques français du Moyen Âge» 198, 177 pp.

La *Vie d'Adam et Ève* est de fait une compilation de plusieurs textes, qui associe à la *Vie* elle-même la

*Légende de la sainte Croix* et des extraits de la *Légende de Judas* et de l'Évangile de Nicodème. Ce récit composite fut plusieurs fois traduit en français: par André le Moine à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, par Jean d'Outremeuse un siècle plus tard, par Colard Mansion (éd. par la même S. Messerli, Paris, Champion, 2016: "SF", 183, 2917, pp. 532-534) et encore par un anonyme dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup>. La tradition latine des sources est elle aussi diversifiée et fort riche, au point que – à la seule exception de la *Vie*, qui se rattache à la rédaction dite «rhénane» – il est impossible d'établir quel(s) modèle(s) André Le Moine a suivi(s).

Les deux manuscrits conservés (Paris, BnF, fr. 95 = P; Oxford, Bodleian Library, Douce 79 = O) datent respectivement de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et des années 1320; l'état lacunaire du second impose le choix du premier comme manuscrit de base, malgré les négligences d'un copiste plus attentif à la beauté de sa page qu'à la qualité du texte qu'il transcrit.

L'*Introduction* de S.M., synthétique et dense, met en relief d'abord les aspects essentiels du texte et de sa tradition, latine et française, sans négliger les problèmes posés par le contexte de transmission: le codex de Paris, somptueux manuscrit «arthurien», est le premier d'un cycle qui en comprenait trois à l'origine (le deuxième est perdu, le troisième est conservé à Yale, sous la cote 229), alors que la dizaine de feuillets que compte aujourd'hui le manuscrit d'Oxford faisaient partie autrefois du ms Paris, fr. 13342, luxueux recueil de textes théologiques peut-être destiné à un fils de l'entourage royal anglais. L'analyse linguistique du manuscrit fr. 95 met en relief les traits régionaux picards, ainsi que quelques raretés lexicales. Bien que «sélective», la Bibliographie occupe néanmoins une dizaine de pages, ce qui en fait une mise au point précieuse sur l'ensemble des œuvres concernées.

Édité, comme on l'a dit, sur la base du manuscrit parisien, le texte (pp. 65-113) essaie de rendre compte aussi de O – certainement de meilleure qualité, entre autres pour le découpage en paragraphes, très peu soigné dans P. Quelques choix éditoriaux nous paraissent discutables, en particulier pour le découpage des mots: «la segmentation des mots respecte celle du manuscrit», lit-on p. 61; mais la pratique est irrégulière, et S.M. donne déjà p. 62 la liste des exceptions: ainsi *Damediex, madame, mesire / monsignor* sont partout transcrits en un seul mot, alors que *de devant, de gré* et d'autres locutions sont toujours séparés. Le manuscrit fr. 95 étant numérisé en couleur dans Gallica, il nous semble que le lecteur intéressé à ce genre de questions sera de toute manière obligé de s'y reporter, alors qu'une normalisation plus courageuse aurait restitué au lecteur moyen une graphie un peu plus «régulière» sans manquer aux normes de la philologie.

L'édition est accompagnée de notes en bas de page, dans lesquelles l'éditrice rend compte ponctuellement de toutes ses interventions, alors que les variantes de O sont regroupées à la fin du texte (pp. 115-128). Le texte n'est pas toujours transparent, et les commentaires (pp. 129-144) offrent aux lecteurs un complément d'information essentiel sur le rapport avec les sources, la relation entre les deux mss français, les échos bibliques. Je ne donnerai ici que deux exemples qui me paraissent douteux; p. 88, § 59: «il avoit un provoivre el pais qui ot a non Orifeus, qui mout ot *conqueste d'avoir*...» (j'aurais transcrit *conquesté; conquête (de)* n'est d'ailleurs pas enregistré dans le Glossaire); p. 89, § 61, un ange s'adresse à la Sybille, enfermée en prison: «Bele dame, confortes

toi et n'aies pas paour, car Damedius t'a apareille couronne en son regne. Et tu n'i seras mais apielee Sebile des ore mais en avant, mais Susane, car Diex t'aime mout, et ne demorra gaires que li Juis le martirieront; il faudra arrêter les propos de l'ange après «mout», et corriger *martirieront* en *martirierent* (O donne *martizerent*: var. p. 125).

Le Glossaire s'appuie efficacement, lorsque cela peut servir à la bonne interprétation des mots, sur les sources latines. Un ambiguïté subsiste pour les leçons réfutées dans le texte, mais qu'on retrouve ici; un seul exemple: au § 55, le substantif pluriel *pavoniers* (O: *paumers*; lat.: *plamas* (*sic*); Exode: *palmae*) est opportunément corrigé en *paumiers* ('palmiers'); cependant, dans le Glossaire p. 159, on ne lit que le mot *pavoniers*, avec renvoi au texte, mais sans traduction.

Index des noms propres aux pp. 165-170 avec toutes les occurrences; Index des citations bibliques 171-172; Index des manuscrits cités p. 173.

On saura gré à S.M. d'avoir mis à la disposition des médiévistes ce petit texte d'André le Moine, qui représente la première réception française d'une œuvre célèbre dans sa version originale (plus de cent manuscrits, puis des incunables, outre des traductions dans d'autres langues européennes) et devenue grâce à lui accessible aux «illettrés» du XIII<sup>e</sup> siècle.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

PAULINE QUARROZ, *Enfer double et dédoublements infernaux dans le "Voyage de saint Brendan"*, "Le Moyen Âge" 128/2, 2022, pp. 397-410.

Si Benedeit, en traduisant la *Navigatio sancti Brendani*, ne modifie pas la topographie infernale, sa description amplifiée et par endroits dédoublée des deux îles – l'île des forgerons et celle de Judas – correspond, dans la lecture de P.Q., au registre de la «pastorale de la peur» ainsi qu'à un infléchissement vers la morale chrétienne au détriment de la vision celtique de l'au-delà typique de la source latine.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Le Manuel de pechez* (Cambridge University Library MS Mm.6.4), ed. D.W. RUSSELL, trois volumes, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 75-78, 2019-2022, 171 pp., 137 pp., 229 pp.

Les trois derniers volumes publiés par l'Anglo-Norman Text Society donnent accès au *Manuel de pechez* dans l'édition établie par D.W. Russell: les quelque 11 500 vers du texte occupent les deux premiers (vol. 75, 2019 et 76, 2020: pour ceux-ci on verra la notice synthétique parue dans "SF" 196, p. 146), l'Introduction et parties complémentaires le troisième (vol. 77-78, 2021-2022).

Répondant aux réformes prônées par le IV<sup>e</sup> Concile de Latran (1215) et rédigé entre 1260 et 1280, le *Manuel* est l'œuvre d'un auteur / compilateur qui se nomme «William de Widendone» dans l'épilogue (v. 11554, mais les variantes sont nombreuses). Le texte est aujourd'hui conservé dans 28 manuscrits, dont 15 transmettent la version «longue», quatre des versions partielles, les autres des extraits ou des fragments. C'est sur la base de critères textuels parfaitement justifiés que D.W. Russell a opté pour le manuscrit H (Cambridge, UL, Mm.6), copie soignée d'un scribe intelligent.

Précédée par deux pages d'*errata* et par une Bibliographie importante (pp. 11-22), l'Introduction est très clairement organisée. Elle situe d'abord la composition du *Manuel* dans le contexte historique de la réception des canons du Latran IV en Angleterre et en France, pour passer ensuite à la présentation de la transmission manuscrite, dont on apprécie l'attention réservée au contenu des différentes copies, souvent hétérogènes sur le plan textuel et matériel (pp. 29-51). Russell réserve des pages importantes aux sources et à la structure du traité: si le point de départ ne laisse pas de doute (la nécessité de la confession privée et annuelle pour tout chrétien), l'auteur exploite de nombreux modèles, bibliques et médiévaux, qu'il cite et réélabore en les citant parfois, sans que l'on puisse pour autant fournir une liste exhaustive et précise de ceux-ci. L'Éditeur conclut que le *Manuel* est l'œuvre d'un confesseur habile, capable de se fonder sur la doctrine tout en la combinant avec les besoins – linguistiques entre autres – d'un lectorat laïque: c'est ce qui explique aussi le recours aux *exempla*, moments narratifs répondant aux exigences d'un public dont il est nécessaire de solliciter l'intérêt et la mémoire (pp. 52-72). Le *Manuel* s'avère être en effet un 'open text' (p. 28), dont l'auteur réutilise des matériaux connus, en alternant savamment les voix – lyrique, doctrinale, narrative – pour les adapter à son but et à ses destinataires, les nobles anglo-normands de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (pp. 72-81). L'analyse linguistique, due à Ian Short, confirme les traits typiques de l'anglo-normand de l'époque, surtout dans ce qui a trait à la versification, apparemment irrégulière; des remarques importantes concernent la morphosyntaxe de la copie de base, plutôt conservatrice, et le lexique, qui comprend des hapax et des néologismes sémantiques (pp. 83-101). C'est toujours dans ce troisième volume qu'on trouvera les Notes au texte (pp. 103-147) et le Glossaire (pp. 149-220), suivi de l'Index des noms propres (pp. 221-225) et d'une liste précieuse des *exempla*, suivant l'ordre d'apparition dans le texte et avec renvoi au répertoire de Tubach (pp. 227-228).

La structure du *Manuel* est connue. Le prologue ne compte qu'une centaine de vers, où l'auteur présente son œuvre, en justifie le titre («Le Manuel sera appellé | Kar en meyn deit estre porté | [...] | Dé pechez iert le surnun...», vv. 41-45), et l'offre à «la laye gentz» (v. 91), tout en se cachant derrière l'anonymat («Mun nun ne voil ici cunter | Kar de Deu sul je quer luer», vv. 99-100); le premier livre est consacré aux articles de la foi (vv. 105-864), le deuxième aux commandements (vv. 865-2944), le troisième aux péchés mortels (vv. 2945-6464), le quatrième au péché de sacrilège (vv. 6465-6902); le cinquième aux sept sacrements (vv. 6903-7766); suivent un sermon «purquey nus devum hair peché» (vv. 7767-8456) et la section plus proprement dédiée à la confession, évidemment la plus vaste (livre 7: vv. 8457-10080); les deux derniers livres portent sur la prière (livre 8: vv. 10081-10752) et sur deux oraisons en particulier, l'une adressée au Christ (livre 9: vv. 10753-11110), l'autre à la Vierge (livre 10: 11111-11502). Une dernière «oresun al haut Syre de cel e terre» constitue l'épilogue (vv. 11503-11558); c'est d'ailleurs là que l'auteur révèle son nom, «William de Widendone» (v. 11554) et son origine, au sein d'une *excusatio*: «Ne nul humme ne me deit blamer | Pur fauz fronceys ne pur rimer, | Kar en Engleterre fu je né | E nurri...» (vv. 11539-11542).

Si la matière de *Manuel* n'est certainement pas originale, l'œuvre se lit volontiers, la langue demeure accessible – malgré les difficultés surtout phonétiques de l'anglo-normand – et les *exempla* proposés, certains très connus, gardent toute leur fraîcheur. Il faut donc être reconnaissant à l'ANTS et surtout à D.W. Russell pour avoir mené à bien, en pleine pandémie comme il le rappelle dans sa préface, «cesteuy escrit l Dunt le pru n'est pas petit» (vv. 11507-11508).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

LUCA PIERDOMINICI, *De la scandaleuse liberté en pensée et en parole chez Marguerite Porete*, dans *Esclandre. Figures et dynamiques du scandale du Moyen Âge à nos jours*, EUM – Edizioni Università di Macerata, 2021, pp. 137-152.

«Œuvre majeure de la littérature spirituelle française» selon les mots de Geneviève Hasenohr, le *Miroir des ames simples et aneanties* de la béguine Marguerite Porete, condamnée au bûcher en 1310, propose un parcours de perfection en sept étapes, au bout duquel se réalise l'anéantissement de l'âme en Dieu. Texte difficile, où la prose narrative alterne avec les dialogues et avec les vers, le *Miroir* n'ignore ni les motifs ni le langage courtois. L.P. en propose une lecture en quelque sorte pédagogique, allant du plus simple – les «états» correspondant à chaque étape – au plus complexe – les positions proches du mouvement du Libre-Esprit qui ont justement provoqué le «scandale», ou «esclandre» selon le titre du volume, et qui sont à l'origine du procès et de la condamnation de l'Auteure.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

GEFFREI GAIMAR, *Storie di cavalieri ribelli*, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, «Gli Orsatti» 44, 145 pp.

Sous un titre quelque peu mystérieux, Margherita Lecco publie un florilège de passages tirés de l'*Estoire des Engleis* de Gaimar, auteur anglo-normand dont seul le nom est connu. Composée sans doute entre 1136 et 1137, l'*Estoire* est surtout célèbre pour être la première œuvre historiographique composée en langue vulgaire. L'introduction associe les mérites de la synthèse et de l'information bibliographique: le lecteur y trouvera le cadre historique de l'Angleterre après la conquête de Guillaume (1066), ainsi qu'un panoramique littéraire du XII<sup>e</sup> siècle où sont surtout précisés les modèles suivis par Gaimar et les caractéristiques de son poème, qui se signale par la prise en compte de la dimension courtoise et la recherche de la variété. Suit une présentation plus détaillée des morceaux édités et traduits ici: le *Prologue* (vv. 1-40); quelques histoires de barons rebelles: Sigebert (vv. 1805-1904), Buern (vv. 2587-2722), Hereward (vv. 5457-5710); le récit consacré à Gormund, seigneur danois (vv. 3239-3314); le fragment le plus long, l'histoire sombre de Edgar et Elfthryth (vv. 3587-3974); la fête organisée par le roi Guillaume

II le Roux (vv. 5975-6076); enfin la version la plus développée de l'Épilogue (vv. 6435-6532).

Le texte est celui de l'édition fournie par Alexander Bell (Oxford, 1960), amendé grâce à celle de Ian Short (Oxford, 2009), l'une est l'autre basées sur le manuscrit London, B.L., Royal 13; bien que relativement tardif par rapport à la date de composition (la copie de l'*Estoire* date du XIV<sup>e</sup> siècle), celui-ci offre le texte le plus fiable par rapport aux trois autres manuscrits conservés.

Selon les habitudes de la collection, le texte original et la traduction en italien sont publiés en regard: celle-ci se maintient très proche des vers sans jamais tomber dans les maladresses du mot à mot. On apprécie en particulier les notes en bas de page, où sont réunies des informations encyclopédiques (historiques, toponomastiques), linguistiques (étymologiques) et lexicographiques, littéraires et stylistiques.

La bibliographie finale, raisonnée (pp. 131-138), est suivie de l'index des noms propres (pp. 139-140).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

HANNAH MORCOS, *Compilation as Palimpsest. Tracing Origins of the "Histoire ancienne jusqu'à César" in the "Liber Floridus"*, "Queeste" 28/1, 2021, pp. 61-95 (en ligne).

Les recherches préliminaires à son édition intégrale de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, basée sur le manuscrit *Fr20* pour la première rédaction et sur le manuscrit *Royal* pour la seconde, ont permis à H.M. d'approfondir la question des sources utilisées par le compilateur anonyme de l'*Histoire*: la collation proposée est probante, ce dernier ayant intégré du *Liber Floridus* de nombreux matériaux, qu'il a néanmoins adaptés à son propre projet. Si Francesco Montorsi avait déjà signalé la proximité entre l'*Histoire* et l'œuvre de Lambert, H.M. franchit un pas ultérieur, en identifiant dans la famille du manuscrit *M* le modèle suivi par le compilateur français.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MARCO MAULU, *La plus ancienne version en langue romane de la légende apocryphe néronienne*, "Carte Romanze" 10/2, 2022, pp. 77-98 (en ligne).

M.M. fournit ici l'édition d'un court récit consacré à Néron, qui transpose en français un fragment de l'*Historia apocrypha* (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle). Copié sur les ff. 408-409 du manuscrit Paris, BnF, fr. 1553, ce passage est introduit par l'incipit *Si comme Nero, uns empereres, fist decoler saint Pierre et sains Pol et fist ouvrir se mere*, dont la formulation rappelle plutôt celle des titres de chapitre. Malgré son titre – et l'erreur qu'il contient, saint Pierre ayant été crucifié –, le texte est entièrement consacré aux crimes néroniens: du suicide de Sénèque, à l'assassinat de sa mère, à l'incendie de Rome. Il s'agit de la version la plus ancienne de cette légende, rédigée sans doute vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle dans le Nord-Est de la Picardie.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

## Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

*Émergences d'une littérature militaire en français (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, dir. J. DUCOS et H. BIU, Paris, Honoré Champion, 2022, «Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle» 90, 382 pp.

Bien que l'empan chronologique considéré dans ce recueil soit très vaste, et tout en tenant compte du large éventail d'œuvres prises en compte, la part qu'y occupe le XV<sup>e</sup> siècle nous autorise à le présenter dans cette «Rassegna».

Les quelques pages de l'*Avant-propos*, dues à Joëlle DUCOS (pp. 7-20) constituent bien plus qu'un panorama des articles qu'ils introduisent, en soulignant à la fois l'unité et la multiplicité des écrits du Moyen Âge français rattachés à l'art militaire. La véritable *Préface* est signée par le regretté Philippe CONTAMINE (pp. 23-40), qui parcourt plus de quatre siècles – 1100-1500 et au-delà – où les œuvres à contenu militaire appartiennent à des genres parfois très divers, allant des traductions de Végèce et de Frontin, pour ne citer qu'eux, aux auteurs médiévaux – Honoré Bouvet, Christine de Pizan, Jean de Beuil, ainsi que d'autres, beaucoup moins connus – sans exclure, loin de là, la littérature de croisade, les chroniques et mémoires, que l'historien a tout intérêt à ne pas négliger.

Après un panorama sur *La littérature militaire d'époque romaine*, où Yann LE BOHEC montre surtout l'intérêt des œuvres des historiens antiques dans la formation des jeunes (*Traduire et illustrer la guerre antique*, pp. 43-58), on en vient à l'époque médiévale. Marie-Hélène TESNIÈRE examine quelques passages significatifs de la traduction des *Décades* de Tite-Live que Pierre Bersuire a fournie en 1358 et dont le manuscrit BnF, n.a.fr. 27401 représente la copie de dédicace; en se concentrant sur les deux moments extrêmes – déclaration de guerre et fixation des conditions pour la paix –, elle souligne les particularités de la traduction, l'interprétation de la notion de «guerre juste» et, ce qui n'est pas de moindre intérêt, la difficulté de la part de quelques copistes face à des mots et tournures rares utilisés par Bersuire (*La notion de «guerre juste» dans la traduction des «Décades» de Tite-Live par Pierre Bersuire: une lecture augustinienne*, pp. 59-82). On passe ensuite à Végèce, dont la fortune est bien connue, tant dans le texte original que dans les versions vernaculaires; s'intéressant à une traduction anonyme exécutée en 1380, Outil MERISALO décrit les deux manuscrits conservés, copies de luxe exécutées pour de grands seigneurs, et se penche sur le texte, que la langue permet de situer dans le Nord / Nord-Est de la France (*Le «Vegesc» anonyme de 1380: texte, contexte et transmission*, pp. 83-95). C'est à une autre version de l'*Építoma*, objet de sa thèse soutenue en 2016, qu'Elena DE LA CRUZ VERGARI s'intéresse, en étudiant en particulier les trois miniatures qui illustrent les manuscrits conservés (Saint-Pétersbourg et Wolfenbüttel, tous les deux du XIII<sup>e</sup> siècle), qu'elle rapproche de la production des États latins d'Orient (*Les manuscrits de la traduction en langue d'oïl de l'«Építoma rei militaris» de Végèce des états latins d'Orient*, pp. 97-113). L'étude que Frédéric DUVAL consacre aux dénominations des armes d'hast romaines chez les traducteurs médiévaux constitue à la fois une leçon de méthode et une invitation à la prudence: de fait, la question des *realia* antiques et de la

traduction en ancien et moyen français ne saurait être traitée globalement, chaque domaine pouvant révéler des tendances spécifiques en fonction du degré d'altérité et/ou de proximité perçu par les traducteurs eux-mêmes (*Les armes d'hast: de l'ancienne littérature latine au français médiéval*, pp. 115-136). Six éditions publiées par Antoine Vérard entre 1486 et 1503 concernent la littérature militaire: la traduction par Robert Gaguin du *De Bello gallico* de César (trois éditions), l'*Arbre des batailles* d'Honoré Bouvet, les *Faits d'armes et de chevalerie* de Christine de Pizan, *Le Jouvencel* de Jean de Beuil; Louis-Gabriel BONICOLI en examine les bois gravés en précisant leur origine et leurs utilisations ultérieures (42 gravures pour un total de quelque 160 illustrations). Cette pratique du réemploi lui permet de constater la porosité entre les genres de la littérature militaire d'une part, et la littérature historique et romanesque de l'autre (*Illustrer la littérature militaire dans les premières éditions imprimées: l'exemple des ouvrages publiés par Antoine Vérard*, pp. 137-152).

Une section entière est consacrée à l'auteur qui a le plus marqué le Moyen Âge français dans ce domaine: *Réception et usages de Végèce*. Elle s'ouvre par une contribution de Martin AURELL sur un épisode historique relaté par Jean de Marmoutier dans son *Historia Gaufredi ducis Normannorum et comitis Andegavorum*: afin de s'emparer du village de Montreuil-Bellay au printemps 1151, qu'il avait mis sous siège, le comte fit fabriquer une bombe incendiaire dont il aurait tiré la formule dans l'*Art militaire* de Végèce. Quelle que soit la véracité de l'anecdote, le récit du moine prouve bien la popularité de Végèce, considéré au XII<sup>e</sup> siècle comme un maître de tactique et de stratégie (*Geoffroy d'Anjou prend Montreuil-Bellay à la lecture de Végèce*, pp. 155-181). C'est un autre usage de Végèce qui est mis en relief par Joëlle DUCOS: l'auteur ancien est abondamment cité ou évoqué dans le *Policraticus* de Jean de Salisbury en tant qu'autorité au sein d'une écriture didactique, visant à proposer une conception idéale du pouvoir et de l'armée (*Jean de Salisbury et Végèce*, pp. 183-205). Hélène BIU montre enfin comment le lien entre Végèce et Honorat Bovet est tissé par Christine de Pizan, qui puise tant dans le *De rei militari* que dans l'*Arbre des batailles* pour compiler ses *Faits d'armes et de chevalerie* (*Entre figure(s) d'autorité et (re)construction de la figure auctoriale: Végèce, Honorat Bovet et Christine de Pizan*, pp. 253-267; remarquons qu'au sujet des manuscrits des *Faits d'armes*, et notamment sur l'effacement du nom de Christine dans une bonne partie de la tradition manuscrite et imprimée, la thèse de Lucien Dugaz, publiée en 2021, aurait pu être mentionnée). En dehors du domaine français, les sources antiques du *Tractat de les batailles*, compilation sur la science et la pratique de la guerre du catalan Francesc Wiximenis (ca 1330-1409), font l'objet d'un long article de Xavier RENEDO PUIG (*Art et organisation militaire dans le «Tractat de les batailles» de Francesc Eiximenis*, pp. 207-252).

La dernière partie, *L'armée et la littérature*, s'ouvre à des textes plus proprement littéraires, à partir des œuvres épiques. Catherine CROIZY-NAQUET s'intéresse d'abord à la plus ancienne chronique de croisade en langue vernaculaire, l'*Estoire de la guerre sainte*, composée vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle par un auteur lié à la

cour anglo-normande. Voulant partager son expérience de la troisième croisade – à laquelle il a participé en non combattant – il met en valeur les techniques, mécanismes, lois de la guerre, tout en exploitant les ressorts littéraires de son temps, notamment ceux de l'épopée et de l'hagiographie (*L'«Estoire de la guerre sainte». Une histoire militaire?*, pp. 271-286). C'est dans un réseau lexical vaste que Marion BONANSEA situe son analyse du mot *guerre* dans les poèmes épiques, en l'opposant d'abord aux nombreux substantifs désignant la *bataille*, ensuite aux sèmes couvrant le mot *paix*. En effet, *guerre* renvoie à une 'situation' dépourvue de traits de spécification, bien que composée d'événements divers; surtout, comme le montrent les nombreux emplois cités, ce mot possède de fortes implications relationnelles entre les communautés impliquées (*Nommer la guerre dans quelques chansons de geste des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, pp. 287-300). Auteur d'une histoire de l'Angleterre peu fréquentée dans son intégralité, Jean de Wavrin connaît bien la guerre de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle pour y avoir participé personnellement. La lecture qu'en propose Jean DEVAUX permet de saisir tant ses qualités de narrateur, particulièrement sensibles dans le récit de quelques épisodes anecdotiques, que sa capacité de mettre en relief des aspects moins attendus: l'importance des facteurs psychologiques pouvant déterminer l'issue d'une bataille, de certains stratagèmes parfois condamnables, mais aussi les effets néfastes de la guerre à l'intérieur de la communauté des chrétiens (*Entre idéal et réalités militaires: l'exemple du chroniqueur bourguignon Jean de Wavrin*, pp. 301-313). Connaissant en profondeur *Le Jouvencel* pour l'avoir édité en 2018, Michelle SZKILNICK en offre une lecture synthétique de grand intérêt, en montrant comment cette fiction si proche de la réalité militaire du XV<sup>e</sup> siècle articule entre plusieurs voix et personnages un discours homogène sur la guerre et ses valeurs, sans occulter pour autant quelques interrogations, notamment sur sa légitimité, finalement non résolues (*Le discours sur la guerre dans le «Jouvencel» de Jean de Bueil: cohérence et failles*, pp. 315-326).

Le volume est complété par une précieuse bibliographie, de plus de quarante pages (pp. 327-370), et par deux index: auteurs et œuvres, manuscrits et imprimés anciens.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Nouvelles en mouvement (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) – Novelle in movimento (XIII-XVI secolo)*, édition-edizione J.-C. MÜHLETHALER e M. LECCO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, «Studi e Ricerche» 184, 272 pp.

Ce volume contient douze contributions consacrées à la *mouvance* de la nouvelle, genre malléable qui se modifie souvent pour s'adapter à de nouveaux publics. Nous rendons compte ici des articles qui concernent la littérature française.

L'introduction se compose de deux volets; dans le premier (pp. VII-XVI), Jean-Claude MÜHLETHALER s'attarde longuement sur des aspects théoriques et méthodologiques qui convoquent des notions complexes et en partie superposables comme l'interdiscursivité, l'intergénéricité, le dialogue intertextuel et la lecture actualisante, afin de suggérer des clés de lecture efficaces pour des textes qui pratiquent volontiers le recyclage (ou «réinsertion» d'un matériel repris tel quel dans un réseau inédit», p. X) tout en posant des problèmes de conscience générique et d'identité par rapport au texte fondateur qu'est le *Decameron*. Dans

le second, Margherita LECCO (pp. XVII-XVIII) met l'accent sur la forme de la nouvelle en tant qu'aboutissement d'un processus d'élaboration lent à partir de traits formels et thématiques communs à des genres plus anciens, mais renouvelés et rendus originaux par des éléments distinctifs communs comme le réalisme et l'exaltation de l'intelligence.

Le premier article (Karin BECKER, *La tradition française des récits sur le pays de Cocagne, du «Fabliaus de Cocaigne» (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle) à la «Description du pays de Cocagne»*, pp. 1-24) adopte une perspective temporelle vaste pour analyser un corpus de six textes composés entre le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup>, reliés par l'évocation du pays imaginaire de Cocagne; parmi ces ouvrages, on signalera les *Nouvelles admirables*, récit d'un voyage fabuleux dans des pays imaginaires du Nouveau Monde (1495). Une étude chronologique de la circulation des motifs et des constantes narratives, ainsi que des intersections avec d'autres textes, fait ressortir les modalités avec lesquelles ce matériau commun est adapté pour se plier aux buts parfois très différents de auteurs.

Yasmina FOEHR-JANSSENS (*Joseph Travesti. Métamorphoses du motif de la femme méprisée dans les recueils de nouvelles*, pp. 39-61) s'interroge sur le sens que prend l'insertion du schéma narratif de l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar dans les recueils de nouvelles européens des XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Parmi les nombreux textes analysés on retiendra ici surtout la *Châtelaine de Vergi*, qui constitue la base de la nouvelle 70 de l'*Heptameron*. Ici et ailleurs, le motif du jeune homme harcelé par une femme de pouvoir constituerait une image grimaçante de la *fin'amor* utilisée souvent comme instrument pour critiquer la sociabilité de cour et une culture du viol dont les implications poétiques, mais surtout sociales et idéologiques, ne sont pas sans rapport avec l'actualité.

Madeleine JEAY (*L'emprise du narrateur: la manipulation des discours et des récits enchâssés dans le «Chevalier errant» de Thomas de Saluces*, pp. 81-105) analyse les modalités selon lesquelles le savoir littéraire et encyclopédique de l'auteur du *Chevalier Errant* est inséré dans le texte et les effets que ces réappropriations ont sur la lecture; après avoir décrit la variété des sources de ces emprunts (*Roman de la Rose, Conte du Graal, Roman de Troie, Florimont, Faits des Romains*, mais aussi ordonnance de Philippe le Bel contre les duels), l'A. étudie les techniques utilisées pour raccorder ces passages à la matière de l'œuvre. Les trois modalités identifiées – pastiche, simple interpolation, «reconstruction mémorielle» – viseraient à rendre évidentes les spécificités stylistiques des textes qu'il sollicite et à stimuler une lecture active de la part du public inspirée à l'écoute musicale, dans un souci constant de non-uniformisation volontaire.

Nelly LABÈRE (*Plagiat, réécriture, création: cent nouvelles «nouvelles»?», pp. 109-129*) prend en compte la dimension intertextuelle des premiers recueils de nouvelles qui désignent explicitement les récits par ce terme complexe: *Decameron*, traduction de Laurent de Premierfait, *Cent nouvelles nouvelles* bourguignonnes et *Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulles. Elle se concentre en particulier sur la dimension de la nouveauté, prise en compte sous différents aspects: l'impact du nouveau *medium* qui diffuse les textes français à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'évolution de la signification chronologique attribuée au terme désignant le genre, qui trahit la nécessité de s'affranchir du modèle boccacien et de véhiculer des contenus nou-

veaux, l'originalité des deux versions de la traduction française de ce modèle.

Jean-Claude MÜHLETHALER (*Les Quinze Joies de mariage à l'épreuve de l'actualisation. Pour une lecture dialogique des textes anciens*, pp. 179-202) interprète le succès durable du recueil misogyne qu'est *Les Quinze Joies de mariage* à la lumière de la modernité de certains motifs, même pour la société contemporaine. En particulier, il essaie de montrer la pertinence d'une lecture actualisante de ce texte, et plus en général des textes médiévaux, en faisant appel au domaine du médiévalisme; il tente aussi de conjuguer cette approche avec une lecture historique, car certains thèmes comme le respect de la nature et des animaux souffrants, la solidarité entre femmes, la maîtrise de la parole permettrait la lecture du texte comme une «œuvre ouverte».

Jane TAYLOR (*Un vœu de myopie: quelques réflexions sur la nouvelle IV/9 du "Décaméron" traduite par Laurent Premierfait et Antoine Le Maçon*, pp. 203-228) lit les deux premières traductions françaises de la nouvelle boccacienne du cœur mangé en utilisant la notion de *remodelage*, qui désigne la technique d'acculturation culturelle et linguistique des traducteurs médiévaux en vue d'une mission édicatrice. Par une analyse aussi fine que rigoureuse, elle parvient à montrer que par-delà un parti pris de littérarité, des choix de traduction pour des termes spécifiques du texte source et quelques interpolations discrètes sont les manifestations d'une volonté de Premierfait de réorienter et remodeler le texte par l'introduction de nouveaux traits sémiques dans les lexies ou par l'emploi de binômes synonymiques à coloration moralisante.

[PAOLA CIFARELLI]

*En français hors de France. Textes, livres, collections du Moyen Âge*, Études recueillies par S. LEFÈVRE et F. ZINELLI avec la collaboration de S. DELALE, Strasbourg, EliPhi, 2021, 372 pp.

Ce beau volume a comme objet la Francophonie médiévale, concept appliqué généralement à la littérature anglo-normande et élargi ici aux œuvres en langue d'oïl composées, copiées, traduites ou diffusées hors de France. Les questions abordées dans les articles qui s'y trouvent réunis sont donc particulièrement intéressantes tant pour les enjeux théoriques qui sous-tendent les études de détail, que pour les approches souvent novatrices adoptées dans l'analyse des textes.

Dans l'introduction, Sylvie LEFÈVRE et Fabio ZINELLI (*La France, jardin d'acclimatation pour la francophonie médiévale?*, pp. 1-29) mettent en évidence l'importance d'adopter plusieurs perspectives différentes pour analyser un espace littéraire multiforme. L'approche philologique permettra donc d'ancrer dans l'histoire des textes une «sociologie de la réception» (p. 9) destinée à «mesurer l'impact culturel du français hors de France», tandis qu'une analyse stratigraphique fondée sur l'analyse diachronique de la *scripta* dans les différents témoins d'une œuvre montrera toute sa fécondité dans le cas de traditions textuelles particulièrement complexes. Enfin, on retiendra l'utilité de la notion de «géochronologie», qui prend en compte conjointement les contextes et les tranches temporelles de leur diffusion; l'étude de l'histoire des bibliothèques et collections anciennes apporte également des éléments originaux à la reconstitution d'un tableau si diversifié.

Les dix-sept contributions sont organisées en trois sections; dans la première «En Europe et en Outre-

mer: francophonie médiévale et géochronologie de la tradition», Simon GAUNT s'interroge sur la pratique d'édition des textes médiévaux composés ou copiés ailleurs qu'en France suivant une perspective théorique vaste; entre autres, S.G. montre que la prise en compte des témoins réalisés par un copiste ou pour un public polyglotte et l'adoption d'une perspective conjuguant synchronie et diachronie pour reconstituer les contextes culturels et idéologiques dans lesquels le texte a circulé s'avèrent particulièrement fructueuses pour des textes comme l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, dont la tradition textuelle fortement disséminée a influencé la forme que le texte a prise (*Texte et/ou manuscrit? À propos de l'"Histoire ancienne jusqu'à César"*, pp. 35-57). Fabio ZINELLI (*Traditions manuscrites d'Outremer*, pp. 59-107) poursuit la réflexion sur l'espace littéraire d'Outremer en étudiant d'un point de vue stratigraphique trois œuvres dont la tradition textuelle porte la marque d'une diffusion dans le Levant; l'A. montre que la présence de traces d'une *scripta* d'Outremer, mise en rapport avec d'autres éléments comme les données philologiques et l'illustration, permet de situer l'origine d'une famille de textes dans un *scriptorium* particulier (*Tresor*), de localiser en Orient le milieu culturel dans lequel un ouvrage a été conçu (*Sidrac*) ou à l'intérieur duquel il s'est diffusé (*Histoire ancienne*), par-delà l'interférence avec des traits linguistiques typiques d'autres régions. Nicola MORATO (*Histoire d'une diaspora textuelle. Les récits du pseudo-Robert de Boron dans les travaux de Fanni Bogdanow*, pp. 109-138) prend en compte un corpus de textes ayant circulé dans un territoire et des milieux culturels très variés, à la tradition textuelle «entièrement allographe, vaste et durable, variante et plurilingue» (p. 109); envisager le cycle du pseudo-Robert de Boron, ou *Post-Vulgate* selon la perspective géochronologique, en tenant compte des témoins tardifs et des traductions, permet à N.M. de mettre en discussion les conclusions auxquelles était parvenue l'éditrice à propos de l'origine monogénétique d'une partie des récits et de proposer une nouvelle hypothèse sur la constitution du cycle, qui aurait eu lieu en deux phases.

La deuxième section, intitulée «Entre Italie, France et Espagne: diffusion, création, traduction», s'ouvre sur la contribution de Lino LEONARDI (*Le manuscrit de la Fondazione Franceschini et la traduction du "Roman de Méliadus" en Italie*, pp. 141-157), qui analyse un manuscrit de *Méliadus* d'origine italienne (F); ce codex ayant fait partie au XIV<sup>e</sup> siècle de la bibliothèque des Gonzague transmet la version longue du roman et s'est avéré important pour la reconstruction de la tradition textuelle. Ici, il est étudié selon une perspective stratigraphique afin de montrer les «potentialités de l'analyse de toute la tradition pour la lecture d'un manuscrit donné» (p. 142). La circulation du *Devisement du Monde* de Marco Polo dans l'espace culturel catalan et aragonais fait l'objet de l'article d'Irene REGINATO (*Autour de la Version K du "Devisement du Monde": Marco Polo en Catalogne-Aragon*, pp. 159-182); l'A. montre que cette version du *Devisement du monde*, transmise par trois manuscrits réalisés au tournant du XV<sup>e</sup> siècle, fut exécutée à partir d'un modèle franco-italien et qu'elle circula tant en milieu marchand qu'à la cour royale de Pierre IV, dont la riche collection de manuscrits contenait plusieurs traductions de textes français. Lorenzo GRADIN et Luca SACCHI étudient la diffusion du *Livre dou Tresor* de Brunetto Latini dans le royaume de Castille; les AA. se penchent sur les circonstances de la mise en espagnol, exécutée entre 1285 et 1295 et transmise par quatorze manuscrits, ainsi que sur les caractéristiques du texte source, vraisem-



blement copié à Saint-Jean-d'Acre, et sur la qualité de la traduction (*Quel "Tesoro" pour le "Tesoro" castillan? Le "Livre du Tresor" en Espagne*, pp. 183-198). Le florilège d'épisodes arthuriens connu sous le titre d'*Yvain en prose* et conservé dans un manuscrit unique d'origine italienne est étudié par Emanuele ARIOLI, qui considère cet «objet littéraire» (p. 204) comme une compilation esthétiquement cohérente, modelée sur celle de Rusticiano de Pise et sur les collections de récits brefs en prose italiennes, ce qui expliquerait le caractère apparemment fragmentaire et discontinu des séquences narratives (*À la recherche d'un "Yvain" en prose? Le ms. Aberystwyth, NLW 444D*, pp. 199-217). Enfin, les questions concernant l'identité de l'auteur du *Roman de Mélusine* sont abordées par Anna ALBERNI à partir de documents inédits qui permettraient de situer la rédaction du texte à la cour de Pierre IV d'Aragon (*Mélusine à la cour d'Aragon: Jean d'Arras, 1380-1381*, pp. 219-241).

La dernière section («Angleterre, Bourgogne et Pays-Bas: philologie, bibliothèques, industrie du livre») contient cinq articles, dont le premier est consacré à la réception du *Roman de Brut* de Wace; Francesco DI LELLA suggère que cette traduction en vers de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth a parfois joué le rôle de texte source pour d'autres réécritures de la matière bretonne en raison des références explicites, citations et emprunts d'une étendue variée dans plusieurs ouvrages, dont la *Polistorie* de John of Canterbury, rédigée au début du XIV<sup>e</sup> siècle et le *Brut en prose* (*D'Après Wace: le texte du "Roman de Brut" dans les chroniques anglo-normandes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, pp. 245-270). Louis-Patrick BERGOT étudie la diffusion de la *Bible* en français conservée dans le manuscrit Lausanne, BCU, U 985-986, traduite par le magistrat genevois Jean Servion entre 1455 et 1462 en collaboration avec Pierre Aronchel et Martin le Franc; plus particulièrement, l'A. se penche sur le livre de l'*Apocalypse*, dont il analyse les rapports avec la *Bible historique* de Guiart des Moulins et avec la traduction française circulant en Angleterre dans la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (*La "Bible" de Jean Servion, citoyen de Genève (1455-1462): remarques sur la diffusion en français de l'"Apocalypse glosée", de l'Angleterre au duché de Savoie*, pp. 271-284). La notion de 'burgondisation' est au cœur de l'article de Tania VAN HEMELRYCK (*À l'ombre de la burgondisation? Littérature 'de France' et littérature en français dans les bibliothèques des fonctionnaires bourguignons au XV<sup>e</sup> siècle*, pp. 285-295), qui se fonde sur les recherches menées par Céline van Hoorebeek pour évaluer dans quelle mesure la présence de livres en français dans les bibliothèques des fonctionnaires ducaux serait un indice de l'efficacité du processus d'unification des territoires bourguignons à travers la culture francophone entamé par Philippe le Bon. Sarah DELALE étudie la diffusion et la circulation de deux ouvrages de Christine de Pizan dans les Flandres et en Angleterre; à partir d'une analyse textuelle, philologique, codicologique et iconographique des manuscrits du *Livre des Trois Vertus* et du *Livre de la Cité des Dames*, ainsi que de leurs traductions, l'A. montre que le rôle des Flandres a été celui d'un «relais de diffusion à la fois à l'intérieur du duché, aux frontières françaises et à l'étranger» (p. 310) des œuvres christiniennes, comme le prouvent également les traductions néerlandaise et portugaise. JELLE KOOPMANS (*Les Pays-Bas francophones: les imprimeurs au XV<sup>e</sup> siècle*, pp. 335-349) étudie la production francophone des premiers imprimeurs bourguignons; après avoir évoqué le

contexte plurilingue dans lequel ces derniers opèrent à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le rôle du français dans ces territoires comme adjuvant pour la diffusion de la littérature d'expression française, J.K. décrit le rôle joué par Caxton et Mansion à Bruges, par Leeu à Anvers et par Bellaert à Haarlem, mais aussi celui d'imprimeurs ayant travaillé dans d'autres villes provinciales comme Audenarde.

Pour la variété des approches, l'originalité des résultats et la qualité des contributions, ainsi que pour la bibliographie abondante qui enrichit chaque article, ce beau volume rendra les plus grands services aux chercheurs et contribuera sans aucune doute au renouvellement des études.

[PAOLA CIFARELLI]

*Sens interdits: le goût, le toucher et l'odorat dans la littérature française des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Études réunies par M. FRUITIER, R. LEGRAND et M. MARCHAL, "Bien dire et bien apprendre" 37, 2022, 50 pp.

Cette issue de la revue lilloise réunit les actes d'une journée d'études (janvier 2021) consacrée aux sens les moins fréquentés par la critique: odorat, goût et toucher. Le volume s'ouvre par un vaste panorama portant sur le corpus romanesque produit à la cour de Bourgogne: Matthieu MARCHAL confirme le constat attendu, à savoir la place dominante réservée aux sens de la vue et de l'ouïe, et souligne en même temps, par un nombre conséquent d'exemples, la double portée de l'odorat, à la fois physique et morale. Ce sont par ailleurs les mauvaises odeurs qui semblent les mieux représentées: si l'odeur agréable concourt à la représentation de la beauté et de la joie, la puanteur, associée à la maladie, peut aussi servir à l'idéalisation de certains personnages (*'Flairer' et 'puir': parcours olfactif dans la production romanesque du XV<sup>e</sup> siècle*, pp. 11-30). En prenant en compte la mise en prose manuscrite (BnF, fr. 12566) et la version imprimée (1529) de *Florimont*, l'une et l'autre dérivées du roman d'Aymon de Varennes, Marie-Madeleine CASTELLANI ne peut qu'observer une présence très discrète des sens traditionnellement considérés comme «inférieurs»; ce qui paraît plus intéressant, c'est le rôle simplement fonctionnel que leur attribuent les auteurs, qui ne montrent de fait aucun intérêt pour les descriptions ou les sensations que ces sens produisent (*Sens interdits dans les différentes versions du "Florimont"*, pp. 45-56). Le théâtre allégorique de l'extrême fin du Moyen Âge ne renonce pas aux représentations du corps et de ses sensations, dont la mise sur scène représente néanmoins un défi; c'est notamment dans les scènes de banquet que Marielle DEVLAEINCK relève l'importance des discours moraux et sociaux, et par conséquent de la dimension profondément pédagogique, qui marquent ces pièces (*Représenter les sens en scène, XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, pp. 36-50).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*La forme versifiée du dialogue dans les genres narratifs (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, "Elseneur" 37, 2022, 200 pp.

Codirigé par Corinne DENOYELLE et Pascale MOUNIER, ce recueil, qui couvre une longue diachronie allant de la fin du Moyen Âge au Grand Siècle, s'ouvre par quatre contributions qui pourraient intéresser les spécialistes du "Quattrocento".

La première porte sur le *Livre du Duc des vrais amants*, qui se distingue des autres œuvres composées

par Christine de Pizan au tout début du xv<sup>e</sup> siècle par son sujet – ni politique, ni historique – et surtout par sa «complexité énonciative» et une écriture qui mêle vers et prose. Spécialiste de l'oral représenté en une perspective diachronique, Évelyne OPPERMAN-MARSAUX (*Quelques propriétés des dialogues versifiés dans "Le Livre du Duc des vrais amants" de Christine de Pizan*, pp. 19-35) organise son propos en deux parties complémentaires: elle étudie d'abord les marques énonciatives du discours direct (*verbum dicendi*, termes d'adresse, exclamations..., avec parfois cumul des indices) et les rapports entre celui-ci et la prosodie (coïncidence ou non entre réplique et vers, rejets...), et vérifie ensuite, dans une seconde partie, les procédés d'enchaînement des répliques en fonction des situations de communication. Elle peut ainsi conclure que, pour paradoxal que cela puisse paraître, l'écriture des dialogues en vers de Christine se rapproche davantage de la prose du xv<sup>e</sup> siècle que des dialogues en vers des siècles passés.

La traduction de l'*Énéide* produite par Octovien de Saint-Gelais vers 1500 se signale à la fois par sa proximité globale avec le poème de Virgile et par le traitement réservé aux passages dialogués. Par une analyse exhaustive des deux premiers livres, Corinne DENOYELLE montre comment les prises de parole acquièrent une grandeur expressive majeure grâce à certains procédés bien reconnaissables: le tempo se fait plus lent, le discours direct est fortement isolé du contexte narratif et il s'amplifie en occupant – *a minima* – le couplet tout entier. C'est surtout son autonomie qui lui confère l'aspect «monumental» évoqué dans le titre: *La parole monumentale dans la traduction de l'Énéide d'Octovien de Saint-Gelais* (pp. 37-59).

La nouvelle d'Enea Silvio Piccolomini *De duobus amantibus* fut traduite par Antitus Faure vers 1494-1495 dans un prosimètre qui a aussi joué du passage sous les presses: *Eurial et Lucesse*. Pascale MOUNIER examine trois aspects des prises de parole qui structurent le récit: les modalités d'intégration du dialogue dans la partie proprement narrative, l'organisation de l'information dans la phrase en prose et/ou dans la strophe, le rapport entre échanges dialogués et fonctions des propos, lyrique ou délibérative (*La forme vers dans les parties dialoguées d' "Eurial et Lucesse" d'Antitus Faure*, pp. 61-78).

Réécriture d'un passage du *Livre des deduis du roy Modus* (seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle), le *Débat entre deux dames* de Guillaume Cretin organise en 1280 vers un différend portant sur le plus grand plaisir procuré par la vénerie ou par la chasse au vol. Ellen DELVALLÉE compare la source médiévale et l'adaptation de Cretin à partir notamment des échanges dialogués: elle souligne ainsi l'importance de la structure strophique – alors que le *Livre* se déroule en couplets d'octosyllabes – ainsi que l'usage savant de la rime équivoquée, particulièrement adaptée à une lecture orale sollicitant les compétences des auditeurs (*Débat et dialogue en vers chez Guillaume Cretin*, pp. 79-96).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Les Miroirs des Dames au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance*, dir. A. VELISSARIOU, J. DEVAUX, M. MARCHAL, "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes" 42/2, 2021, pp. 11-259.

Ce recueil d'articles, issu d'un colloque organisé à Boulogne-sur-Mer en décembre 2018, a entre autres

mérites celui de s'interroger sur l'existence même du genre des «miroirs» adressés aux femmes, en ignorant les frontières chronologiques et culturelles qui séparent le monde des manuscrits et celui des imprimés, le Moyen Âge dit «tardif» et la première Renaissance. Ce sont ainsi des continuités qui émergent, bien plus que des ruptures, et ce même dans des contributions consacrées à un seul et même texte.

Dans un tel dossier, des auteurs tels que Le Chevalier de la Tour Landry et Christine de Pizan s'imposent d'entrée de jeu. Alexandra VELISSARIOU porte son attention sur la colère, en particulier celle des femmes, dans le *Livre du Chevalier de la Tour Landry*: on ne sera pas surpris d'apprendre que cette émotion y est toujours condamnée, non seulement en tant que péché capital, mais aussi comme source de désordre social. Les *exempla* évoqués dans le *Livre* condamnent certes le *courroux*, quelle qu'en soit la cause, mais soulignent surtout l'importance de son contraire, à savoir la tempérance et la patience (*Vice ou vertu? La colère féminine dans "Le Livre du Chevalier de la Tour Landry"*, pp. 19-32). De son côté, Claudia TASSONE décèle dans le *Livre* des échos ovidiens: sans jamais citer le poète latin ou ses traités, l'*Ars amatoria* notamment, le Chevalier ne manque pas d'évoquer des scènes, des situations, des motifs, dont la source se laisse deviner (*Amour et norme. Le discours érotique d'empreinte ovidienne caché dans les lignes du "Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles"*, pp. 33-52). C'est une comparaison entre le même *Livre* et la *Cité des Dames* que propose Richard TRACHSLER, en soulignant ce qui rapproche les deux textes, à savoir le recours à l'exemple dans une perspective pédagogique. Néanmoins, comme le montrent les deux chapitres sur Rebecca proposés en annexe, le traitement de la source est bien différent, dans la mesure où chacun des deux auteurs la plie à son but: alors que Christine offre des modèles aux femmes, le Chevalier exprime une mise en garde (*L'éducation par l'exemple. Le Chevalier de la Tour Landry et Christine de Pizan pédagogues*, pp. 53-68). Se concentrant sur le *Livre des trois vertus*, Jean-Baptiste SANTAMARIA s'interroge sur la question de la gestion de l'argent et des finances de la part des dames, des princesses en particulier; si l'intérêt de Christine pour ce sujet ne fait pas de doute, c'est en l'encadrant dans la situation historique de son temps que l'on mesure son originalité, somme toute relative («N'est point de mal que la princesse ou grant dame amasse trésor». *Les leçons financières de Christine de Pizan*, pp. 85-106). Miroir des épouses, *Le Mesnager de Paris* offre une remarquable leçon d'obéissance dans la première de ses trois parties, où l'auteur enchâsse six récits destinés à servir d'exemple: Yasmina FOEHR-JANSSENS souligne la symétrie et les effets d'écho qui s'établissent entre le premier – l'histoire de Griselda – et le dernier – *Tentamina*, tiré des *Sept Sages de Rome*. L'un et l'autre concourent à prouver la nécessité de l'assujettissement de l'épouse à son mari (*La leçon d'obéissance dans "Le Mesnager de Paris"*, pp. 69-85). Laura GAFFURI reconnaît dans le *Bonum Quaternarium*, recueil de sermons rédigé par Marco de Sommariva del Bosco à l'intention de Bonne de Savoie-Achaïe en 1419, un «miroir» proche des *Specula principum* (*Un miroir des dames sous forme de sermons*, pp. 107-129). Poème peu connu, le *Miroir des dames* attribué à Jean Castel est analysé par Danielle QUÉRUÉL dans un article qui a le mérite d'encadrer ce texte dans la vaste production poétique du xv<sup>e</sup> siècle centrée sur la mort et sur l'au-delà; parmi les auteurs et œuvres évoqués,

que D.Q. fréquente depuis de nombreuses années, on rappellera les Danses macabres, le *Dit des trois morts et des trois vifs*, et encore François Villon, Georges Chastellain (*"Miroir des dames" ou miroir de mort?*, pp. 131-150). C'est au *Miroir* des dames de Philippe Bouton que s'intéresse Éric BOUSMAR, en analysant le texte en profondeur et en le situant dans le milieu bourguignon pour lequel il a été produit; cet article fournit aussi une mise à jour précieuse sur la biographie et les œuvres attribuées à ce noble proche des ducs (mais aussi du roi de France), ainsi que l'expression de quelques doutes quant à cette même attribution (*Philippe Bouton et les autres. "Miroir des dames" et ordre établi à la cour de Bourgogne, ca 1478-1482*, pp. 151-181). Adrian ARMSTRONG et Rebecca DIXON examinent trois versions du *Parement et triomphe des dames* – le texte d'Olivier de La Marche (1493-1494), la version amplifiée de Pierre Desrey (1510), la traduction de celle-ci en néerlandais (1514) – afin de montrer l'interaction entre éléments textuels, en l'occurrence le vocabulaire de la mode vestimentaire et son interprétation symbolique, et iconographiques (miniatures dans le seul manuscrit illustré du *Parement* et gravures dans les imprimés français et néerlandais). Si le texte n'est pas vraiment réactualisé, les illustrations peuvent en infléchir l'interprétation (*Des vêtements qui voyagent bien?*, pp. 183-198). C'est à une lecture croisée de trois recueils consacrés à des galeries de femmes illustres que nous invite Jean-Claude MÜHLETHALER: la *Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier, les *Vies des femmes célèbres* d'Antoine Dufour, et les f. 129-135 du ms BnF, fr. 24461 (le «recueil Robertet»). Malgré les similarités apparentes, des différences se dégagent dans les portraits de Sémiramis, mais surtout dans ceux de Lucrèce, différences qui dépendent et révèlent en même temps la visée de chaque auteur (*Femmes illustres*, pp. 199-218). Fille de Louis XI et sœur de Charles VIII, Anne de France a représenté, aux yeux d'Aubrée DAVID-CHAPY, l'idéal à la fois pratique et théorique de la bonne princesse prônée par Christine de Pizan: tout en ayant exercé une quasi-régence, Anne a rédigé à l'intention de sa fille Suzanne des *Enseignements* (1505), qui sont le fruit de son expérience personnelle et de sa lecture des miroirs auxquels elle a eu accès dans les bibliothèques de son père et de son époux Pierre de Beaujeu (*Anne de France, femme de pouvoir et écrivain*, pp. 219-236). Le recueil se clôt avec une étude de l'*Oraison funèbre de Marguerite de Navarre* (1550) dont Charles de Sainte-Marthe a fourni deux versions, en latin d'abord, puis en français: comme le montre Marie-Bénédicte LE HIR, le changement de langue modifie profondément le discours et ses visées, d'une «oraison» destinée à des lecteurs savants à un «miroir» dans lequel Marguerite est savante en exemple, en tant que modèle de vertu (*De l'oraison funèbre au miroir des princesses*, pp. 237-259).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ADELIN DESBOIS-IENTILE, GÉRALDINE VEYSSEYRE, *Aux sources de la phrase française: continuité et évolution au tournant de 1500*, «Le français préclassique» 24, 2022, pp. 13-64.

Accompagné d'une bibliographie importante, ce long article fait le point sur la notion même de «phrase» dans une période charnière de l'histoire du français, entre 1450 et 1550 *ca.* Loin de concer-

ner uniquement les historiens de la langue, cette question mérite l'attention des historiens du style et de la littérature dans la mesure où elle entraîne des conséquences tant dans l'édition critique des textes que dans leur lecture et interprétation. Après avoir interrogé la terminologie latine et française de l'époque – dont les hésitations mêmes montrent la difficulté à cerner l'objet – A.D.-I. et G.V. portent leur attention sur la présentation des textes, à savoir sur les indices matériels qui, dans les manuscrits et dans les imprimés, marquent les limites des énoncés: ponctuation et mise en page concourent ainsi à segmenter le discours afin d'en rendre possibles la lecture et la compréhension. Les aspects linguistiques ne sont certes pas négligés, dont certains – les relatifs de liaison, par exemple – voient leur emploi évoluer sensiblement au cours des décennies concernées. Deux aspects nous semblent surtout à retenir: d'une part, la constatation que les rythmes de l'évolution linguistique ne sont pas les mêmes dans les différents domaines; d'autre part, que la notion de «phrase» implique la prise en compte d'aspects à la fois morphologiques, syntaxiques, matériels.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ESTELLE DOUDET, *Women in Libraries. Towards an Alternative Order of Books (Fourteenth-Sixteenth Century)*, «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes» 43, 2022, pp. 449-467.

La fourchette temporelle retenue pour cet examen des «bibliothèques au féminin» embrasse une longue chronologie qui va de Christine de Pizan à La Croix du Maine, à savoir trois siècles où on assiste à une présence de plus en plus visible des femmes dans ces lieux à la fois réels et imaginaires que sont les collections de livres et le monde de la lecture / écriture. Le bot de E.D. est bien de montrer cette apparition progressive des femmes, auteurs et lectrices, mais aussi de souligner comment celle-ci se situe dans un parcours fortement marqué par de «gendered classifications».

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre des épîtres du débat sur le "Roman de la Rose"*, traduction et présentation par A. Valentini, Paris, Classiques Garnier, 2022, «Moyen Âge en traduction» 12, 190 pp.

L'importance du débat sur le *Roman de la Rose* dans la culture française du début du xv<sup>e</sup> siècle est bien connue. Les travaux fondateurs d'Eric Hicks ont permis, entre autres, d'avoir accès aux textes de Christine de Pizan par une édition critique scientifiquement solide, fondée sur le ms Paris, BnF, fr. 12779; la nouvelle édition du *Livre des épîtres du débat sur le Rommant de la Rose* procurée en 2014 par Andrea Valentini, établie sur le plus récent parmi les quatre témoins supervisés par l'auteure (Londres, BL, Harley 4431, B3), se justifiait non seulement par la perspective génétique adoptée par l'éditeur, mais aussi par la nature même de ce manuscrit d'auteur, qui rendait possible une étude approfondie de la langue de Christine. Le présent ouvrage constitue un prolongement de ce travail ecdotique, car on sait que la traduction intralinguistique d'une œuvre, lorsqu'elle est réalisée sur des bases scientifiques, permet non seulement d'atteindre

un public plus vaste, mais aussi de stimuler une réflexion sur le changement linguistique; la rigueur qui caractérise ce travail, la qualité de la traduction, ainsi que la pertinence et la richesse de l'annotation en sont une preuve.

L'*Introduction* s'ouvre sur une présentation synthétique des termes du débat, dans le but d'orienter le lecteur dans les différentes phases de la composition et de la mise en recueil des pièces; des tableaux aident à suivre cette évolution, qui reflète les changements de posture auctoriale, le développement du débat et les enjeux liés à la destination des manuscrits. Une présentation des autres traductions modernes, cinq en tout (trois anglaises, une italienne et une en français) permet de mesurer l'apport de celle qui est présentée dans ce volume.

Le texte traduit se fonde, comme l'édition critique, sur la troisième et dernière version des *Épîtres*, qui comprend la lettre dédicatoire à Isabelle de Bavière (1<sup>er</sup> février 1401), la première lettre de Gontier Col à Christine (13 septembre 1401), celle de Christine à Jean de Montreuil (juin-juillet 1401), la deuxième épître de Gontier Col (15 septembre 1401) et la longue lettre à Pierre Col du 2 octobre 1402. Ces textes sont accompagnés des pièces nécessaires pour les rendre intelligibles, à savoir l'épître dédicatoire à Guillaume de Tignonville, la version remaniée anonyme de la lettre à Jean de Montreuil, composée entre juillet 1401 et août 1402 et conservée uniquement dans le ms tardif Paris, BnF, fr. 1563, le traité de Jean Gerson contre le *Roman de la Rose* et la réponse de Pierre Col (fin de l'été 1402).

La traduction est toujours précise et convaincante, même pour les passages problématiques. Pour son extrême fidélité, elle pourrait figurer en regard du texte en moyen français; en effet, la présentation correspond exactement à celle de la source aussi pour la numérotation des paragraphes, et cela rend le passage de l'une à l'autre particulièrement aisé. En outre les notes, à la fois sobres et éclairantes, fournissent souvent une analyse du texte de départ et des renvois à celui-ci, par exemple pour justifier des choix de traduction; les remarques de ce type sont surtout nombreuses dans la longue lettre à Pierre Col, rendue difficile par le style argumentatif complexe, les allusions littéraires et les renvois aux textes antérieurs. À titre d'exemple on pourra citer, à la p. 66, n. 59, l'analyse de la valeur de 'i' dans le syntagme «qui s'i delitent», («Mais pour de ce que maistre Jehan de Meun, qui plusieurs choses bien descript, ne descript mie la propriété du deceveur, j'en parleray un petit en rude stile, pour aguiser l'appetit ceulx qui s'i delitent»), qui justifie de manière convaincante la traduction originale «de ceux qui prennent plaisir à tromper» en s'appuyant sur la valeur antiphrastique du texte christinien. Les notes de ce type se font apprécier non seulement pour leur pertinence et leur rigueur méthodologique, mais aussi parce qu'elles tiennent toujours compte des solutions adoptées dans toutes les traductions réalisées antérieurement pour les accepter ou pour s'en écarter.

L'annotation, qui se base bien évidemment sur celle de l'édition critique, complète et enrichit la lecture des textes aussi à d'autres niveaux. Conformément au caractère scientifique de ce travail, les notes contiennent parfois des remarques philologiques, dont plusieurs sont originales. Cela se produit, par exemple, pour les passages où la traduction se fonde sur des leçons différentes de celles du texte de départ pour des raisons de clarté; c'est le cas pour la n. 10, p. 50 (n. IV, *Épître de Christine à Pierre Col*), où

la variante de B1 «ainçoiz que je te responde, je te demande que tu me dises...» a été préférée à celle de B3 «ainçois que je te responde, question: je te demande pour responce...». Dans ces cas, on apprécie non seulement la qualité des analyses et des solutions adoptées, mais aussi la prudence du traducteur, qui apporte ces changements minimes seulement dans les cas où la substitution n'implique aucune modification du sens. Les notes philologiques sont également très claires pour les passages où la pertinence d'une lecture du manuscrit de base est justifiée (p. 86, n. 128 pour la lecture «part» proposée par E. Hicks, corrigée en «par» et motivée très opportunément en faisant recours au contexte).

Dans d'autres cas, c'est le sens de syntagmes ou d'unités lexicales qui fait l'objet de remarques parfois innovantes par rapport à celles de l'édition critique, comme pour l'interprétation du substantif «nouvelles», considéré ici comme un *hapax* dans le sens de «récit bref» (p. 38, n. 33): «Et se tu le veulx excuser en disant que par maniere de jolie nouvelle lui plot mettre la fin d'amours par telles figures», trad. «Si tu veulx excuser l'auteur en soutenant qu'il a voulu raconter le but de l'amour sous de telles images en en faisant une nouvelle amusante», ce qui modifie en partie le glossaire du texte en moyen français (p. 251).

L'annotation permet également d'éclaircir des aspects littéraires qui pourraient gêner la compréhension exacte du texte de la part des non spécialistes, comme c'est le cas pour la valeur du mot «rime riche» dans le passage où Christine loue de manière allusive la technique de versification de Jean de Meung (p. 29, n. 9); ailleurs, elles fournissent des compléments d'information historiques ou biographiques (ex. p. 37, n. 29). Enfin le renvoi aux sources citées par les épistoliers et aux textes des autres facilite la compréhension de certains échanges parfois complexes et difficiles à suivre; pour le *Roman de la Rose*, la correspondance fournie en appendice entre l'édition Lecoy et l'édition Strubel, assortie de la traduction en français moderne en regard, permet de se repérer facilement.

Pour la qualité de la traduction, la rigueur scientifique des notes et pour la lisibilité du texte on ne peut donc que féliciter l'auteur de ce bel ouvrage, qui réussit à conjuguer heureusement capacité de divulgation et haut niveau scientifique.

[PAOLA CIFARELLI]

SIMONE SARI, *Roberto d'Angiò e Santes-Maries-de-la-Mer: un miracolo dall'«Histoire des Trois Maries» di Jean de Venette, «Carte Romanze»* 10/2, 2022, pp. 99-150 (en ligne).

Œuvre du carme Jean de Venette, l'*Histoire des Trois Maries* (1357) est un très long poème hagiographique consacré aux sœurs de la Vierge (ca 40 000 octosyllabes), qui a connu un succès certain au xv<sup>e</sup> siècle: aux 7 manuscrits conservés s'ajoutent une traduction en latin et l'adaptation en prose de Jean Drouyn (1503). S.S. souligne les innovations que le poète a introduites dans la légende – l'arrivée des Trois Maries dans le Latium, d'un chevalier de Provence aurait transporté leurs reliques aux Santes-Maries-de-la-Mer –, sans qu'il soit possible pour le moment d'en expliquer les raisons. Trois annexes importantes offrent l'édition de deux épisodes selon la version en vers, la mise en prose et la traduction latine.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ÉLODIE LECUPPRE-DESJARDIN, *Une simple agitation de surface? Événement et festival de neige à Arras à l'hiver 1434-1435*, "Le Moyen Âge" 128/2, 2022, pp. 411-432.

Une brève note conservée dans les registres de délibération de la ville d'Arras décrit une sorte de festival organisé entre décembre 1434 et janvier 1435, composé de sculptures de neige; ce petit événement d'histoire locale s'avère être, dans la lecture attentive qu'en fait É.L.-D., un témoignage intéressant de la culture traditionnelle des Pays-Bas, allant de la Bible au folklore, de la littérature au théâtre et à l'histoire contemporaine.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MARTINA CROSIO, *Les "Fais et miracles de saint Thomas l'apostre" et le "Testament et miracles de sainte Auldegonde": deux œuvres mineures de Jean Miélot*, "Romania" 140, 2022, pp. 100-150.

L'œuvre de Jean Miélot, abondante et composée en grande partie de traductions du latin, commence à être mieux connue grâce notamment aux éditions de ses textes hagiographiques, publiées au cours des vingt dernières années. M.C. permet de découvrir ici deux petits ouvrages assez divers, appartenant au même corpus et demeurés jusqu'à présent inédits. *Les Fais et miracles de saint Thomas l'apostre*, qui remontent à 1450, sont transmis par deux manuscrits conservés à la KBR de Bruxelles: 9278-9280 (ms de base) et 9946-9948, où ils occupent les derniers feuillets d'un *Martyrologe* en trois volumes. Le *Testament* de sainte Aldegonde (1462), patronne de Maubeuge et fort vénérée dans le duché de Bourgogne, n'est transmis que dans le *Martyrologe*: il s'agit d'un acte administratif, suivi du récit de cinq miracles, dont le dernier est inachevé. L'édition critique est précédée d'une description codicologique des deux mss, d'une étude de la traduction, d'une analyse linguistique; les deux textes sont accompagnés d'apparats complémentaires différents, déterminés par l'intérêt et par les difficultés de chacun: des notes et un commentaire lexical pour *Saint Thomas*; des notes, un glossaire non exhaustif et un index des anthroponymes et toponymes pour *Sainte Aldegonde*. En Annexe, les versions latines du *Testament* et des *miracula* de la Sainte, publiées en regard du texte de Miélot, permettent de mesurer sur pièces sa technique de traduction.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ELENA KOROLEVA, *Crime et châtement: les représentations de la trahison dans le manuscrit ducal de la "Fleur des histoires" de Jean Mansel (Bruxelles, KBR ms. 9231)*, in *Loyauté et trahison dans les pays bourguignons et voisins*, "Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)" 62, 2022, pp. 239-257.

Le manuscrit KBR 9231, qui a fait partie de la «li-brairie» de Philippe le Bon, contient le premier livre de la *Fleur des histoires*, célèbre histoire universelle de Jean Mansel; au moins huit de ses trente grandes enluminures, dues à un artiste septentrional qui les exécuta vers 1450, contiennent des scènes en rapport au thème de la trahison et de sa punition. E.K. en analyse quelques-unes, en particulier la miniature frontispice, celle qui illustre la destruction de Troie, et

la dernière, consacrée à la décapitation des meurtriers de Jules César (toutes les trois reproduites en couleur): le traitement du motif de la trahison y est original sous plusieurs points de vue, et constitue une sorte de fil rouge dans le programme iconographique tout entier; l'autorité du prince et son jugement y annoncent finalement celui de Dieu.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MATTHIEU MARCHAL, *Loyauté et trahison dans la mise en prose bourguignonne de "Florence de Rome"*, in *Loyauté et trahison dans les pays bourguignons et voisins*, "Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)" 62, 2022, pp. 223-237.

L'adaptation en prose de *Florence de Rome* constitue la seconde partie d'un roman plus vaste, composé vers 1450 pour Jean V de Créquy, *Florent et Octavien*; reprenant le motif folklorique de la femme persécutée, ce récit fait de la trahison le pivot de l'intrigue. Matthieu Marchal rappelle d'abord le lexique mis en œuvre par l'auteur anonyme, qui s'avère capable de le diversifier et de l'exploiter à des fins stylistiques; il étudie ensuite les mobiles des traits, qui varient en fonction des personnages, en alternant calcul politique, cupidité, concupiscence, puis leur comportement, qui se distingue par le déguisement du visage et la parole mensongère, attitudes que le narrateur ne se prive pas de commenter. C'est sur l'opposition entre loyauté et déloyauté que se fonde finalement la morale du roman, qui assume une portée politique indéniable, car en ce milieu bourguignon «la loyauté devient une vertu politique essentielle» (p. 236), indissociable de la figure même du «bon» prince.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

BENJAMIN FAURÉ, *René d'Anjou, son entourage et l'alchimie*, "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes" 43, 2022, pp. 511-559.

Ce long article porte moins sur René d'Anjou – dont les liens avec l'alchimie se limitent à l'escroquerie qu'il a subie d'un prétendu alchimiste vers 1443-1444 et à une allusion dans le *Cuer d'Amours esprits* – que sur des poètes qui lui furent proches, notamment Pierre Chastellain, auquel sont consacrées plusieurs pages: c'est en effet dans le *Temps perdu* (1448) et encore davantage dans le *Temps recouvré* (1454) que cette «science» est évoquée; et encore dans une *Complainte* rédigée à la mort du roi René (1480), et qui pourrait être attribuée, selon B.F., à Pierre Chastellain lui-même.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CAROLINE BLOT, *Pratique et poétique du style: de l'utilité de l'étude stylistique pour l'édition*, "Perspectives médiévales" 43, 2022 [en ligne].

Œuvre anonyme et incomplète de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle (manuscrit unique: BnF, fr. 14975), le *Pri-sonnier desconforté* fait l'objet d'une nouvelle édition, accompagnée de traduction, de Caroline Blot, après l'édition procurée par Pierre Champion en 1909. Un tel travail impose la prise en compte du style d'un poète et des ressources linguistiques du moyen français, dont la richesse et la plasticité ne sont pas comparables à celles du français contemporain. Deux passages en parti-

culier – une *Ballade des Proverbes* reprise de celle de Villon, et une paraphrase du Psaume 102 – permettent de mesurer à la fois les enjeux et les difficultés d'une réécriture dans la langue d'aujourd'hui.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

SÉBASTIEN CAZALAS, *'Ethos', engagement politique et posture d'auteur*, "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes" 43, 2022, pp. 469-496.

En dépassant les cloisonnements chronologiques, S.C. propose une comparaison entre les *Mémoires* de Philippe de Comynes (1447-1511) et celles de Marguerite de Valois (1553-1615). Malgré ce qui sépare les deux mémorialistes – époque, statut social, genre –, des traits communs existent tenant à leur personnalité et surtout à la position qu'ils assument à l'intérieur chacun de son œuvre. L'un et l'autre mettent en relief leur action dans la scène politique de leur temps en inventant en quelque sorte le genre même des mémoires d'État. Se présentant à la fois comme les témoins de leur époque et les garants de la vérité de leurs discours, tant Comynes que Marguerite soignent néanmoins leur écriture en ayant recours aux procédés rhétoriques et stylistiques du temps. C'est ainsi une véritable continuité entre xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècle que S.C. nous invite à découvrir.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CÉCILE ROCHELOIS, *Ponctuation et phrase dans l'édition Vêrard du "Jardin de santé"*, "Le français préclassique" 24, 2022, pp. 125-142.

Un incunable d'Antoine Vêrard (*inter* 1499 et 1502) transmet la première traduction française du *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais. À partir d'un échantillon représentatif de cette longue encyclopédie en deux volumes, somptueusement illustrée, Cécile Rochelois s'interroge sur le rapport entre ponctuation et émergence d'une conscience linguistique de la phrase. Son enquête, qui porte sur la trentaine de feuillets consacrés au traité sur les poissons, prend en compte les signes de ponctuation en usage entre fin du xv<sup>e</sup> et début du xvi<sup>e</sup> siècle, à savoir – outre les majuscules et les pieds-de-mouche – le point, la barre oblique, les deux points. Au-delà des remarques ponctuelles et des hypothèses qu'elle peut formuler notamment quant à la coprésence et aux rôles respectifs de la barre et des deux points, l'aspect le plus original de sa contribution concerne le rapport entre ponctuation et usage étendu du relatif complexe *lequel*: celui-ci traduit certes le latin *qui*, mais, employé comme relatif de liaison, il permet aussi au traducteur d'exprimer l'anaphore, en contribuant par là à la cohérence interne du texte,

ce qui s'avère particulièrement utile dans un discours scientifique.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

HELWI BLOM & FRANCESCO MONTORSI, *Fragments d'éditions inconnues de Claude Nourry dans les Archives du Valais*, "Encomia" 43, 2019-2021, pp. 41-58.

On sait depuis longtemps que les incunables et éditions anciennes conservés ne représentent que les épaves d'une production beaucoup plus abondante sortie des ateliers de presse français des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles; quelques traces de ces éditions perdues se retrouvent fort heureusement dans les dépôts d'archives. C'est ainsi dans un volume des Archives de Sion que Helwi Blom et Francesco Montorsi ont retrouvé des cahiers épars provenant de trois éditions inconnues de Claude Nourry, éditeur actif à Lyon entre *ca* 1470 et 1533: un cahier de *La Vie de Jhesucrist* (quatre feuillets seulement), un autre de *La Destruction de Hierusalem* (quatre feuillets aussi, qui plus est défectueux), cinq (dont un double) de *Robert le Diable* en prose. L'étude matérielle de ceux-ci permet d'établir une fourchette pour cette édition, entre 1525 et 1527, alors qu'un relevé des variantes avec les autres éditions connues du roman rapproche l'édition Nourry de celle de Pierre Reberget (Lyon, 1501).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

VINCENT SURREL, *"Le Mystère de Notre-Dame du Puy": histoire du texte*, "Romania" 140, 2022, pp. 151-191.

Objet de jugements négatifs lourds de conséquences, ce *Mystère* narrant les origines et la fondation du sanctuaire marial du Puy méritait bien une étude approfondie. V.S. examine d'abord la copie unique, établie par Etienne Médicis dans son *Liber de Podio* vers 1559-1560, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Municipale du Puy-en-Velay (mss 36-37-38); il présente ensuite la structure de la pièce, organisée sur trois journées (*ca* 5500 vers), et ses sources (un récit anonyme de 1470, et surtout le *Mystère de la Passion* de Jean Michel); si le *Mystère* – dont la rédaction doit remonter aux années 1515-1520 – ne fut sans doute jamais représenté, son importance ne fait pas de doute dans l'histoire locale au moment des tensions religieuses qui marquèrent la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle; la pièce mérite aussi d'être examinée sur le plan linguistique, le fatiste ayant eu recours à trois langues: le français, langue de prestige et largement majoritaire dans le texte, le latin, langue des clercs citant la vulgate, et l'occitan, langue minoritaire utilisée par quelques paysans.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

## Cinquecento

### a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

*Hellenistes français*, dir. R. MENINI, Paris, Société Française d'Étude du Seizième siècle, 2022 ("Seizième Siècle" 21, automne 2022), 157 pp.

Il numero monografico della rivista della Société Française d'étude du Seizième siècle è dedicato ai grecisti francesi del Rinascimento. Come detto dal curatore nell'introduzione, «au XVI<sup>e</sup> siècle, la redécouverte du grec fut l'une des grandes aventures de l'humanisme français» (p. 7), e a questo fenomeno sono stati dedicati numerosi contributi negli ultimi decenni (basti pensare alla collana «La France des humanistes», per la quale sono usciti due importanti volumi intitolati *Hellenistes*). Nel primo saggio (*Guillaume Budé et la littérature grecque: lecture humaniste et usages philologiques*, pp. 19-30) Luigi-Alberto SANCHI indaga alcuni aspetti della ricezione della letteratura greca nell'opera di Guillaume Budé, soprattutto nel *De asse*, nelle *Annotationes in Pandectas* e nei *Commentarii linguae graecae*: Sanchi analizza gli autori antichi letti da Budé e il modo in cui egli li impiegò nelle sue opere erudite. Il saggio di Christine BÉNEVENT (*Défense et illustration de la langue grecque dans L'Institution du prince de Guillaume Budé*, pp. 31-45) riguarda la presenza del greco nell'*Institution du Prince* di Guillaume Budé: in essa, Budé traduce per la prima volta in francese numerosi passi dal greco e non solo loda grandemente la lingua e l'eloquenza greca, ma le difende anche dagli attacchi che venivano rivolti dagli ambienti accademici più conservatori. L'autrice mostra anche come, tramite l'*Institution*, Budé cercò di spronare il re a farsi promotore degli studi greci fondando un apposito istituto di studi superiori (quello che diventerà poi noto come *Collège Royal*). Romain MENINI (*Du nouveau sur la bibliothèque de Guillaume Budé (à propos de deux aldines annotées)*, pp. 47-64) discute di due edizioni alpine postillate da Budé e attualmente conservate presso la Bibliothèque municipale di Lione. Si tratta dell'*editio princeps* degli storici greci Senofonte ed Erodiano e di una copia dell'*In calumniatorem Platonis* del cardinal Bessarione, entrambe pubblicate nel 1503: Menini mette in relazione alcune annotazioni di Budé su queste stampe con altre opere dell'intellettuale francese. Nell'appendice è segnalata la scoperta di un'altra aldina postillata da Budé, conservata presso il Magdalen College di Oxford (*Epistulae diversorum philosophorum, oratorum, rhetorum*, 1499). Il contributo di Jean-Marie FLAMAND (*Modestissimus eruditissimus: l'enseignement de Jacques Tusan, dit Toussain, premier lecteur royal de grec en 1530*, pp. 65-81) è una panoramica sull'attività dell'allievo di Budé Jacques Toussain come insegnante di greco. In un primo momento Toussain si dedicò in particolare all'insegnamento privato, per poi iniziare a tenere anche corsi pubblici: nel 1530 fu nominato *lecteur royal de grec* e tenne corsi su svariati poeti e prosatori greci. L'ultimo capitolo è focalizzato sull'attività di Toussain come lessicografo. Claude LA CHARITÉ (*Rabelais et l'ionien. À la recherche de la langue originelle d'Hippocrate*, pp. 83-93) si sofferma sull'interesse che Rabelais aveva del dialetto ionico, lingua in cui erano scritti i trattati di Ippocrate. Questo interesse traspare in più punti delle sue opere e si riflette in particolare nella sua volontà di restaurare le forme ionizzanti all'interno dei *Prognostici* ippocratei, usciti per le sue cure nel 1537.

Nicolas SOUHAIT (*Dorat et la défense du français (1549-1550). Autour de quelques poèmes à Du Bellay et Ronsard*, pp. 95-109) studia i poemi greci di Jean Dorat posti ad introduzione degli scritti di due suoi allievi, *La Défense*, et *illustration de la Langue Francoyse* di Joachim du Bellay e *Les quatre premiers livres des Odes* di Pierre de Ronsard: vengono accuratamente indagati il contenuto dei carmi e la loro importanza nell'economia delle opere che li ospitano. L'articolo di Olivier PÉDEFLOUS (Graeca munera: *Dorat, l'hellénisme et le don des livres*, pp. 111-121) contiene una serie di note su libri greci dati da Jean Dorat ad altri: un'aldina di Omero donata da Dorat a un suo allievo, in cui Pédeflous individua per la prima volta l'*ex libris* del cardinale Benedetto Accolti; una copia dell'*Anthologia graeca* offerta a Janus Dousa che contiene la traduzione latina di un epigramma a cura di Dorat stesso; un Erodoto aldino che Dorat donò a Nicolas de Neufville, corredandolo di un poema in suo onore. Philippine AZADIAN (*Adrien Turnèbe à l'œuvre: typographie et enseignement au service de la philologie*, pp. 123-141) mostra come l'attività di Adrien Turnèbe come tipografo regio fosse strettamente connessa con le sue ricerche erudite. Dopo aver fornito un quadro sulle edizioni curate da Turnèbe, l'autrice si sofferma sulle fonti grazie alle quali possiamo ricostruire il suo lavoro filologico su *Moralia* di Plutarco e i *Cynegetica* di Oppiano (edizioni da lui curate; copie di edizioni annotate da Turnèbe stesso; copie di edizioni annotate dai suoi studenti). Lorenzo CITRARO (*Un cours d'Adrien Turnèbe sur le pseudo-platonicien Asiochos d'après un exemplaire annoté* (BnF, RES-R-727), pp. 143-157) si occupa del corso che Turnèbe tenne sul dialogo pseudoplatonico *Assioco* al Collège royal nel 1560: di questo corso si sono conservati gli appunti che un anonimo studente prese su un'edizione di questo dialogo, stampata da Guillaume Morel intorno al 1577 (oggi segnata Paris, BnF, RES-R-727). Citraro descrive le caratteristiche di questa edizione e le diverse tipologie di note apposte dallo studente, riconducibili all'insegnamento di Turnèbe.

[GIANMARIO CATTANEO]

ÉMILIE PICHEROT, *La langue arabe dans l'Europe humaniste. 1500-1550*, Paris, Classiques Garnier, 2023, 471 pp.

Il volume di Émilie Picherot è dedicato all'emergere dello studio della lingua araba e ai primi tentativi di istituzionalizzazione di tale studio nell'Europa occidentale della prima metà del Cinquecento. Concentrandosi su alcune figure e opere fondamentali di area spagnola, francese e, in misura minore, fiamminga (Pedro de Alcalá e l'*Arte para ligeramente saber la lengua arabiga*, Guillaume Postel e la *Grammatica arabica*, Nicolas Clénard e il suo epistolario), l'A. si interroga non soltanto su aspetti relativi all'apprendimento e all'insegnamento dell'arabo in Occidente ma anche su questioni di carattere storico-culturale di portata più ampia, quali lo statuto della lingua araba nelle rappresentazioni occidentali, la definizione dei rapporti fra lingua araba e islam, o ancora il sospetto che grava sui locutori di una lingua indebitamente percepita come

estranea al contesto socio-culturale europeo e, più generalmente, al mondo cristiano.

La prima parte del volume («Deux tropismes anciens, l'Espagne et l'Empire ottoman», pp. 31-201) offre una sintesi sulla conoscenza dell'islam, sulle pratiche di apprendimento dell'arabo e sui primi progetti di insegnamento universitario di arabo tra Medioevo e prima Età Moderna in Europa, sottolineando come lo studio di tale lingua sia stato a lungo considerato essenzialmente come funzionale alla conversione dei musulmani. L'ambito del Rinascimento francese viene evocato in particolare nei capitoli «Hors de l'Espagne» (pp. 125-167) e «Guillaume Postel» (pp. 169-201), che ripercorrono la traiettoria dell'umanista inserendola nel quadro del programma diplomatico, politico e culturale perseguito da Francesco I. La seconda parte («Deux traditions grammaticales pour deux usages», pp. 205-294) propone uno studio comparato dell'*Arte para ligeramente saber la lengua arabiga* di Pedro de Alcalá e della *Grammatica arabica* di Guillaume Postel: si rilevano, da un lato, le caratteristiche formali e strutturali delle due grammatiche, con un'attenzione particolare per le fonti impiegate da Postel; dall'altro, le strategie pedagogiche privilegiate e le implicazioni politiche e ideologiche di tali imprese, che riflettono le specificità dei rispettivi contesti di elaborazione e compilazione. L'A. riconosce in Postel il primo *arabisant* le cui fonti, in materia di grammatica araba, sono radicate essenzialmente nel mondo ottomano; si tratta di un attore centrale, dunque, del processo di «orientalisation» della lingua araba che si compie nei primi decenni del secolo XVI, che viene così sintetizzato: «le destin de l'humaniste flamand [i.e. Clénard], mort avant de publier sa propre grammaire, la perte de la grammaire de Léon l'Africain, l'intervention politique de François I<sup>er</sup> comme le travail idéologique de l'Espagne vieille chrétienne qui rejette toute origine sémitique hors des frontières de la Péninsule se rencontrent pour orientaliser définitivement la langue arabe dans les représentations de l'Europe occidentale. La source légitime est l'Empire ottoman et par conséquent, les informations sur la langue viennent de la tradition grammaticale orientale» (p. 205). La terza parte («Le statut de l'arabe en Europe occidentale», pp. 297-411) prolunga il confronto fra Alcalá e Postel, misurando la familiarità dei due autori con l'arabo classico e dialettale; analizzandone il discorso sulle possibilità e le modalità di apprendimento dell'arabo e sui rapporti fra arabo, ebraico, greco, latino e castigliano; presentando il lavoro di documentazione e di raccolta di manoscritti orientali realizzato da Postel a partire dalla metà degli anni Trenta del Cinquecento; infine, esaminando le diverse percezioni dei legami fra arabo e islam e le diverse soluzioni alla «questione della lingua araba» elaborate nel quadro dei progetti di conversione dei musulmani al cristianesimo.

[MAURIZIO BUSCA]

NATHAËL ISTASSE, *Académie, poésie et théologie: les trois grâces de Guillaume Castel (c. 1460-1520), Orphée à l'Université de Paris*. "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIV, 1 (2022), pp. 67-104.

Il contributo intende ricostruire la figura, ancora poco nota, di Guillaume Castel, poeta, teologo ed erudito vissuto a cavallo tra il XV e il XVI secolo. Di Castel viene fornita una biografia dettagliata, che evidenzia soprattutto la sua carriera di insegnante nei *collèges*, carriera che gli avrebbe permesso di dare vita a una vera e propria *société académique*. Egli infatti avrebbe

intrattenuto una stretta collaborazione soprattutto con Jacques Lefèvre d'Étaples, con Christophe de Longueuil e con Ravisius Textor. Di Castel viene offerto come esempio un trittico di componimenti che, pur non essendo «d'une exceptionnelle facture poétique», permette di «affiner notre appréciation d'un poète universitaire et de sa poésie composée dans, sur et pour la sphère académique». Si tratta infatti di tre componimenti pubblicati fra il 1505 e il 1506 e composti una decina di anni prima: i primi due sono situati nel *milieu* dei *collèges* di Navarre e Bourgogne e rappresentano uno spaccato interessante di vita accademica, mentre il terzo è un'opera di natura esclusivamente celebrativa. In particolare, l'A. si concentra su un componimento di 56 distici elegiaci intitolato *Anicetus*, che ha come argomento la delicata questione della remunerazione e della gratificazione dei professori. Da notare che di tutti i testi analizzati è fornita la trascrizione completa in appendice.

[FILIPPO FASSINA]

FRÉDÉRIC BARBIER, *L'ébrique luthérienne et les bibliothèques (1517-1572)*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIV, 2 (2022), pp. 225-247.

Viene qui presentato un interessante e innovativo studio sul rapporto fra la storia della biblioteca e le confessioni religiose, studio che in particolare ha come finalità quella di definire come la Riforma luterana abbia influito sulla costituzione e sull'evoluzione delle biblioteche nel territorio protestante. In primo luogo, viene analizzata la tipologia di biblioteche nel periodo che va dal 1517 al 1524, tra le quali è possibile menzionare quelle di lavoro, legate ai *collèges* e alle università, quelle costituite dalle collezioni private dei principi, che diventano anche il simbolo del potere personale delle grandi famiglie della nobiltà, e le biblioteche umaniste, aperte a una «communauté de savants et d'amis», che privilegiano i classici, soprattutto latini. In secondo luogo, l'A. si sofferma sul ruolo della Riforma nella questione dell'educazione, prendendo in considerazione principalmente l'*Appel* di Lutero del 1524, nel quale vengono fissati gli obiettivi principali delle scuole: permettere l'accesso alle Sacre Scritture e gestire «les affaires du siècle», compiti questi affidati ai magistrati competenti nell'ambito pubblico. Per realizzare questi obiettivi è però necessario dotarsi di un patrimonio di testi che segua un canone rigoroso: se sono da evitare i trattati di scolastica, le *sentences*, e il diritto canonico, sono invece indispensabili le Sacre Scritture in ebraico, greco, latino e nelle traduzioni volgari, alcuni commenti scelti, ma anche la grammatica e la letteratura classica, i trattati scientifici e i testi di storia. L'A. si sofferma poi sulla storia editoriale dell'*Appel* di Lutero, le cui numerose riedizioni sono il principale indice di successo, anche se il fatto che sia stato scritto solo in tedesco non ne ha permesso una diffusione a livello europeo. Infine, di questa vera e propria riforma luterana dell'educazione e delle biblioteche viene fornito un quadro geografico che tiene conto, attraverso numerosi esempi, delle città in cui questo cambiamento si è attuato in maniera più evidente. Parallelamente, vengono offerti anche esempi di grandi intellettuali che hanno contribuito a questo progetto di rinnovamento: tra questi spiccano le figure di Melantone, di Camerarius e dei principi che detenevano il controllo delle città dell'impero.

[FILIPPO FASSINA]



FRANÇOIS ROUGET, *Marguerite de Navarre et la traduction manuscrite du discours d'Isocrate «Au Roy Nicocles»*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIV, 1 (2022), pp. 129-150

A partire dal Medioevo le orazioni di Isocrate sulla formazione del principe hanno goduto di ampia fortuna; in particolare le due *A Nicocle* sono state tradotte prima in latino e, successivamente, in francese, per essere offerte in forma manoscritta ai sovrani o ai membri della famiglia reale. Il presente lavoro si concentra sulla seconda *Oraison de Isocrates à Nicocles*, conservata in un manoscritto dedicato al delfino Enrico datato 1542 e conservato nella Biblioteca Trivulziana di Milano (Ms. Triv. 2152). Di questo esemplare viene offerta una ricca descrizione materiale e codicologica che evidenzia, in particolare, come esso sia stato prodotto in un atelier parigino e come il testo sia elegante, ma con qualche sciattezza, dovuta probabilmente al fatto di non aver decifrato correttamente il testo originale. Risulta inoltre particolarmente interessante la presenza di tre componimenti scritti da una mano diversa dal copista e presenti all'inizio e alla fine del manoscritto: il primo sarebbe dedicato a una certa Gabrielle, mentre il secondo e il terzo riportano un passo del *Miroir de l'âme pécheresse* e della *Comédie des quatre femmes* di Margherita di Navarra. L'A. analizza la tipologia di traduzione, che risulta fedele, ma con numerosi interventi da parte del volgarizzatore, quali modernizzazioni del lessico, addizionali e parafrasi. Infine, la parte conclusiva del contributo è consacrata a una ipotesi di identificazione della dedicataria del primo componimento, che sembrerebbe essere la dama di corte Gabrielle d'Estreés, e dell'autore della traduzione stessa. Dal momento che l'attribuzione a Margherita sembra essere inaccettabile, se non altro per la sua scarsa conoscenza del greco e del latino, risulta invece più probabile circoscrivere l'autore a uno degli eruditi di corte, al quale probabilmente Margherita avrebbe commissionato il lavoro per dedicarlo al delfino. Il testo integrale dell'orazione, finora inedito, è riprodotto per la prima volta in appendice al testo.

[FILIPPO FASSINA]

ALAIN CULLIÈRE, *L'«Hymne sur la justice de Metz» de Louis des Masures (1558). Texte et contexte*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIV, 2 (2022), pp. 251-273.

Lo scontro tra Enrico II, sostenuto da numerosi principi protestanti, e Carlo V culmina con l'assedio della città di Metz, che si conclude nel 1553 con la sconfitta delle truppe imperiali, costrette a ritirarsi. Questo complesso quadro storico, ricostruito nel presente lavoro grazie a una lunga introduzione (pp. 251-262), è la cornice all'interno della quale vede la luce il componimento di Louis de Masures intitolato *Hymne sur la justice de Metz* del 1558. L'A., dopo aver ricostruito il contesto politico e religioso, identifica in primo luogo come fonte del poema una raccolta di ordinanze della città di Metz, pubblicata a Lionne nel 1555 e preceduta da un *Salut* di tre pagine, scritto da Michel Prillon e indirizzato ai lettori, nel quale viene descritto, attraverso un uso continuo di allusioni bibliche, come la Giustizia si manifesti agli uomini. È soprattutto questo testo a essere ripreso da Des Masures, in un componimento celebrativo di 282 versi alessandrini indirizzato a Enrico II. Del testo viene fornito un riassunto approfondito, che enumera i principali nuclei tematici: la volontà di

Dio come causa del cambiamento del mondo, l'enumerazione delle vittorie del re, il ricordo delle proprie disavventure personali, il racconto dell'assedio di Metz e dei suoi protagonisti, l'elogio della riforma della giustizia messa in atto nella città, la celebrazione della fine della guerra favorita da Dio e, in conclusione, ancora un elogio del re, paragonato ai grandi sovrani dell'Antico Testamento. *L'Hymne* è seguito da un sonetto, che, secondo l'A., è un'aggiunta successiva inserita da Des Masures per rendere conto anche degli ultimi eventi, quali la presa di Saint-Quentin e la conquista di Calais. Infine, viene sottolineato come la complessità del poema sia data dal fatto che Des Masures rielabora le fonti storiche e giuridiche aggiungendo spunti letterari di grande interesse, ripresi dalle fonti classiche, quali Orazio e Virgilio e da Marot, per sviluppare una vera e propria celebrazione della città ideale.

[FILIPPO FASSINA]

*L'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil de Jean de Léry*, dir. A. LESAGE, L. POCHMALICKI, "Le Verger", Bouquet XXV, décembre 2022 (en ligne: <http://cornucopia16.com/blog/2023/01/06/bouquet-xxv-lhistoire-dun-voyage-fait-en-la-terre-du-brasil-de-jean-de-leroy/>), Bouquet XXV, décembre 2022.

Il presente numero della rivista "Le Verger" si propone di mettere in risalto un rinnovato interesse per l'opera di Jean de Léry che, grazie al suo racconto di viaggio, attira l'attenzione della critica più recente che parte da nuove prospettive di indagine (ecocritica, storia delle emozioni, scrittura delle sensazioni, ecc.). Ad introdurre gli interventi, l'articolo di Frank LESTRINGANT intitolato *Topo tupi. Note transversale sur l'«Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil» de Jean de Léry* propone una riflessione che si sviluppa a partire dalla lettura dell'opera e che si incentra in particolare sullo stile di scrittura e sui contenuti. Gli interventi si suddividono in due sezioni intitolate rispettivamente «Dépendre les réalités sensibles» e «Appréhender les Tupinamba». L'articolo di Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD, *Sentir le monde. Jean de Léry: une nouvelle manière d'écrire le voyage*, riguarda soprattutto le impressioni e le sensazioni dello scrittore che emergono nell'opera e mostra come quest'ultima possa diventare la testimonianza di un percorso iniziatico e una scoperta della propria individualità. Un approfondimento sulla scrittura di Jean de Léry è presentato da Louise MILLON-HAZO nell'intervento *Coleurs de l'«Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil». L'écriture iconographique de Léry*. L'A. evidenzia un distacco dello scrittore rispetto alla tradizione dell'*ut pictura poesis* poiché, nel tentativo di fornire una rappresentazione fedele del Brasile, egli constata l'insufficienza degli strumenti forniti dalle arti figurative, compensata solamente grazie alla scrittura. Allo stesso modo, l'articolo intitolato *Léry et les poissons. Une lecture rapprochée des stratégies descriptives* di Paul J. SMITH, si concentra sulle descrizioni della fauna marina del Brasile per sottolineare la coesistenza in Léry del ruolo di osservatore e di narratore di avventure. Un intervento dedicato alla flora brasiliana è proposto da Phillip John USHER in «*Ce qu'on dit en somme avoir ame vegetative*». *La flore brésilienne selon Jean de Léry*. In questo caso, l'A. si concentra sul capitolo XIII per riflettere su uno stile di scrittura fortemente incentrato sull'esperienza sensoriale per raffigurare il paesaggio nell'opera. Una prospettiva leggermente differente è affrontata nell'articolo *Retour à la ligne. Léry, l'écriture et l'équateur* di Myriam MARRACHE-GOURAUD: a partire dall'approfon-

dimento di alcune fonti inedite, l'A studia la tematica del viaggio legata alla linea equatoriale e di come essa diventi il punto di partenza per alcuni ragionamenti eruditi su questa realtà astratta. La seconda sezione della rivista si apre con l'articolo di Pierre MARTIN, *Au péril de Circé: Jean de Léry et la pulsion cannibale*, dove si prende in considerazione la vicinanza dello scrittore con la tribù cannibale dei Tupinamba e si mostra come la convivenza diventi il punto di partenza per una riflessione sulla natura dell'uomo. Lo stesso tema è ripreso anche da Carine ROUDIÈRE-SEBASTIEN nell'articolo intitolato *1557-1578: palimpsestes de la question cannibale chez Léry* dove l'A. mira ad individuare e ripercorrere i passaggi testuali legati al cannibalismo all'interno dell'opera omnia dello scrittore. Léry et la pensée mythique: une difficile rencontre de l'Autre dans l'"Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil" di Mathilde MOUGIN approfondisce il discorso dell'influenza della cultura europea che emerge anche nella narrazione del Nuovo Mondo e che contribuisce quindi alla nascita di nuove credenze e miti. La religione dei Tupinamba è oggetto di interesse nell'articolo *Les intermittences du religieux chez les peuples amérindiens dans l'"Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil"* di Raffaele CARBONE. A partire dal capitolo XVI dell'opera, l'A. rivela come Léry si serva della cultura della tribù brasiliana per costruire un discorso incentrato sulla teologia e la filosofia. Infine, l'intervento di Caroline TROTOT, *Jean de Léry et le paradigme de la représentation tragique de l'"Histoire mémorable de Sancerre" à l'"Histoire d'un voyage en terre de Brésil"*, identifica nel racconto dell'episodio di Sancerre il punto di partenza per la costruzione di un modello tragico ricorrente in tutta l'opera dello scrittore.

[DEBORA RAMPONE]

ALAIN LEGROS, *Trois livres de la bibliothèque de Montaigne aux enchères*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIV, 1 (2022), pp. 115-127.

Il presente studio si concentra su tre libri recentemente venduti all'asta e appartenuti a Montaigne. Grazie alla disponibilità degli acquirenti, l'A. ha potuto visionare gli esemplari e offrirne una descrizione dettagliata. Il primo testo è un'edizione delle *Vies des hommes illustres, grecs et romains, comparées*, la traduzione di Jacques Amyot delle *Vite parallele* di Plutarco, pubblicata presso Vascosan nel 1565. Esso contiene cinque annotazioni in francese che vengono riportate integralmente e che dimostrano soprattutto la volontà di Montaigne di «croiser ses sources». Risulta, tuttavia, impossibile anche solo ipotizzare una datazione per queste note. Il secondo testo è un'edizione delle commedie di Terenzio con scoli di Donato, Asper e Cornuto, pubblicata a Basilea presso Froben e Episcopius nel 1538. Il volume, oltre a due ex-libris autografi, si segnala per la presenza di circa 220 annotazioni in latino e in greco. Il terzo esemplare è una copia dell'*Historia di Milano* di Bernardino Corio, pubblicata nel 1565 presso l'editore Porcacchi. Secondo l'A., Montaigne potrebbe aver acquistato questo testo, che contiene la storia del ducato conquistato da Luigi XII, durante il suo viaggio a Venezia, forse perché il padre aveva combattuto proprio nelle guerre d'Italia fino al 1529, anche se non vi sono prove di questa ipotesi né citazioni di questo testo all'interno degli *Essais*. Dei tre esemplari viene fornita anche la riproduzione dei frontespizi.

[FILIPPO FASSINA]

ANDRÉ DE RIVAudeau, *Aman. Tragedie saincte, tirée du VII. chapitre d'Esther, livre de la sainte Bible*, édition de Nicolas Le Cadet, Paris, Classiques Garnier («Bibliothèque du théâtre français» 98), 2023, pp. 220.

La prima pièce di lingua francese dedicata alla storia di Ester è la tragedia *Aman*, pubblicata per la prima e unica volta nelle *Œuvres d'André de Rivaudeau gentilhomme du bas Poitou* (Poitiers, Nicolas Logerroy, 1566). Testo fondatore di una fortunata serie di riscritture, *Aman* ha attirato l'attenzione degli storici del teatro sin dall'Ottocento. Fra i contributi critici più recenti, evochiamo i lavori di Dario Cecchetti, Elliott Forsyth, Michele Mastroianni, Mariangela Miotti e Ruth Stawarz-Luginbühl, oltre alle edizioni curate da Keith Cameron (1969) e Régine Reynolds Cornell (1990). La nuova edizione di Nicolas Le Cadet integra gli apporti delle ricerche condotte negli ultimi decenni, proponendo al contempo delle analisi originali in particolare per quanto riguarda lo studio del lessico, delle fonti antiche e moderne, e dei rapporti fra *Aman* e le altre opere di Rivaudeau. L'introduzione si apre tracciando un profilo di André de Rivaudeau, poeta, ellenista e giurista ugonotto nato intorno al 1540 in una famiglia di eruditi e uomini di lettere (il nonno materno è il celebre André Tiraqueau). Le poche informazioni disponibili sulla sua formazione letteraria sono ricavate essenzialmente dalle sue opere. Emerge, da queste, la figura di un intellettuale fortemente legato ai cenacoli del Poitou, ostile in un primo tempo alla poetica ronsardiana alla quale si avvicinerà tuttavia con il passare degli anni. Autore di opere poetiche e teatrali e di una traduzione del *Manuale di Epitteto* di Arriano, la sua carriera letteraria si interromperà in seguito allo scoppio della seconda guerra di religione. Segue la presentazione dell'*Aman*, la cui data di composizione viene situata negli anni 1559-1561. Si sottolinea l'originalità del progetto di Rivaudeau, che introduce nel teatro vernacolare il modello della tragedia all'antica di argomento biblico già sperimentato nelle pièces neolatine di George Buchanan (*Jephthe sive votum*, 1556) e Claude Roillet (*Aman*, 1556). Prendendo le distanze dalle scelte drammaturgiche ed estetiche di Théodore de Bèze (*Abrabam sacrificant*) e di Louis Des Masures (trilogia di *David*), Rivaudeau afferma nel suo *Avant-parler* di aver voluto trattare un soggetto elevato secondo «l'art et [le] modèle des Anciens Grecz»: fondandosi sull'autorità di Aristotele, Rivaudeau formula, per la prima volta in francese, la regola dell'unità di tempo; rifiuta il ricorso a ogni sorta di «moyens extraordinaires et surnaturels pour deslier le neud de la Tragedie»; rivendica inoltre la legittimità dell'adozione di uno stile elevato, contrariamente a Bèze e Des Masures. I capitoli seguenti affrontano lo studio delle fonti della pièce e della loro rielaborazione. Muovendo da un esame dei diversi stati del testo del libro di Ester, si passano dapprima in rassegna le opere teatrali cinquecentesche che portano sulla scena la storia di Aman (fra le quali l'*Aman* di Roillet, unica pièce neolatina a costituire una fonte diretta dell'*Aman* di Rivaudeau); si procede quindi alla disamina di questioni di ordine drammaturgico, stilistico e ideologico (fra queste ultime si segnalano le proposte di interpretazione attualizzante e di lettura "a chiave"); viene infine analizzata la costruzione dei personaggi in relazione alle convenzioni del genere tragico e ai caratteri del filone, allora nascente, della *tragédie sainte*. Bibliografia, indici e repertorio delle parole e delle espressioni notevoli completano il volume.

[MAURIZIO BUSCA]

STÉPHAN HELLIN, *Louise Labé: signature, patronyme et identité*. "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIV, 2 (2022), pp. 387-397.

Con questo contributo viene affrontata la questione, ancora irrisolta, del nome esatto di Louise Labé, che pone numerosi problemi sia per quanto riguarda la grafia, che oscilla fra Labé e Labbé, sia per quanto riguarda il patronimico (Charlieu, Charlin o Charly), soprattutto in conseguenza del fatto che la firma originale della poetessa lionese non è mai stata ritrovata. L'A., studiando gli atti notarili della città di Lione, ha reperito l'esemplare di un contratto firmato «Jacques Charlieu dict Labbe», che dimostrerebbe così la corretta grafia del nome e del patronimico. Resta, tuttavia, la questione legata al fatto che Louise, nelle sue opere, si presenta senza alcun riferimento al nome del marito, senza il patronimico e utilizzando la grafia Labé in luogo di Labbé. Secondo l'A. si tratterebbe di una scelta ben precisa, quella di ridurre il suo nome a Louise Labé, al quale avrebbe poi aggiunto l'indicazione della sua città di origine (Lionnoize). Tale scelta sarebbe stata dettata dalla volontà di creare un'immagine letteraria di sé, che si differenziasse nettamente sia dalla sua famiglia di origine, legata agli ambienti della borghesia lionese, sia dal marito, dal quale la donna era profondamente distante. La scelta di Louise Labé risulterebbe, peraltro, del tutto coerente con il suo rifiuto costante della morale tradizionale dell'epoca.

[FILIPPO FASSINA]

ALEXANDRE GODERNIAUX, *La plume d'Henri III. La contribution de Jacques Davy Du Perron à la harangue d'ouverture des États généraux de Blois (16 octobre 1588)*. "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIV, 2 (2022), pp. 357-386.

Il presente lavoro ricostruisce la storia editoriale del testo del discorso pronunciato il 16 ottobre 1588 da Enrico III davanti all'assemblea dei deputati rappresentati degli *États généraux* del regno. Questo discorso riveste una grande importanza storico-politica sia per il fatto che raramente il sovrano prende la parola durante la riunione inaugurale dell'assemblea, sia perché esso contiene un vero e proprio programma di riforma del regno, sviluppato nell'arco temporale di una quindicina di anni. Dal punto di vista filologico, l'A. sottolinea come questo testo ci è pervenuto in due versioni: una che può essere considerata una bozza scritta dal consigliere personale del re, Jacques Davy Du Perron e l'altra che è una versione rielaborata per essere stampata dagli editori Frederic Morel e Jamet Mettayer nel 1588 e che diventerà un vero e proprio successo editoriale, con ventisette riedizioni in un solo anno. Di queste due versioni viene fornita, in questo contributo, un'interessante *comparatio* che tiene conto sia dei punti in comune sia delle differenze tra la bozza e il testo ufficiale. Per quanto riguarda i punti in comune, viene evidenziato come gran parte del testo di Davy Du Perron sia stato mantenuto pressoché inalterato, soprattutto per quanto concerne l'uso della retorica, dell'immaginario legato al mito dell'età dell'oro e al *pathos* nella descrizione del passato del regno di Francia. Per quanto riguarda invece gli interventi che modificano il testo originale, essi sono legati soprattutto al contenuto del programma politico o alla necessità di rafforzare la posizione della corona nei confronti della Ligue. È frequente invece il fenomeno dello

spostamento di alcuni contenuti da una parte all'altra del testo: se il consigliere del re suddivide la materia in sei sezioni, sulla base della retorica ciceroniana, la versione definitiva risulta meno rigorosa in termini di struttura complessiva; inoltre, alcune frasi vengono ricollocate all'interno di paragrafi diversi rispetto alla prima versione. Nel complesso, il fatto che la versione di Davy Du Perron sia stata mantenuta quasi integra dimostra come il consigliere godesse della più completa fiducia da parte del sovrano, soprattutto in un momento così delicato per il destino della Francia. In appendice viene fornita la trascrizione completa dell'edizione a stampa della *Harangue*.

[FILIPPO FASSINA]

MICHELE MASTROIANNI, *Ecclesiologie e spiritualità a confronto nella poesia religiosa manierista e barocca. Ancora sulla collocazione confessionale di Chassignet*. "Rivista di Storia e Letteratura Religiosa", LVII-3 (2021), pp. 361-442.

Il saggio – una vera e propria monografia – affronta (e a nostro avviso risolve definitivamente) la questione dell'appartenenza confessionale di Jean-Baptiste Chassignet, con un'indagine che attraverso questo autore coinvolge la poesia religiosa francese in genere del secondo Cinquecento. Le ricerche più recenti – di Michèle Clément (2000 e 2003) e Audrey Duru (2016) – avevano concluso, riguardo al problema, per una netta dicotomia fra una produzione di Chassignet non data alle stampe (conservata, con il titolo *Œuvres sacrez*, in un solo manoscritto, Paris BN fr. 2381, data-to al 1592, precedente la prima opera pubblicata, il *Mespris de la vie et consolation contre la mort*, del 1594) che dimostrerebbe l'appartenenza del poeta all'area del protestantesimo, e le tre grandi opere poetiche (il *Mespris*, le *Paraphrases sur les Douze Petis Prophetes* e le *Paraphrases sur les Pseaumes de David*) giunte alla stampa con *Approbation* ecclesiastica. Michèle Clément, fondandosi soprattutto sull'analisi della parafrasi del *Cantique des cantiques*, ritiene indubbia la collocazione degli *Œuvres sacrez* nell'area del calvinismo, che sarebbe attestata anzitutto, sul piano dottrinale, da alcune affermazioni concernenti la totale impotenza dell'uomo se privo della grazia di Dio, sul piano apologetico-polemico invece, da un'invettiva estremamente violenta contro i *faux docteurs*, i *prelatz* e i *peres annonçantz leurs doctrines*, che dovrebbero essere identificati con gli esponenti (membri della gerarchia, predicatori e teologi) della Chiesa cattolica. Ora, per quanto concerne l'argomentazione teologica, l'A. dimostra che il discorso sulla centralità della grazia e della fede, sebbene possa accordarsi con una collocazione 'protestante' dato il ruolo della teologia polinella nel pensiero della Riforma, nei testi di Chassignet è costruito su un tessuto di citazioni bibliche che non solo alimentano pagine della teologia cattolica ma sono fonti per l'intero decreto tridentino sulla giustificazione; come d'altronde avviene anche in parecchi sonetti del *Mespris* incentrati sul tema della grazia, nel quadro di una riflessione cristologica che non è necessariamente legata alla spiritualità riformata, anche se da questa può essere accettata, nella misura in cui siamo sempre in presenza della parafrasi di un brano scritturale che non connota solo una delle confessioni in particolare. Per quanto, poi, concerne il livello apologetico-polemico, l'A. ricorda come, là dove Clément vede una polemica anticattolica estremamente violenta identificando nei prelati cattolici i *prelatz*

messi alla berlina di cui è questione, in realtà si possa trattare della denuncia del decadere temporale e morale dei grandi prelati e del papa stesso, denuncia che ritroviamo anche all'interno del mondo cattolico, seppure in un contesto decisamente antiprottestante, qual è per esempio quello dei *Discours des Miseres de ce temps* di Ronsard, opera che con buona probabilità ha influenzato Chassignet. Così la deprecazione del moltiplicarsi delle Chiese che hanno usurpato *titre e nom* della vera Chiesa riporta alla deplorazione, riproposta nel *Mespris*, della frattura della *sainte Union des Chrestiens*. Audrey Duru, in continuità con le argomentazioni di Michèle Clément, insiste non solo sull'inserimento degli *Œuvres sacrez* inediti nell'area riformata, ma anche su una successiva affiliazione di Chassignet a quest'area, in particolare per quanto concerne il *Mespris*, in una prospettiva che potremmo definire di nicodemismo. Duru, riproponendo le consonanze teologiche su cui si fonda Clément, vede soprattutto il pessimismo teologico quale indizio di *Wel-tanschaung* protestante, e supera l'obiezione consistente nella presenza dell'*imprimatur* ecclesiastico concesso al *Mespris* (come alle due grandi *Paraphrases*) considerando Chassignet protestante sul piano dottrinale ma cattolico su quello istituzionale. Proprio per quanto riguarda il *Mespris*, Duru, a differenza di Clément che a proposito di quest'opera usa la categoria dell'«agostinismo», preferisce quella di «criptoprotestantesimo» per definire confessionalmente Chassignet sulla base di dati dottrinali oltre che sulle prove e *silentio* (sul piano dogmatico assenza di riferimenti alla Messa, sul piano della religiosità assenza di riferimenti alla devozione mariale, ai santi, ecc.). Ora, l'A. rileva come le consonanze con il pensiero teologico riformato, sottolineate sia da Clément che da Duru, appartengano a pieno titolo anche al *depositum fidei* cattolico, senza contare che i silenzi di Chassignet su alcuni degli aspetti devozionali che contraddistinguono la pietà controriformista si possono spiegare con una formazione intellettuale che va nella direzione di una pacificazione, auspicata in modo particolare nella Francia sconvolta dalle guerre civili. Comunque, dopo il riconoscimento che l'analisi dei testi a livello concettuale non apporta elementi certi per definire i confini dottrinali entro cui Chassignet si muove, l'A. individua in una delle composizioni conclusive del *Mespris*, *Le Dernier jugement*, la prova inconfutabile dell'appartenenza – se vogliamo anche militante – di Chassignet all'area cattolica, in una prospettiva di forte richiamo all'unità ecclesiale con la denuncia di una situazione in cui «la sainte Union | des Chrestiens se rompra, suivant l'opinion | au lieu de la verité». È infatti evidente come la contrapposizione fra *opinion e verité* in un discorso in cui la responsabilità della frattura dell'unità ecclesiale è attribuita al prevalere dell'*opinion* sulla *verité* si risolve in Chassignet in una valutazione negativa della riforma protestante. «Appartiene infatti, ricorda l'A., all'apologetica cattolica la condanna di un protestantesimo inteso come trionfo dell'«opinione» individuale sull'affermazione e proclamazione da parte della Chiesa docente di una verità che si pone come unica, dogmatica e incontrovertibile; un'apologetica costruita appunto sulla denuncia delle *variations* delle Chiese protestanti» (p. 408). Questa argomentazione si appoggia anche – come era già stato fatto per gli *Œuvres sacrez* – su di una lettura del testo di Chassignet in puntuale parallelo con i citati *Discours des Miseres de ce temps* di Ronsard, in cui l'*opinion* viene riconosciuta come il male assoluto che disgrega l'unità della *respublica christiana*: lettura che,

«proprio per lo straordinario influsso esercitato dall'opera ronsardiana sulla poesia francese del secondo Cinquecento, rende ancor più verosimile il richiamo alla presa di posizione antiprottestante contenuta nella condanna dell'*opinion* quale criterio di scelta di fede» (p. 413). Oltre al fatto di dire parole conclusive riguardo al problema controverso della collocazione confessionale di Chassignet, la breve ma densa monografia dell'A. evidenzia una questione di metodo fondamentale per gli studi sul secondo Cinquecento e sul primo Seicento francese, in particolare sulla produzione poetica di questi decenni. Si tratta della ricostruzione del contesto intellettuale in cui si situa la letteratura religiosa, o perlomeno una letteratura che risente in qualche misura di un'ideologia concernente tematiche strettamente connesse con i dibattiti di un'epoca caratterizzata dalle controversie della Riforma e Controriforma, in zone per di più come la Francia che possiamo considerare di frontiera per il sovrapporsi di confessioni opposte (e ostili fino al punto di generare uno stato endemico di guerra civile). Tuttavia, un conto è catalogare e studiare autori raggruppati sulla base della confessione che essi stessi denunciano, a volte con una finalità militante e controversistica, si pensi a repertorizzazioni e indagini, peraltro sorpassate, come quelle di Armand Müller (*La poésie religieuse catholique de Marot à Malherbe*, Paris, Foulon, 1950) o di Jacques Pineaux (*La poésie des protestants de langue française*, Paris, Klincksieck, 1971). Un conto è volere individuare – là dove non sia espressamente dichiarata – l'appartenenza confessionale sulla base dei contenuti dottrinali (o sulla base delle tematiche trattate e dell'immaginario, per non parlare di discutibili prove e *silentio*). Per quanto riguarda la letteratura religiosa, più che un discorso di differenziazione su base confessionale vale piuttosto l'individuazione di *loci* (la *vanitas*, la rappresentazione della morte, l'esortazione alla penitenza, ecc.) che costituiscono un materiale letterario e un dispositivo retorico con l'obiettivo di costituire una letteratura alternativa alla letteratura profana, come ha ben segnalato Christophe Bourgeois in un lavoro pilota (*Théologies poétiques de l'âge baroque*, Paris, Champion, 2006). Proprio in questa prospettiva, in riferimento al *Mespris*, l'A. insiste sul fatto che «sia il tono sia l'immaginario sono condizionati non dal *background* confessionale ma dalle esigenze del genere letterario», sottolineando come «si tratti di componenti caratterizzanti la cultura barocca in generale» (p. 431). Nello stesso tempo, per quanto riguarda l'appartenenza di Chassignet a un determinato campo confessionale – cattolico o protestante –, afferma decisamente che «il discorso, per come è stato impostato, pare tutto sommato legato a una ricerca di consonanze con quella che dovrebbe essere riconosciuta quale 'fede' (forse più che 'teologia') protestante». Secondo l'A., «è proprio qui l'errore di metodo, in quanto la ricerca di consonanze sarebbe basata sul fatto che si considerino cattolicesimo e protestantesimo come due blocchi confessionali non solo contrapposti, ma entrambi uniformi al loro interno» (p. 425). In realtà, entrambe le etichette – quella di 'cattolico' e quella di 'protestante' – coprono realtà profondamente diverse in entrambi i campi. Soprattutto il cattolicesimo post-tridentino, francese in particolare, offre un tessuto storico-spirituale estremamente variegato. Anzitutto, si contrappone una religiosità popolare, fondata su pratiche devozionali – private e pubbliche – che trova sfogo in manifestazioni di pietà esteriore, a una spiritualità interiore, erede della tardo-medievale *Devotio Moderna*, fondata su un rapporto più personale con Dio che l'evangeli-

smo cinquecentesco avrebbe sviluppato, accentuando il biblismo e sviluppando esigenze di riforma. Alla pietà controriformista del mondo *ligueur* che tende a esasperare le forme liturgiche e devozionali più avvertite nello schieramento protestante si accompagna una spiritualità intellettuale di netta derivazione umanistica, aperta ad apporti culturali diversi. Per di più la situazione di una guerra interna devastante favorisce l'affermazione di correnti che tendono a mediare, all'interno di una Chiesa cattolica che si sente profondamente gallicana. Sulla linea di ricostruzioni innovati-

ve, quali quelle di Thierry Wanegffelen (*Ni Rome ni Genève. Des fidèles entre deux chaires en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1997; *Une difficile fidélité. Catholique malgré le Concile en France*, Paris, PUF, 1999), che evidenziano le incertezze, le oscillazioni, anche le ambiguità, di realtà dottrinali che stanno prendendo forma definitiva, l'A. costruisce appunto un'indagine utile a definire un contesto religioso e politico che condiziona profondamente la creazione letteraria.

[FILIPPO FASSINA]

## Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

CLARA DEALBERTO, JULES GRANDIN, CHRISTOPHE SCHUWEY, *L'Atlas Molière*, Paris, Les Arènes, 2022, 272 pp.

“Le plus grand dramaturge français comme vous ne l'avez jamais vu!”: così si apre la sfida di Christophe Schuwey che aiutato dai due cartografi C. Dealberto e J. Grandin, in occasione del 400° anniversario della nascita di Molière, vuole presentare in immagini la vita e le opere di Molière, perché “un dessin vaut parfois mieux qu'un long discours”. Destinato al grande pubblico e agli studenti di tutte le età, *L'Atlas Molière* è una ricchissima enciclopedia con 150 cartine e grafici, che si prefigge di illustrare non solo la biografia del drammaturgo, ma ciò che lo ha reso così importante nella storia e nella cultura francese. Il libro, in maniera ludica e con una prosa accattivante, vuole anche riscoprire e correggere molti errori sulla vita e sulla personalità di Molière che si sono perpetrati nei secoli, ancora presenti nei manuali scolastici. Come assicura Schuwey, le ricerche su Molière si sono profondamente arricchite e trasformate negli ultimi decenni, e *L'Atlas Molière* esiste grazie agli studi e alle edizioni critiche di specialisti sul teatro francese secentesco, primi fra tutti Georges Forestier, ma anche a quelli sulla sociologia della letteratura di Alain Viala, degli specialisti della storia del libro, e alle Digital Humanities che hanno permesso la fruizione online di edizioni antiche (Gallica, Google Books) e la creazione di siti internet (Molière 21).

Il volume è suddiviso in quattordici capitoli prece- duti da un prologo e seguiti da un epilogo. I primi capitoli ripercorrono la vita del drammaturgo e della sua compagnia (grande importanza è data alla figura di Madelaine Béjart) fino al grande successo delle *Précieuses ridicules*. Poi Schuwey si sofferma sul rapporto di Molière con gli editori parigini, sulle sue abilità di attore, capocomico, impresario teatrale, pubblicitario (molto bella la ricostruzione dei manifesti pubblicitari delle sue *pièces*), creatore di spettacoli straordinari, sul processo di creazione delle commedie, sulle *comédie à machines*, sui rapporti con il potere e con la religione. Il capitolo *Une saison avec Molière* ricostruisce l'importante stagione 1665-1666, con grafici sulle messe in scena, sugli incassi, sui collaboratori della compagnia, sui *décors* del *Dom Juan*, sulla produzione teatrale dei drammaturghi contemporanei (non solo Corneille e Racine, ma anche quelli oggi considerati minori). Nell'ultimo capitolo,

dopo aver analizzato le possibili cause della morte del drammaturgo, vengono analizzate le *fan fictions*, come quella di Grimarest, prima biografia romanizzata di Molière, che hanno originato una serie di falsi miti sulla figura del drammaturgo, diffusi poi dai manuali scolastici.

Si riscontra, nonostante si tratti di un'opera divulgativa, l'estrema precisione e correttezza (il volume è corredato da una ricca ed aggiornata bibliografia) nel dipingere la figura del drammaturgo, ma anche le relazioni complesse tra commercio, moda, successo, carriera e potere nella creazione artistica secentesca. *L'Atlas Molière* è un ricco lavoro sulla vita e sull'opera del drammaturgo secentesco francese più conosciuto (54 scuole portano il suo nome, 683 strade gli sono dedicate in Francia), più studiato, più rappresentato, più cercato su Google, più venduto, “un ouvrage de référence pour tout comprendre sur Molière, son oeuvre et son époque”. Il tutto corredato da schemi ed illustrazioni, mai banali e sempre di grande utilità per capire un'epoca – il XVII secolo –, un genere – il teatro –, un drammaturgo, – Molière – in tutte le sue sfaccettature.

[MONICA PAVESIO]

BORIS DONNÉ, *Molière*, Paris, Les éditions du Cerf, 2022, «Qui es-tu?», 182 pp.

L'A. ha coraggiosamente raccolto la sfida di preparare un volume biografico su Molière per una collana che accoglie i profili introduttivi alle vite di grandi pensatori. Come noto, la documentazione storica sul drammaturgo è assai carente, non una sola lettera ci è giunta né una pagina autografa, e neppure testimonianze di parenti o amici relative a pensieri, opinioni, confidenze rilasciate dall'autore. Donnè ha scelto dunque, per un libro che si vuole divulgativo ma altresì impeccabile per affidabilità storica, di ricostruire le fasi salienti della vita del commediografo mettendo in relazione le fonti con l'opera. Costellato da frasi ipotetiche e da un abbondante uso del condizionale, il testo è accattivante e utile soprattutto ai fini della didattica: di scorrevole e piacevole lettura, si preoccupa di precisare al lettore che le citazioni tratte dalle testimonianze coeve vengono riportate in corsivo, per segnalare la necessità di un uso prudente delle stesse, non ugualmente attendibili rispetto a fonti storicamente accertate

e agli estratti delle pièces. Ne emerge un racconto biografico preciso per quanto possibile, attendibile ma maneggevole.

[LAURA RESCIA]

MOLIÈRE, *Le Tartuffe ou l'hypocrite*, Comédie en trois actes restituée par G. Forestier, Arles, Portapapale, 2021, 117 pp.

Presso una piccola casa editrice italo-francese nella collana *I venticinque* diretta da Elisabetta Sibilio, esce la ricostruzione di Georges Forestier di un testo perduto di Molière, il famoso *Tartuffe* del 1664.

Come spiega Forestier nel saggio introduttivo, la prima versione della commedia, rappresentata a Versailles il 12 maggio 1664 e subito bloccata, era un'esilarante satira in tre atti incentrata su un direttore spirituale che, non riuscendo a resistere alla tentazione della carne, sprofonda nell'ipocrisia. Invece di riconoscere che aveva voluto far ridere il pubblico sulla devozione bigotta e sull'ipocrisia dei devoti, Molière, nei Placets au Roi, scritti con lo scopo di ottenere il permesso di rappresentare la *pièce*, presenta il proprio teatro come destinato a correggere i vizi degli uomini. Riscrive quindi la commedia aggiungendo due atti e trasformando il protagonista in un pericoloso avventuriero ipocrita di professione che si insinua nelle famiglie per bene per rovinarle. La nuova versione viene rappresentata nel 1667 ma, per una serie di circostanze, nuovamente bloccata. Solo nel 1669, un ulteriore rimaneggiamento sarà finalmente rappresentato e pubblicato. Oggi conosciamo solo quest'ultima versione della pièce che ha fatto tanto scandalo.

La ricostruzione ragionata di Forestier nasce dalla convinzione che la prima versione della commedia rappresenti il vero *Tartuffe* che Molière ha rimaneggiato, aggiungendo due atti ed alcuni personaggi e sistemando di conseguenza le scene e le battute. Grazie ad un'analisi "genetica" sul testo del 1669 lo studioso vede, infatti, riaffiorare la prima versione negli atti I, III e IV dell'edizione giunta fino a noi. Riemergono tre sequenze che riprendono la struttura della storia tradizionale del religioso che, dopo aver tentato di sedurre la moglie dell'uomo che lo ospita, viene smascherato grazie ad un tranello e cacciato dalla casa. Le aggiunte successive come i personaggi di Mariane e Valère, molti dei versi del saggio Cléante e il *rebondissement* finale con l'intervento dell'inviato del re come *deus ex machina* stridono infatti con la struttura portante della commedia.

"Le premier Tartuffe", riscoperto da Forestier, è stato rappresentato dagli allievi del Liceo Montaigne, grazie alla loro insegnante Isabelle Grellet che ha aiutato Forestier nella ricostruzione del testo. Il successo ottenuto ha permesso la creazione di una nuova scuola di teatro all'interno dell'Università Sorbonne, intitolata a Molière.

L'edizione si chiude con un saggio di Forestier, *Jouer Tartuffe en 1664*, sul sistema declamatorio nel teatro secentesco e sulla recitazione comica della troupe di Molière

[MONICA PAVESIO]

MOLIÈRE, *La Jalousie du Barboüillé, Le Médecin volant, L'Étourdi*, éd. Ch. Mazouer, Paris, Classiques Garnier, 2022, «Classiques Jaunes, Littérature francophone», 277 pp.

Dopo aver pubblicato il *Théâtre complet* di Molière per i Classiques Garnier (si veda relativamente

al primo volume: M. Pavesio SF 183, 61/3, 2017, pp. 546-547), Charles Mazouer, in occasione del quattrocentenario della nascita del drammaturgo, ripropone in edizione tascabile le sue edizioni critiche delle pièces del drammaturgo. Il presente volume contiene la prima produzione teatrale di Molière, ossia le due farse, *La Jalousie du Barboüillé* e *Le Médecin volant*, non riconosciute, per altro, da tutti i critici come facenti parte della produzione di Molière, e la sua prima commedia, *L'Étourdi*, composta a Lione nel 1655 ad imitazione dell'*Inavvertito* di Barbieri. L'edizione critica, riccamente annotata, è preceduta da un'introduzione generale, una cronologia, due introduzioni relative rispettivamente alle farse e alla commedia, un indice dei nomi e uno delle opere.

[MONICA PAVESIO]

MOLIÈRE, *Le Dépit amoureux, Les Précieuses ridicules*, éd. Ch. Mazouer, Paris, Classiques Garnier, 2022, «Classiques Jaunes, Littérature francophone», 289 pp.

Charles Mazouer prosegue la pubblicazione in questa collana di singole pièces di Molière, offerte in formato tascabile ed economico, che tuttavia associa la cura filologica dei testi e dei commenti, affidati ad uno dei maggiori specialisti del commediografo. Come da consuetudine della collana, le pièces sono annotate, precedute da una breve ma esaustiva introduzione (per le *Précieuses ridicules*, sono state aggiunte in allegato due versioni della *Farce des Précieuses*), una bibliografia essenziale e una cronologia degli anni relativi alla scrittura e pubblicazione delle pièces. Completa il volume l'indice dei nomi e dei titoli citati.

[LAURA RESCIA]

RAYMOND POISSON, *Théâtre complet*, éd. M.-C. Canova-Green avec la collaboration de S. Jones, Paris, Classiques Garnier, 2022, «Bibliothèque du théâtre français» 89, 1105 pp.

Grazie all'edizione critica di Marie-Claude Canova-Green, finalmente possiamo riscoprire le commedie di Raymond Poisson, conosciute ed amate all'epoca, ma oggi completamente dimenticate. Attore comico molto apprezzato con il nome di Crispin I, Raymond Poisson compose anche una decina di commedie tutte rappresentate all'Hôtel de Bourgogne e concentrate nel periodo di maggior successo del teatro di Molière. Spinto dal desiderio di far ridere, Poisson spazia dalla farsa alla parodia dei grandi temi di attualità, seguendo a distanza Molière, ma senza però entrare apertamente in concorrenza con il drammaturgo del Palais-Royal. Sempre seguendo Molière, negli anni 1660-1670, per andare incontro alla grande passione del pubblico per la musica, farsisce le sue *pièces* di arie e canzoni conosciute dagli spettatori. I legami con Molière sono molto marcati anche nella sua ultima opera, *Les Fous divertissants* del 1680, una vera e propria *comédie-ballet*, scritta per rendere un omaggio postumo al grande drammaturgo.

Il volume si apre con una ricca introduzione generale che ripercorre la biografia di Poisson, mettendone in evidenza le capacità attoriali e drammaturgiche e le caratteristiche strutturali del suo teatro. Le edizioni delle singole *pièces*, precedute da un'introduzione, contengono un apparato critico composto da note e varianti. Alle edizioni sono aggiunti gli spartiti musicali dei due più grandi compositori dell'epoca, Lully e

Charpentier, che hanno collaborato con Poisson per la composizione degli intermezzi musicali, nonché le arie e le canzoni anonime ritrovate e trascritte da Naomi Matsumoto.

L'edizione è corredata da un'appendice con le rappresentazioni delle commedie di Poisson nel periodo 1660-1762, una ricca bibliografia e numerosi indici.

[MONICA PAVESIO]

GIORGIO SALE, *La nominazione di dotti, filosofi, medici e sapienti nelle commedie di Molière*, Pisa, ETS, 2022, «Nominatio», 248 pp.

L'A. si è proposto di rendere omaggio al grande commediografo, affrontando il corpus molieresco da un'ottica poco utilizzata precedentemente. Il taglio onomaturgico, tuttavia, è ampiamente integrato con l'esplorazione storico-letteraria, il che rende questo saggio realmente interdisciplinare. Per meglio delimitare il suo studio, l'A. ha prescelto di circoscrivere l'oggetto ai personaggi che ricadono nella categoria del pedante, intesa con una certa ampiezza e flessibilità, come indicato nel titolo stesso. Ai dotti e filosofi, si affiancano le preziose, i saccenti, gli eruditi, i medici e altre figure come astrologi e nota.

Se nell'analizzare le diverse nominazioni l'A. fa riferimento a una solida bibliografia critica di onomastica letteraria, utilizzando gli strumenti propri dell'etimologia, le osservazioni linguistiche che ne emergono vengono sempre contestualizzate, fornendo nuove chiavi interpretative di ampi stralci testuali. È il caso del borioso grammatico dei *Facheux*, Caritidès, che come ogni pedante basa il suo discorso sulle accumulazioni inutili e prive di semantismo, oltre a dimostrare una particolare propensione per gli anagrammi e l'ortografia antichizzante. L'etimologia del suo nome, "figlio delle grazie" o "graziosetto", è scelto per antifrasi: e in aggiunta, si osserva che Molière finge per questo personaggio un procedimento di auto-onomaturgia, che implementa la sua comicità: questo pedante è tanto ridicolo da attribuirsi un nome dalle risonanze ellenistiche, e così distinguersi dagli altri sapienti. Una lunga disamina onomastica viene effettuata per i personaggi delle *Précieuses ridicules*, del *Misanthrope*, del *Don Juan* e del *Malade imaginaire*, senza trascurare le *petites comédies* e le *comédie-ballet*. Grazie a queste analisi, si rende possibile identificare il circuito di relazioni interne tra i personaggi, che anche in base al loro antroponimo si dispongono su assi di somiglianza o opposizione, andando in tal modo a chiarire l'assiologia positiva o negativa a loro attribuita. Le scelte onomastiche del drammaturgo possono pertanto costituire un indizio testuale significativo del suo posizionamento ideologico: se la decodifica da parte dei lettori/spettatori risponde in primis al principio del piacere e del divertimento, è certo che le stesse scelte implicano aspetti concettuali di indubbia rilevanza.

Il volume è corredata da un'ampia bibliografia e due indispensabili indici dei nomi e degli autori.

[LAURA RESCIA]

*La première réception de Molière dans l'espace européen (1660-1780)*, «Littératures classiques» 106, 2021, 234 pp.

Per le celebrazioni dell'anno molieresco, questo numero della rivista viene dedicato alla disseminazione

dell'opera di Molière nel XVII e XVIII secolo, a tutt'oggi poco indagata, raccogliendo quattordici articoli dedicati alla ricezione nell'area europea, nell'intento di identificarne le fasi e le varianti nazionali, con una particolare attenzione alle modalità di diffusione ed estetiche che la contraddistinsero.

Sono presi in esame, dopo l'Inghilterra, i Paesi Bassi e l'area nord-europea per poi spostarsi dalla Germania alla Mitteleuropa e all'Europa orientale, e infine all'Italia, alla Spagna e al Portogallo. Sono i contesti di produzione, le condizioni economiche, i canali materiali, umani e politici a focalizzare l'attenzione degli autori di questi studi. Il quadro che ne emerge rende possibile sottolineare, come specificano i curatori nell'introduzione, che sarebbe erroneo immaginare un'irradiazione che dalla Francia si sia espansa direttamente verso i singoli paesi europei, poiché spesso i percorsi di diffusione si direzionavano con il tramite di una cultura intermedia. Proprio a causa di questi passaggi, i testi tradotti accolgono le varianti dovute a precedenti traduzioni o adattamenti, che danno luogo a esiti proteiformi, al punto che è possibile immaginare che il pubblico europeo potesse conoscere diverse versioni della stessa pièce di Molière. Un altro elemento che appare dagli studi qui raccolti riguarda l'atteggiamento dei traduttori-adattatori: Molière, recepito come grande innovatore della commedia, viene utilizzato con estrema libertà, talvolta ritagliando da più di una pièce le parti che potevano meglio servire alle esigenze della cultura ricevente. Il modello francese non sarebbe stato dunque recepito con eccessivo rispetto del testo fonte, quanto come stimolo per reinterpretazioni politiche e nazionali. Per quanto riguarda la predilezione nei confronti dei testi tradotti o adattati, emerge chiaramente che la priorità viene data alle pièces più comiche, in uno o tre atti, mentre meno interesse suscitano le "grandes comédies", il *Misanthrope* in particolare (con qualche eccezione, come nel caso dell'*Avare*). Sono dunque le opere più brevi e più efficaci sul piano teatrale e visivo ad attirare gli adattatori europei. Adattamento o imitazione è la categoria maggiormente evocata in questi saggi, che nel rivelare la gran copia di produzioni sceniche nella prima modernità – siano esse destinate alle corti o al teatro pubblico, realizzate dalle compagnie itineranti, dai collegi o dalle accademie – evidenziano che i meccanismi della teatralità e della comicità molieresca rendono la sua opera particolarmente adatta alla ripresa e alla naturalizzazione nelle culture di ricezione.

All'Inghilterra è dedicato il primo saggio, S. JONES, *Premières "impressions": publier Molière dans l'Angleterre du premier XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 19-30, che esplora la ricezione delle pubblicazioni, nelle sue componenti paratestuali e nei riflessi giornalistici e parodici, infine nell'iconografia. F. R. E. BLOM e P. J. SMITH, *Molière à la mode d'Amsterdam. La première réception de Molière aux Pays-Bas (XVII-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 31-47, analizzano il repertorio molieriano del primo teatro di Amsterdam, lo Schouwburg, istituito nel 1637; grazie a una banca dati quantitativa, emergono chiaramente alcuni fallimenti (*Misanthrope*, *Les femmes savantes*), come pure numerosi successi (tra cui l'*Avare* e *Le Malade imaginaire*). Due contributi sono dedicati alla ricezione nel mondo germanico: M. GROSS, *Itinérances allemandes de Molière: l'exemple de la "Berühmte Bande" des Velten*, pp. 49-61, si concentra sulla diffusione operata dalle compagnie itineranti tra il 1660 e il 1720 e la sua influenza sullo sviluppo di un teatro nazionale, antecedente alle teorizzazioni di Gottshed e Lessing. A. WAGNIART, *Le «bel esprit» en terre inconnue. "Les*

*Précieuses ridicules*” et leurs premières traductions allemandes (1670-1752), pp. 63-78, studia il caso delle traduzioni della commedia in tre momenti successivi della storia teatrale tedesca – nel 1670, a fine secolo e nel 1752 – riscontrando un progressivo mutamento nella postura traduttiva/adattativa, che evolve da un’iniziale incomprensione, all’assimilazione e infine all’emancipazione del modello della civiltà francese. Si occupa della Danimarca T. KOLDERUB, *Holberg en mouvement: admirateur, critique et moralisateur de Molière*, pp. 79-91, interrogandosi su quale ruolo abbia giocato il commediografo francese nella teorizzazione di Holberg, soprannominato il Molière danese: filosofo illuminista, egli osserva, ammira ma altresì critica il grande modello, che è altresì un suo rivale. S. HEED, *Depuis l’Antre du Lion jusqu’à Drottningholm: la première réception de Molière en Suède (1670-1771)*, pp. 93-104, studia il ruolo di una compagnia itinerante olandese nella ricezione di Molière in Svezia: le traduzioni sembrano aver svolto una funzione determinante per la creazione di un primo repertorio in lingua svedese, costituitosi a Stoccolma a partire dal 1737, data della fondazione del primo teatro. A. EVSTRATOV, *Molière avant Molière? La première réception du corpus moliéresque en Russie*, pp. 105-117, riesamina e discute un assioma della critica, che ha sempre considerato come primaria l’influenza di Molière sul teatro russo a partire dal primo XVIII secolo. Studiando i casi di tre pièces, *Le Médecin malgré lui*, *Les Précieuses ridicules* e *Amphytrion*, l’A. mette in luce come si sia proceduto con troppa approssimazione, e che occorra rivedere i manoscritti alla luce di problemi filologici e testuali in grado di meglio precisare quale sia stato il grado effettivo di influenza, includendo, oltre agli studi testuali, quelli sulla circolazione teatrale, mai presa in considerazione dagli studi letterari e teatrali sovietici. P. KENCKI, *À l’école de Molière: la réception de Molière en Pologne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, pp. 119-129, traccia la cartografia delle rappresentazioni polacche a partire dal 1669 e lungo tutto il XVIII secolo, prendendo in considerazione sia le compagnie professioniste che quelle amatoriali (formate da aristocratici e cortigiani), includendo poi le *mises en scène* alla corte reale e nelle corti nobiliari, nei teatri pubblici e nei collegi religiosi. Anche J. BOUTAN, *L’impromptu de Bobême: la réception de Molière en pays tchèques*, pp. 131-147, si concentra sulla ricezione a tramite teatrale, che nei paesi considerati avviene proprio nel momento di transizione tra un teatro di improvvisazione e un teatro a drammaturgia testuale, al punto che l’apporto moliéresco era stato considerato scarsamente influente: lo studio dei repertori mostra invece numerosi fenomeni di assimilazione e adattamento, a testimonianza della validità della tesi contraria. V. STUDER-KOVACS, *La société de cour sur la scène hongroise: le théâtre de Molière et “A filósófus (Le Philosophe, 1777)” de György Bessenyei*, pp. 149-163, analizza come il concetto di nobiltà e l’ideale dell’*honnête homme* abbiano ispirato la commedia del drammaturgo ungherese G. Bessenyei. È in particolare il modello del *Misanthrope* a cui egli guarda per disegnare i ritratti dell’aristocrazia di corte, degli intellettuali cosmopoliti e dei nobili di campagna. C. PAVLOVIC, *Molière dans la littérature croate des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles: la traduction comme résistance culturelle*, pp. 165-178, indica come le prime traduzioni in serbo-croato, e i successivi adattamenti succedutisi nel XVIII secolo, abbiano individuato soprattutto le situazioni universali presenti nel repertorio moliéresco, che viene in toto adottato anche per manifestare la resistenza alla penetrazione della cultura italiana e austriaca, alle

quali vengono preferite i testi del drammaturgo francese, psicologicamente più raffinati. E. DE LUCA, *Une «commedia tradotta males»: Molière sous la plume de Mezzetin (1693)*, pp. 179-195, analizza un manoscritto realizzato da Angelo Costantini, detto Mezzettino, che lo compone nel 1693 per Violante di Baviera, gran principessa di toscana. Si tratta della seconda traduzione in italiano di un’opera moliéresca, e soprattutto la prima realizzata da un attore. Lo studio condotto sul testo permette di individuare la postura traduttiva, che privilegia i meccanismi teatrali e comici tralasciando gli aspetti filosofici e poetici. F. LAFARGA, *Molière en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle: présences, traductions, adaptations*, pp. 197-210 mette in evidenza come la tradizione teatrale spagnola mal si prestasse alla realizzazione di una fedele traduzione di una commedia classica francese. Nel XVIII secolo pertanto il corpus moliéresco è stato soprattutto adattato, in particolare traendone singole scene, e realizzando delle riduzioni di contenuto e dei cambiamenti di struttura. M.-N. CICCIA, *Cathos et Madelon entre terres et mers portugaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 211-225, si concentra sulle prime traduzioni portoghesi delle *Précieuses ridicules*, sovente accorciate e adattate. Nel XVIII secolo portoghese la figura lusitana delle *peraltas*, sorta di *dandies* di entrambe i sessi, consente alle vicende di Cathos e Madelon una decisa fortuna a partire dal 1768, sia a Lisbona che in Brasile.

[LAURA RESCIA]

*Molière and After. Aspects of the Theatrical Enterprise in 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-Century France*, edited by S. CHAOUCHIE and J. CLARKE, «European Drama and Performance Studies» 18, 2022 -1, 413 pp.

Il volume 18 della rivista «European Drama and Performance Studies» celebra Molière nelle sue funzioni di impresario teatrale e di capocomico ed allarga il campo di ricerca allo studio di alcuni aspetti legati alle logiche commerciali ed economiche delle compagnie teatrali parigine nei secoli XVII e XVIII.

Come le due curatrici illustrano nell’introduzione (*The Theatrical Enterprises of Seventeenth- and Eighteenth-Century Paris*, pp. 11-22), seppur le nuove tecnologie abbiano facilitato lo studio dei registri contabili e di programmazione delle compagnie teatrali parigine, fino ad oggi solo il teatro posteriore al XIX secolo è stato considerato e studiato come una vera e propria azienda. Il volume si propone dunque di colmare la lacuna relativa ai due secoli precedenti, proponendo una serie di studi sul “business” del teatro, sugli aspetti materiali, sociali e economici delle compagnie parigine seicentesche e settecentesche, sulle figure professionali che gravitano attorno ai drammaturghi, e a Molière in particolare, per dimostrare che fin dalla loro nascita i teatri della capitale sono aziende capeggiate da un impresario e formate da un numero elevato e variegato di lavoratori.

La prima parte del volume, intitolata «Business Relations and Suppliers», si apre con lo studio di JAN CLARKE (*Relations between the French and Italian Actors 1638-1689*, pp. 25-71) che, partendo dalla divisione della sala teatrale parigina della compagnia di Molière e della troupe degli *Italiens*, descrive le relazioni prima armoniose poi, dopo la morte di Molière, sempre più complesse tra le due compagnie costrette, per assicurarsi la sopravvivenza, ad una spietata concorrenza. Nel secondo articolo (*L’entreprise théâtrale. Comptabilité et petits métiers de la Comédie-Italienne*



à travers ses registres, pp. 73-103), MARION DANLOS studia, grazie all'apporto della piattaforma numerica RECITAL, i registri contabili della Comédie-Italienne, per offrirci un resoconto dei mestieri meno visibili, ma anch'essi essenziali, nell'azienda teatrale. Successivamente, SABINE CHAOUCHE esplora le relazioni commerciali tra la Comédie-Française e i suoi fornitori, valutando la natura e la quantità dei prodotti ordinati dalla troupe, per mettere in luce i consumi della compagnia e il livello di vita degli attori (*The Trade Relations of the Comédie-Française. Economic Networks and the Consumption of Goods before the Revolution*, pp. 105-164). Per finire, GAËLLE VIÉMONT indaga, grazie a nuovi documenti, l'esperienza singolare di Pierre-Nicolas Sarrazin, sarto indipendente dalla vita movimentata ed appassionante che riesce ad entrare nell'ecosistema teatrale parigino settecentesco come rinomato costumista e apprezzato scrittore di una serie di testi in cui esprime il suo punto di vista sul suo mestiere (*Pierre-Nicolas Sarrazin. Trajectoire, ambitions et réseaux du "costumier original"*, pp. 165-189).

Nella seconda parte del volume, intitolata «Business Management and Strategies», FLORA MELE, dopo aver analizzato alcuni documenti manoscritti della Bibliothèque de l'Opéra di Parigi, illustra gli aspetti più importanti del lavoro di Charles-Simon Favart come direttore del teatro e promotore del genere dell'opéra-comique, nonché la sua attività teatrale per il Conte Giacomo Durazzo (*Charles-Simon Favart entrepreneur de spectacles*, pp. 193-229). Lo studio successivo di SABINE CHAOUCHE esamina le operazioni finanziarie e le transazioni commerciali della Comédie-Française per identificare le spese più importanti, le pratiche e gli accordi con i fornitori, che permettono di ricostruire il modo in cui la compagnia si occupava del funzionamento e della programmazione teatrale nella seconda metà del XVIII secolo (*Value for Money. The Financial Transactions and Commercial Dealings of the Comédie-Française from the 1750s to the Early 1790s*, pp. 231-248). Per finire, VANNINA OLIVESI analizza l'almanacco in cui Chantoiseau nel 1785 presenta un panorama dei danzatori professionisti dell'Opéra con un sistema di classificazione per categorie in base al loro valore artistico e commerciale (*Traces du vedettariat choréographique à l'Opéra. Talents, célébrité, genres de danse et hiérarchisation sexuée des rémunérations dans les "Tablettes de renommée" (1785) de Mathurin Roze de Chantoiseau*, pp. 249-276).

Nella terza sezione intitolata «The Keys to Success», lo studio di FRANÇOIS RÉMOND analizza quarantacinque cartelloni pubblicitari teatrali secenteschi, studiando i procedimenti letterari e retorici utilizzati per stabilire un contatto tra le truppe e i potenziali spettatori (*Le plus agréable théâtre... Rhétorique de l'affiche de spectacle au XVII<sup>e</sup> siècle*, pp. 279-306). Christophe Schuwey tratteggia il profilo di Donneau de Visé e la sua collaborazione con Molière, in qualità di impresario teatrale, scrittore di opere teatrali e di libelli per difendere il grande drammaturgo (*Fournisseur de pièces et secrétaire de Molière. Les rôles impensés de Donneau de Visé*, pp. 307-326). Lo studio successivo di ADRIEN BUSSY e LOUISE MOULIN è incentrato su un'analisi statistica delle "recettes", gli incassi delle rappresentazioni teatrali presenti nei registri delle compagnie di Molière e della Comédie-Française, per studiare le strategie intraprese dalle truppe per portare al successo le loro opere teatrali (*Programming Strategies, or the Making of Success. Evidence from the La Grange and the Comédie-Française Registers, 1659-1793*, pp. 327-366). Conclude il volume il lavoro di JULIEN LE GOFF sul "compliment", una pra-

tica codificata nella drammaturgia parigina settecentesca particolarmente in voga a partire dal 1730 nelle compagnie italiane e forains, in cui il portavoce della compagnia chiede l'indulgenza degli spettatori, invitandoli ad assistere alla rappresentazione (*Le "compliment" au public. Enjeux esthétiques et stratégiques énonciatives d'une pratique dramatique sur les scènes foraine et italienne (1730-1750)*, pp. 367-402). Abstracts e biografie degli autori concludono il volume.

[MONICA PAVESIO]

*Pierre Le Moyne (1602-1671): l'écriture d'un jésuite*, «Revue Bossuet» 13, 2022, 230 pp.

Ce numéro comprend un éditorial, cinq articles consacrés à Pierre Le Moyne, trois varia, quatre comptes rendus, une bibliographie. Dans son éditorial, «Par expression et par image», Christian Belin affirme tout d'abord qu'au «Siècle des Saints», maints écrivains appartiennent à l'Église. S'il cite les grands évêques, il souligne également la présence de nombreux hommes et femmes de lettres dans les ordres monastiques. Dans ce cadre, il affirme que c'est la Compagnie de Jésus qui fournit peut-être le plus grand nombre d'écrivains, parmi lesquels figure Pierre Le Moyne. Il esquisse sa figure religieuse et littéraire. Après avoir évoqué ses études, rappelé dans l'ordre chronologique ses œuvres principales, qui vont du *Triomphe de Louys le Juste* (1630) aux *Œuvres poétiques* (1672), il mentionne les nombreuses mises au point qui ont été effectuées au cours de ces dernières années sur son œuvre, surtout à propos des *Peintures morales* ou de *La Galerie des femmes fortes*. Il focalise ensuite son attention sur *Le Discours de la poésie*, où le père jésuite révèle une approche infiniment suggestive de la poésie et peut-être également une clef pour pénétrer dans son œuvre. Il le situe dans le sillage de saint François de Sales, comme lui à la fois dévot et ascétique; il relève des affinités avec d'autres écrivains jésuites, l'espagnol Baltazar Gracián et l'italien Emanuele Tesauro: «c'est-à-dire, parfois un sens de l'insinuation mordante sous la forme d'une "pointe", mais le plus souvent une certaine forme d'esprit habitée par l'enjouement, un certain esprit de finesse». Dans ses portraits et ses récits, Le Moyne vise à insuffler ce que Tesauro nomme l'*argutezza*, soit «l'esprit vital des pages mortes», où les images demeurent mortes si elles ne sont mises en mouvement, ce qui crée un cinématisme pictural sur lequel repose son iconographie poétique.

Christian Belin affirme plus loin que la plupart des recherches de ce numéro obéissent à une logique du décloisonnement, qui accueille dans un même mouvement les enjeux théologiques, philosophiques ou politiques, répondant à la nécessité de l'écriture jésuite, et en particulier à celle de Le Moyne, de faire entendre des «résonances à dessein confondues». Benedetta Papisoglì, dans *Érotie et l'amour pur*, fixe son objectif sur le laboratoire du pur amour au XVII<sup>e</sup> siècle et affirme que l'on peut rattacher la seconde partie des *Peintures morales* du père Le Moyne à cette «pensée du désintéressement capital». Elle constate que chez lui l'«amour pur» est «un amour humain d'amitié, différent de l'amitié, un amour actif pour le bien de l'être aimé». Barbara Piqué, dans *La «belle morte» des femmes païennes. Une stratégie polémique?*, effectue un panorama qui vingt figures féminines de *La Galerie*, dont dix d'entre elles sont païennes et sept tentent le suicide. Elle affirme qu'aux yeux de Le Moyne ces femmes incarnent des valeurs conjugales et intellectuelles, mettant en valeur la morale laïque. Florent Libral, dans

«Je ne sais quoy d'éclatant et de noir». *Rhétorique du clair-obscur et émergence du sujet dans "Les Peintures morales" de Pierre Le Moyne*, focalizza la sua ricerca sui le moti relativi à l'optique et à la perspective dans la rhétorique du jésuite. Il afferma che la lumière visible est une image imparfaite de la lumière invisible et de la Beauté suprême que le croyant est appelé à rechercher et à aimer: au sommet d'une vision trinitaire apparaît Dieu le Père, qui engendre le Fils par un rayon qu'il réfléchit sur lui; l'amour divin qui les unit est l'Esprit Saint; quant au Verbe, il bénéficie de l'imagerie lumineuse qu'on associe parfois au Logos divin. Dans cette rhétorique du clair-obscur qui relie le matériel et le spirituel, l'homme est appelé à un choix entre l'illusion et la Vérité, à arriver à une synergie entre la volonté de Dieu et la sienne. Derval Conroy, dans *Les Appropriations d'une machine politique. Les traductions de La Galerie des femmes fortes (1647) de Pierre Le Moyne*, analyse la traduction de cette œuvre en Italie et dans les pays hispanophones. À son avis, la traduction italienne, *La Galleria delle Donne forti*, qui voit le jour en 1701, répond à la demande croissante de reconnaître l'importance des femmes dans la production littéraire et culturelle de cette époque. Focalisant son objectif sur les traductions espagnoles, l'A. affirme que la plus ancienne remonte à 1794; que celle qui est publiée à Lima en 1702, *La Galeria de las mugeres fuertes*, constitue un monument à la gloire des femmes fortes, érigées en exemples, ainsi que les aspirations d'un milieu intellectuel naissant, ici le cas péruvien. Lucien Wagner, dans *La "Jérusalem Délivrée" du Tasse et le "Saint Louis" de Pierre Le Moyne. Imitation et politique de l'écart*, affirme que si le père jésuite s'inspire de la poétique du merveilleux chrétien théorisée par Le Tasse, il se caractérise par les écarts qu'il instaure au niveau macro et micros-

structurel, donnant ainsi naissance à un véritable jeu de recomposition des modèles épiques, à un renversement des valeurs mondaines qui trouve son origine dans le sublime paulinien de la Croix. Pierre Pasquier dans *"Le Traité de la comédie" de Pierre Nicole serait-il une comédie?* examine la position de P. Nicole sur le théâtre de dévotion dans son *Traité de la Comédie*, publié en 1667, à une époque où la querelle du théâtre connaissait son plus fort regain. Il montre que le raisonnement de P. Nicole est à la fois discutabile si on l'examine sous une perspective logique et sous une perspective esthétique. S'il voit dans cet ouvrage une œuvre de polémique par ses qualités, il y constate également les défauts du genre. Il attribue la forte hostilité que montre P. Nicole à l'encontre du théâtre de dévotion à sa position sur les rapports de la nature et de la grâce, à son port-royalisme. Simone de Reyff dans *«Nous ne dépendons ni du sable ni de la formule»*. *La chaire et le barreau au miroir de la conversation familière*, analyse l'ouvrage que publie Gabriel Guéret en 1666, *Les Entretiens sur l'éloquence de la chaire et du barreau*. Elle évoque la participation de ce dernier aux discussions sur ces deux genres et sa décision de les mettre sur un plan d'égalité. Elle ajoute qu'il fournit un sujet de conversation aux habitués des ruelles, alors que jusqu'à ce moment-là il était réservé aux initiés. James Barnes propose pour la première fois en traduction française *Les "Supplenda in Psalmos" ou le "Supplément à la Dissertation sur les Psaumes" de Jacques-Bénigne Bossuet*. Il évoque la prédilection qu'avait l'évêque de Meaux pour la Bible, en particulier pour le psautier, qui constituait pour lui la prière et la nourriture spirituelle; il ajoute que l'évêque de Meaux réaffirme sa position contre Grotius.

[BERNARD GALLINA]

## Settecento a cura di Vittorio Fortunati e Paola Perazzolo

*Les métamorphoses du ballet. Histoire et identité d'un genre lyrique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Études réunies et présentées par A. DE CRAIM et T. SOURY, Château-Gontier sur Mayenne, Éditions Aedam Musicae, 2022, «Baroque et Lumières», 419 pp.

Le ramificazioni dell'opera in musica, in particolare fra Sei e Settecento, sono sottili e molteplici e l'obiettivo scientifico degli studi che compongono questo libro – definire e analizzare il genere lirico-coreografico francese del ballet –, si rivela stimolante per gli autori, studiosi specialisti di musicologia e di studi teatrali, e per il lettore, che viene condotto a conoscere da vicino un repertorio ancora poco noto nei suoi caratteri peculiari. Il volume è pubblicato nella collana «Baroque et Lumières», diretta da Raphaëlle Legrand.

I curatori enucleano nella «Introduction» (pp. 9-27) i tratti costitutivi del ballet, di cui è problematico costituire il corpus: il suo contraddire le regole drammatiche aristoteliche e le convenzioni sceniche, il suo «mélange de tons» nella materia eroica o pastorale o buffonesca di volta in volta messa in scena, la sua contiguità con gli altri generi scenici misti – dal balletto di corte alla tragédie lyrique, il suo carattere galant che era già stato evidenziato da Louis de Cahusac.

I contributi sono raggruppati in quattro sezioni. Vengono prese dapprima in esame l'origine e la poetica del genere, le dimensioni estetica, drammaturgica, strutturale delle opere, nei saggi esemplari di Jean DURON («Je ne sçay pourquoi cette piece est nommée Ballet». *Réflexions sur le genre du ballet à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, pp. 31-50), di Laura NAUDEIX (*Dislocation narrative et cohérence spectaculaire: élaborer l'entrée du "ballet moderne"*, pp. 51-69) e di Raphaëlle LEGRAND (*Dramaturgie comparée du ballet et de la tragédie en musique de 1695 à 1739: la part de la danse*, pp. 71-85). Sono poi indagati il ruolo dei divertissements tra gli atti nell'opera musicale, la composizione degli spettacoli formati da frammenti, la collocazione dei cantanti nei diversi repertori; lo leggiamo nei lavori dei noti specialisti Rebecca HARRIS-WARRICK (*Le divertissement dans le ballet: frère jumeau ou cousin extravagant du divertissement dans la tragédie en musique?*, pp. 89-120), Sylvie BOUSSOU e Pascal DÉNÉCHAU (*Les fragments à l'Opéra sous l'Ancien Régime. Évolution et enjeux*, pp. 121-196), Bénôit DRATWICKI (*Emplois et distribution des rôles féminins dans le ballet à l'Académie royale de musique. Une nouvelle approche du genre, entre vocalité et théâtralité*, pp. 197-222).

Viene quindi dimostrato quanto siano fruttuosi i punti di contatto e di scambio del ballet con le co-

eve forme sceniche europee: la serenata e il dramma per musica italiani, lo spettacolo di corte germanico. I nessi vengono enucleati da Barbara NESTOLA (*De la comédie au ballet: la sérénade en italien dans le répertoire théâtral parisien* (1690-1715), pp. 225-239), da Jean-François LATTARICO (*À rebours d'un genre: de "L'Europe galante" (Paris, 1697) à "L'Europa galante" (Berlin, 1748)*, pp. 241-256) e da Manuel COUVREUR (*La fabrique des chimères. Métamorphoses du ballet à la cour des Wittelsbach* (1697-1726), pp. 257-285). In questo dinamismo culturale ed artistico, tre compositori, André Destouches, Jean-Philippe Rameau, Christoph Willibald Gluck hanno avuto un ruolo particolare. Essi hanno saputo rimodellare il rapporto tra la musica, la danza e il libretto, considerandone le fonti letterarie e avendo come obiettivo una architettura d'insieme armonica; lo dimostrano nelle loro ricerche Françoise ESCANDRE ("*Grands sujets" et "bagatelles": le ballet selon Destouches et Roy à l'orée du règne de Louis XV. Contribution à l'avènement du ballet héroïque*", pp. 289-308), Graham SADLER (*Le ballet figuré chez Cabucac. Les ramifications insoupçonnées d'une didascalie dans "Zäis" de Rameau* (1748), pp. 309-326), Rémy-Michel TROTIER (*L'architecture harmonique des ballets à plusieurs actes ou entrées de Jean-Philippe Rameau*, pp. 327-341), Thomas BETZWIESER (*Affirmation artistique et traditions institutionnelles: les ballets de Gluck à l'Académie royale de musique*, pp. 343-368).

Tra i metodi utilizzati più innovativi, troviamo la fine comparazione delle sezioni di partitura, a stampa e manoscritte, in un ampio corpus di tragedie e balletti, operata da Rebecca Harris-Warrick e da Raphaëlle Legrand, e l'analisi degli schemi musicali armonici in relazione alle mutazioni sceniche, nei balletti di Rameau, elaborata con strumenti digitali da Rémy-Michel Trotier.

L'approfondita analisi condotta dall'insieme degli studiosi sui processi creativi e di produzione culturale mette dunque in luce come il *ballet* progressivamente sostituisca il grande genere creato da Lully, la *tragédie lyrique*, sulla scena della Académie royale de musique e nel favore del pubblico, perdendo l'unitarietà tematica che la tragedia musicale aveva, ma consolidando l'unità estetica fra le arti. E proprio questo aspetto ne fa l'ultima forma di teatro in musica d'ancien régime in cui le arti sceniche, in particolare il canto e la danza, non sono ancora disgiunte.

[PAOLA MARTINUZZI]

DAVID D. REITSAM, *La Querelle d'Homère dans la presse des Lumières. L'exemple du "Nouveau Mercure Galant"*, Tübingen, Narr Verlag, 2021, «Biblio» 17, 470 pp.

Come è noto, la *Querelle d'Homère*, che vede contrapporsi l'ellenista Mme Dacier, rappresentante degli Antichi, a Houdar de la Motte portavoce dei Moderni, costituisce l'ultima fase della *Querelle des Anciens et des Modernes*. Molti studiosi vi si sono soffermati, ma nessuno prima di Reitsam si è interessato alla ricezione della disputa omerica sulla stampa dell'epoca. Il suo libro è interamente costruito sull'accoglienza che le accorda il "Nouveau Mercure Galant" di Hardouin Le Fèvre de Fontenay, direttore dalla primavera del 1714 all'autunno 1716, nel pieno della polemica esplosa a seguito della pubblicazione dell'*Iliade* in versi di Houdar de la Motte e del saggio *Des Causes de la corruption du goût* di Anne Dacier. Mentre costei, a sua volta traduttrice dei ventiquattro libri dell'*Iliade* in prosa, è convinta del genio di Omero e cerca di persuadere

della bellezza dell'epopea greca, La Motte ne propone una versione edulcorata conforme ai gusti del proprio secolo.

Anche se sappiamo che la diatriba tra i due si risolve in una cena e che il partito dei Moderni arriva per un attimo a estendere il campo della ragione alla letteratura, è difficile stabilire a chi davvero appartenga la vittoria analizzando i contributi dei ventinove numeri del "Nouveau Mercure Galant" diretti da Le Fèvre de Fontenay. Primo, perché il periodico si avvale di collaboratori ufficiali, autori occasionali, che optano per l'anonimato, e lettori di provincia: una cooperazione che trasforma la rivista in un salotto di carta, un luogo di sociabilità che crea «un lien entre la société galante de Paris et ses lecteurs à travers tout le royaume» (p. 23). Secondo, perché la rivista gode di un privilegio regio e il responsabile è tenuto a garantire la buona condotta della pubblicazione nei confronti del potere politico. Di conseguenza l'analisi è stata condotta su tre fronti: dimensione politica, estetica ed epistemologica.

Per quanto concerne la dimensione politica, risulta evidente che i Moderni rimangono scioccati dall'impertinenza di Achille di fronte ad Agamennone o dalla viltà di Ettore che a più riprese rifiuta di combattere, anche se a tali difetti non propongono una vera alternativa. Eppure in un periodico così conservatore che vuole celebrare la gloria di Luigi XIV emergono voci discordanti, soprattutto nel 1716. I collaboratori della rivista non seguono a priori le idee di Charles Perrault e di Houdar de la Motte di eliminare ogni riferimento all'Antichità, anzi mescolando le varie fasi del regno del Re Sole, lo presentano di volta in volta come Ercole, Alessandro, Luigi il Santo o addirittura come Achille o Nestore, gli eroi tanto vituperati dell'*Iliade*. Inoltre molti articoli encomiastici nei confronti di un re vittorioso denunciano una politica bellica disastrosa e un degrado evidente delle condizioni di vita. Infine sorprende il ruolo della donna nel campo letterario. Certo la maggior parte dei contributi condanna l'atteggiamento di Anne Dacier, considerato «ingiurioso» dai Moderni, ma alcuni collaboratori elogiano l'erudita che brilla in un campo quasi esclusivamente maschile.

Per quanto concerne la dimensione estetica, si può notare che anche prima della pubblicazione del saggio *Causes de la corruption du goût* (1715, data scelta dell'A.) di Anne Dacier, molti collaboratori della rivista denunciano alcuni aspetti degradati della vita culturale del tempo, quali l'uniformazione dei generi poetici o l'importanza accordata al pubblico. In particolare, il gesuita Jean-Antoine du Cerceau e un'ignota Mademoiselle de\*\*\*, insistono sull'importanza dell'imitazione degli autori greci e latini o dei letterati del XVII secolo. Di fronte alle repliche avvelenate dei Moderni, Hardouin Le Fèvre de Fontenay è costretto a cambiare politica editoriale e a lasciare spazio ai cosiddetti generi galanti, quali le novelle, le lettere, le poesie mondane, i dialoghi, per raggiungere un pubblico sempre più ampio, anche se poco istruito.

Per quanto concerne la dimensione epistemologica della *Querelle d'Homère*, si assiste ancora una volta alla contrapposizione tra l'autorità degli autori greci e latini e la modernità del metodo cartesiano, seppur applicato intorno all'astronomia, la filosofia o le qualità di un uomo di lettere, temi di cui si potrebbe discutere piacevolmente con una gentildonna.

Dall'analisi condotta da D. Reitsam risulta che nella disputa su Omero non esistono né vinti né vincitori e che il "Nouveau Mercure Galant" di Hardouin Le Fèvre de Fontenay è un *forum ante litteram* per la diffusione delle idee e si distingue da rivali come il

“Journal des Savants” parigino, le “Nouvelles littéraires”, o “L’Histoire critique de la République des lettres” pubblicate in Olanda.

[MARISA FERRARINI]

“Cahiers Voltaire” 21, 2022, 270 pp.

Rivista annuale della Société Voltaire, i “Cahiers Voltaire” rappresentano un imprescindibile punto di riferimento per chiunque voglia tenersi aggiornato sulle ricerche consacrate al patriarca di Ferney; si tratta, infatti, di una delle due pubblicazioni periodiche a lui interamente dedicate (l’altra è, lo ricordiamo, la “Revue Voltaire”). Suddiviso in quattro sezioni («Études»; «Textes»; «Enquêtes»; «Actualités»), questo ventunesimo volume si apre con una puntuale analisi della *Réception des Lettres philosophiques par les pères de la Compagnie de Jésus* (pp. 7-27) da parte di Olivier GUICHARD, per poi affrontare, grazie al contributo di Frédéric CALAS e Anne-Marie GARAGNON, la questione della *Stylistique de la comparaison dans “Micromégas”* (pp. 29-39). Un cenno a sé merita il terzo articolo, in cui François BESSIRE ricostruisce la visita di *Félicité de Genlis à Ferney en 1775* (pp. 41-53), a partire dal racconto della stessa protagonista, pubblicato nel 1804 in una raccolta intitolata *Les Souvenirs de Félicie L\*\*\**. Al di là del suo interesse specifico, il contributo inaugura una serie, che si propone di presentare in ogni numero della rivista uno dei numerosi racconti della visita a Voltaire, mettendo in luce peculiarità e mutamenti delle trasposizioni letterarie di quella che era diventata una pratica sociale piuttosto diffusa, scandita da un proprio rituale.

Le tre restanti «Études» rivolgono l’attenzione all’eredità di Voltaire, ovvero a ciò che egli ha rappresentato per alcuni scrittori venuti dopo di lui, che sono stati suoi lettori e che di queste letture hanno lasciato tracce più o meno numerose e più o meno evidenti nelle proprie opere. In particolare, Thierry OSWALD si sofferma su *Mérimée, un héritier de Voltaire* (pp. 55-76) e Myriam ROMAN su *Le dernier Voltaire de Victor Hugo 1863-1889* (pp. 79-100), mostrando come «au fur et à mesure que le temps passe, les parcours de Hugo et de Voltaire se rapprochent, les points communs, affinités et coïncidences, passent au premier plan» (p. 93). François JACOB, infine, si è impegnato nella ricostruzione di un legame tutt’altro che scontato e, tuttavia, ricco di risvolti interessanti, in un saggio dal titolo *Louis Dumur et Voltaire: un rapport ambigu* (pp. 101-110).

Nella sezione «Textes», troviamo una raccolta di osservazioni critiche sulle prime cento lettere della *Correspondance*, ad opera di André MAGNAN (*DI-D101. Nouvelles datations, corrections, additions, etc.*, pp. 113-178), che ha anche precisato una decina di fonti, aggiornato alcuni riferimenti e fornito ulteriori chiarimenti su fatti, eventi o personaggi nominati nella corrispondenza. Seguono due «Enquêtes». La prima, coordinata da Stéphanie GÉHANNE GAVOTY, è una *Enquête sur la réception de Candide (XX)* e comprende sei notices, accomunate da una struttura ben delineata (p. 182). Si tratta del ventesimo appuntamento con la serie concepita e inaugurata da André Magnan nel 2002, nel terzo volume dei “Cahiers Voltaire”; la rassegna è in divenire, e ogni contributo – invio o segnalazione di documenti, integrazioni o approfondimenti di notizie già pubblicate – è gradito. In questo numero l’attenzione è rivolta a ciò che *Candide* ha lasciato nei suoi lettori, poco dopo la sua pubblicazione così come nel XX secolo. Indubbiamente, «les emplois et réemplois varient au gré des époques et en fonction des inten-

tions» (p. 182): si segnalano, tra gli esempi presentati, l’opera di Fanny de Beauharnais – che a fine Settecento rivisita il modello del *conte philosophique* voltairiano nel contesto del riacutizzarsi dell’annosa *Querelle des femmes* – e quello di Daniel Loty, che all’epoca della Seconda Guerra Mondiale ha realizzato alcune illustrazioni di *Candide* alle prese con la drammatica esperienza della guerra.

La seconda *enquête*, coordinata da Linda GIL e André MAGNAN, riguarda *Voltaire et le Panthéon (IV)*. «Chambre d’écho des évolutions sociales et des sensibilités politiques» (p. 227), il Panthéon – che alla fine del 2021 ha accolto le ceneri di Joséphine Baker – continua a rivestire un ruolo cruciale nella storia della Repubblica francese. Nella prima delle due notices raccolte in questo episodio della rassegna, Gauthier AMBRUS si sofferma sul ritratto di Voltaire delineato da Marie-Joseph Chénier nella tragedia *Jean Calas ou l’école des juges* (1791), consacrazione teatrale che precede di poco la *panthéonisation* del patriarca dei Lumi. Quest’ultima è talvolta messa in discussione: nella seconda *notice*, Pascale PELLERIN analizza proprio il curioso ricorso a Diderot in prospettiva antivoltairiana nella fittizia *Lettre du philosophe Diderot au citoyen Louvet* (1797). Infine, una ricca sezione di «Actualités» – comprendente informazioni sui manoscritti in vendita, la bibliografia del 2021, una rubrica consacrata alle tesi discusse o in corso di preparazione e alcune recensioni – completa l’utile panoramica voltairiana offerta dalla rivista agli specialisti e agli appassionati di Voltaire.

[DEBORA SICCO]

*Entente culturelle. L’Europe des correspondances littéraires, études réunies par U. KÖLVING, Ferney-Voltaire, Centre International d’Étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2021, 276 pp.*

Il presente volume raccoglie tredici contributi su un genere particolare come quello delle corrispondenze letterarie che, completando con recensioni di attualità letteraria, artistica e filosofica le informazioni fornite dalla stampa ufficiale, hanno svolto un ruolo primordiale nella diffusione della cultura francese nell’Europa dei Lumi.

Dopo l’articolo di apertura (pp. 1-17) di Henri DURANTON che tenta di affinare la definizione del genere, proponendone una che consente di includere in appendice una lista bibliografica più ampia di opere rispondenti a questo tipo di raccolta, la maggior parte dei contributi riguarda la «Correspondance littéraire» che ha conosciuto un’esistenza eccezionale di oltre 60 anni, dalla sua creazione nel 1753 ad opera del tedesco Friedrich Melchior Grimm e continuata dallo svizzero Jakob Heinrich Meister, fino al 1813.

Ulla KÖLVING (pp. 19-45), concentrando sul cosiddetto “periodo di Grimm” che comprende due decenni (maggio 1753 - febbraio 1773), ne traccia il percorso, attraverso la presentazione della vita, della carriera diplomatica e dell’attività di corrispondente politico che gli permisero di creare una rete che si sarebbe estesa su tutta l’Europa del Nord e lo avrebbe portato a diventare uno dei personaggi più influenti del tempo. Tra gli abbonamenti certamente più prestigiosi e più proficui per la sua carriera, quello dell’imperatrice di Russia Caterina II o quello di Stanislao II Augusto Poniatowski, re di Polonia. Nel secondo articolo di U. KÖLVING (pp. 199-258), che raccoglie trenta lettere inedite di Grimm a Budé de Boisy con informazioni

più o meno confidenziali relative allo svolgimento di operazioni di guerra o potenziali negoziazioni di pace, emerge un Grimm esitante tra un avvenire di corrispondente letterario e quello di diplomatico rappresentante dei principati tedeschi nella capitale francese.

Grimm corrispondente letterario disponeva di collaboratori assidui e fedeli, primi fra tutti Diderot e Mme d'Épinay. Méline CARON, nel suo contributo (pp. 47-64), mostra il ruolo discreto svolto in particolare dalla Parigina dal 1755, un ruolo via via crescente fino a diventare determinante per il successo del periodico. All'importanza della figura di Diderot è dedicato il contributo di Katalin BARTHA-KOVÁCS (pp. 65-77). In particolare, si mette in evidenza, tramite l'esempio della "magie des couleurs" di Chardin, come Diderot critico d'arte con i suoi *Salons* abbia contribuito a rivalorizzare i generi considerati minori. L'arte del pittore Chardin porta Diderot a mettere in discussione il valore del soggetto pittorico come unico criterio di giudizio dei quadri e a considerare anche l'eccellenza del fare, capace di compensare la scelta del soggetto triviale.

Françoise TILKIN, editrice nel 1763 della *Correspondance littéraire*, mette a confronto, nel suo articolo (pp. 79-96), i fogli di Grimm con il contenuto della stampa ufficiale a proposito di un avvenimento importantissimo di quell'anno, vale a dire la Pace che metterà fine alla Guerra dei Trent'anni, occasione di celebrazioni ufficiali e di feste volte ad esaltare il prestigio reale. Béatrice FERRIER, invece, membro dell'équipe della *Correspondance littéraire* di Grimm e della *Correspondance littéraire de Karlsrube*, confronta (pp. 125-143) il trattamento dell'universo teatrale nei fogli di Grimm e di Maillet-Duclairon nell'arco di sette anni, dal 1757 al 1763, per studiare il modo e le ragioni di testimoniare questa attualità culturale che registra i mutamenti in corso sulla scena parigina.

Dal canto suo, Stephanie GÉHANNE GAVOTY ripercorre (pp. 97-111) la storia di una delle fughe di notizie dalla *Correspondance littéraire*, da cui certi articoli sono ripresi e poi parafrasati nella *Gazette universelle de littérature*.

Sergueï KARP, nel suo contributo (pp. 113-123), mette in risalto l'impatto della *Correspondance littéraire* di Grimm e di Meister nella cultura russa del XVIII e XIX secolo, sottolineando soprattutto il ruolo determinante svolto dalla Società Imperiale Russa di Storia che ha permesso di intraprendere la pubblicazione della corrispondenza privata dell'imperatrice Caterina II con Grimm.

Il volume raccoglie, inoltre, contributi che si occupano di altre corrispondenze letterarie: così Piotr ZABOROV si interessa (pp. 145-151) della corrispondenza letteraria di Jean-François de La Harpe, per mettere in luce la rappresentazione della Russia e dei Russi. Karina GOLTSOVA ed Elena LEBEJEVA, editrici della corrispondenza letteraria indirizzata dal drammaturgo, poeta e pubblicista francese Adrien-Michel-Hyacinthe Blin de Sainmore alla gran duchessa Maria Feodorovna, sposa del granduca Paul Petrovitch di Russia, tentano di misurare la diffusione e l'influenza di questa corrispondenza in Russia (pp. 153-164). Thérèse CARVALHO presenta la corrispondenza letteraria di Du Pont de Nemours evidenziandone (pp. 165-184) l'obiettivo politico di diffondere, attraverso la *Correspondance*, la scienza nuova presso i suoi potenti e prestigiosi abbonati, nella speranza di favorire la realizzazione di riforme in linea con i principi fisiocratici. Infine, Régine JOMAND-BAUDRY (pp. 185-197) si occupa della corrispondenza letteraria di Pierre de Morand, conservata a Nîmes e indirizzata a un destinatario sconosciuto, per sottolinearne il ruolo nella circolazione dell'informazione tra Parigi e la provincia.

[MARIA IMMACOLATA SPAGNA]

ANDREA FRIZZERA, *Roma: la sovranità e il modello. Le istituzioni politiche romane nel IV libro del "Contrat social" di Jean-Jacques Rousseau*, Firenze, Le Monnier, 2021, 198 pp.

Nel secolo dei Lumi, soprattutto nel periodo delle rivoluzioni, la Roma repubblicana è stata per molti, sia pensatori, sia politici, un argomento di riflessione o un modello di azione: anche Jean-Jacques Rousseau, ammiratore degli antichi romani fin dall'infanzia (come testimoniano le sue *Confessions*), dedica alle istituzioni dell'Urbe quattro capitoli (dal 4 al 7) del IV libro del *Contrat social*. Ciò che stupisce, piuttosto, è che finora nessuna monografia abbia avuto questa presenza come argomento specifico: anche per questo motivo, suscita molto interesse la pubblicazione del lavoro di A. Frizzera, specialista della storia greca e romana, in particolare del loro influsso sul pensiero politico moderno.

Fautore, almeno entro certi limiti, di una forma di democrazia diretta vicina a quella in uso nelle piccole comunità svizzere, Rousseau «decide di lasciar spiegare all'esempio romano come una compagine statale assai vasta possa essere stata in grado di garantire la sovranità a tutti i suoi cittadini» (*Introduzione*, p. 1). A. Frizzera indaga, prima di tutto, le fonti utilizzate dal filosofo ginevrino per la sua ricostruzione, rendendo conto anche di certi travisamenti. In seguito, mette in luce come i tratti più salienti del pensiero politico di Rousseau traspainano anche dall'analisi delle questioni giuridiche più tecniche. Inoltre (ed è ciò che all'A. preme sottolineare), la digressione sull'antica Roma non mette affatto a rischio l'unità dell'opera, ma contribuisce a rendere più solida la costruzione teorica mediante l'esempio storico. Infine, anche l'approccio rousseauiano alla storia romana rivela la coesistenza di due filoni di pensiero, hobbesiano e repubblicano, col prevalere di quest'ultimo.

J.-J. Rousseau era ben consapevole della grande distanza, tanto sul piano culturale che su quello morale, che separava gli antichi dai suoi contemporanei, e non pretendeva, perciò, che questi ultimi imitassero pedissequamente l'esempio di Roma. Del resto l'A. lo mette in evidenza con grande chiarezza), il *Contrat social* ha carattere più descrittivo che normativo: anzi, è proprio il fraintendimento sulla finalità dell'opera che ha dato luogo a diverse aporie interpretative. Crediamo, quindi, che il saggio di A. Frizzera, oltre a proporre un'analisi approfondita di una parte del *Contrat* ancora (relativamente) trascurata, abbia il merito di fornire un utile suggerimento sul modo più corretto di leggere Rousseau.

[VITTORIO FORTUNATI]

FLORA CHAMPY, *L'Antiquité politique de Jean-Jacques Rousseau. Entre exemples et modèles*, Paris, Classiques Garnier, 2022, «L'Europe des Lumières» 83, 632 pp.

Il volume di Flora Champy tratta un tema canonico dell'esegesi rousseauiana, ossia il ruolo ricoperto dall'Antichità nella formazione del pensiero politico del filosofo ginevrino. A differenza della maggior parte degli studiosi e delle studiose che l'hanno preceduta

(si pensi in particolare modo a Denise Leduc-Fayette, *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1974), l'A. ritiene che l'Antichità, agli occhi di Rousseau, non si riduca a una collezione di esempi, confinata in una dimensione mitica o utopica, ma rappresenti una fonte determinante della sua riflessione antropologico-politica.

Per corroborare questa impegnativa tesi, Champy si sforza di mostrare come la visione rousseauiana dell'Antichità oscilli tra due funzioni distinte e complementari: l'esempio, che si inserisce in una retorica circostanziale e strategica, e il modello, che incarna al contrario principi universali e normativi. Questa distinzione – la cui centralità emerge sin dal sottotitolo del volume – innerva l'intero studio, consentendo all'Autrice di mettere in luce l'unitarietà di fondo tra le diverse (e apparentemente contraddittorie) visioni rousseauiane dell'Antichità, presentata di volta in volta come un blocco temporale separato dalla modernità, come una galleria di uomini esemplari, autori di azioni eroiche, e come un peculiare aggregato di popoli e governi.

Grazie all'intreccio di una visione globale, individuale e collettiva dell'Antichità, quest'ultima diviene al tempo stesso oggetto di una "costruzione" retorica dal chiaro sapore critico (in quanto la sua esemplarità si contrappone alla decadenza moderna) e soggetto di un processo costruttivo, finalizzato alla fondazione di una società giusta e fraterna, in grado di porre rimedio alla disuguaglianza storica.

La prima parte dello studio di Champy, intitolato «L'Antiquité construite», indaga la formazione dell'Antichità intesa come strumento di valutazione della politica moderna, attraverso un'analisi esaustiva del rapporto di Rousseau con le fonti antiche, siano esse testuali (Jean-Jacques legge ad esempio Platone e Aristotele in traduzione), storiografiche o idiomatiche (quando le citazioni sono indirette).

La seconda parte del volume sposta invece l'attenzione sull'«Antiquité constructive», ossia sull'idea che il passato rappresenti non solo un termine di confronto con la modernità, ma fornisca un repertorio di modelli – e non semplicemente di esempi – utili a Rousseau per delineare i suoi stessi principi del diritto politico. Questa tesi trova conferma in una lettura meticolosa e originale dei «chapitres romains» del *Contrat social*, di cui l'A. fa emergere il carattere pienamente argomentativo.

Per la sua esaustività e la sua erudizione, il presente studio appare destinato non solo a mantenere vivo l'interesse per la maniera peculiare in cui Rousseau ha interpretato la storia antica, ma anche a diventare un punto di riferimento per le successive ricerche.

[MARCO MENIN]

*L'Enfant rêvé. Anthologie des théâtres d'éducation du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL, 2 t., Paris, Classiques Garnier, 2022, «Bibliothèque du théâtre français» 90. Vol. I, éd. M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL, N. Brucker, P. Ehl, V. Ponzetto, Ch. Simonin; vol. II, éd. A. Audy-Trottier, F. Boulerie, N. Brucker, J. Chiron et M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL, 1.856 pp.

*L'Enfant rêvé*, anthologie des théâtres d'éducation du XVIII<sup>e</sup> siècle, en deux volumes et comptant près de deux mille pages, «se veut un panorama des pièces de théâtre destinées à la jeunesse durant un siècle» selon les mots de Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL qui en a assuré la direction. Pas moins de vingt-six pièces, éditées par des spécialistes de la question (outre M.E. PLAGNOL-DIÉVAL, on peut citer Andréane

AUDY-TROTTIER, Florence BOULIERE, Nicolas BRUCKER, Jeanne CHIRON, Patricia EHL, Valentina PONZETTO et Charlotte SIMONIN), accompagnées d'un solide appareil critique, permettent de saisir toute la diversité de ce que l'on appelle le «théâtre d'éducation» au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans une très riche *Introduction générale* (pp. 7-54), M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL aborde différents éléments concernant cette forme théâtrale. Il est d'abord question de la terminologie: le lecteur peut alors distinguer «théâtre de collèges», «théâtre des familles» ou des expressions concurrentes comme «théâtre à l'usage des [demoiselles ou jeunes gens]».

L'auteure revient par ailleurs sur les choix qui ont accompagné l'édition de cette anthologie. Ceux-ci sont assurément reliés par un point commun: celui de mettre en évidence la diversité des formes prises par le théâtre d'éducation, qu'il s'agisse d'une variété linguistique (avec des pièces en latin, ou des pièces traduites de l'allemand), d'une variété de genres (tragédies, comédies, drames, proverbes, etc.) ou encore d'une variété dans les supports de publication. Il y a pourtant un critère fondamental pour définir ce qui appartient – ou non – au théâtre d'éducation: «On retiendra comme définition de base, écrit M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL, qu'appartient au théâtre d'éducation toute pièce de théâtre qui prend comme personnage central un individu jeune, voire très jeune qui est l'objet ou le héros d'une épreuve ou d'une expérience éducative au sens large du terme, dont le dénouement coïncide avec un gain moral» (p. 10). Décrivant les différents aspects de ce type de théâtre, *L'Introduction générale* met en évidence la caractérisation très réaliste de l'univers et de la psychologie enfantine dans ces pièces, rompant ainsi avec la tradition théâtrale de la représentation peu crédible des enfants, à l'instar d'Éliacin dans *Athalie* de Racine. Des pages importantes de l'introduction permettent en outre de mettre en évidence les lois qui président à la caractérisation des personnages, mais aussi au but moral des intrigues mises en scène.

Plus encore, cette anthologie promise à devenir une anthologie de référence en ce qui concerne le théâtre d'éducation permet de comprendre tous les enjeux associés à cette forme de théâtre, à commencer par le fait que ces pièces éducatives, qui sont d'abord destinées à la formation des jeunes gens dans les collèges jésuites, ou des jeunes filles dans les couvents, s'affranchissent rapidement de ces cercles de spécialistes de la pédagogie pour toucher un plus large public, comme en témoigne le grand succès que rencontrent ces pièces, et la périodicité rapide des publications associées au théâtre d'éducation. Des textes fondateurs comme ceux de Locke et de Rousseau, auxquels s'ajoute une nouvelle perception de l'enfance, au XVIII<sup>e</sup> siècle, contribuent d'ailleurs activement au succès de ce type de divertissements destinés à un jeune public, et s'insèrent dans une littérature jeunesse encore émergente.

En outre, si le but de ces pièces est assurément moral, puisqu'il s'agit d'instruire la jeunesse par une célébration inlassable de la vertu, mais aussi par des conseils sur la façon dont une jeune personne doit se comporter dans le monde – qu'il s'agisse des filles comme des garçons du reste – l'intérêt de ce théâtre n'est pas seulement dans ce qu'il dit des mœurs – ni même de la perception des genres masculin et féminin. Il est aussi esthétique parce que ces divertissements amènent à questionner le genre théâtral – et l'introduction du volume met particulièrement en valeur les liens étroits entre les différentes formes dramatiques au XVIII<sup>e</sup> siècle et le théâtre d'éducation. Plus encore, ces pièces destinées à être jouées à l'écart des scènes

publiques, font qu'elles se rapprochent d'une autre forme de pratique théâtrale qui triomphe en ce siècle, à savoir le théâtre de société: la porosité des frontières entre ces deux pratiques est assurément propice à la réflexion.

Présentant des pièces écrites par des «auteurs et auteurs» aux profils divers (du très célèbre et très sérieux Père Porée à polygraphe Nougaret, de Mme de Genlis à Mme de la Fite, pour ne citer que quelques-uns des dix-huit auteurs représentés dans ces deux volumes), cette anthologie permet ainsi de saisir à la fois la diversité des pièces pouvant être classées dans la catégorie du théâtre d'éducation, mais aussi de comprendre à quel point la figure de l'enfant devient un sujet majeur au XVIII<sup>e</sup> siècle.

[JENNIFER RUIMI]

MICHÈLE SAJOURS D'ORIA, *La Participation dramatique. Spectacle et espace théâtral (1730-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, «L'Europe des Lumières», 408 pp.

In una prospettiva storiografica che considera il teatro come attività inseparabile dalle pratiche e dagli usi sociali e politici, il libro dell'A. propone uno studio critico sul concetto di partecipazione drammatica, vale a dire di quella relazione tra scena e sala, tra lo spettacolo e la sua ricezione, in un arco temporale compreso tra il 1730 e il 1830, da Voltaire a Victor Hugo, dal *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke* alla battaglia di *Hernani*. Si delinea così il lungo percorso di trasformazione del teatro francese marcato dal conflitto permanente tra forze conservative ed esigenze liberatorie che innesca la svolta del periodo rivoluzionario, quando il teatro è pensato come «lieu de citoyenneté» in cui lo spettatore è fortemente implicato nel lavoro di produzione del senso dello spettacolo e in cui la *séance* diventa uno spazio di deliberazione, di attualizzazione dei contenuti politici impliciti nel discorso teatrale. Sajours D'Oria esamina, con ricchezza di documentazione e di testi, come autori, spettatori, attori, istituzioni e autorità francesi abbiano risposto alle spinte contrastanti tra censura e libertà, e come il teatro, nel processo di negoziazione con i mutevoli regimi politici, sia riuscito a costruire il proprio potere.

Questo approccio, che coinvolge sia il repertorio drammaturgico che lo spazio teatrale, si sviluppa su tre direttrici, che corrispondono ad altrettante parti. La prima, «Le modèle antique», riguarda l'uso del modello antico (dalla drammaturgia alla scena, passando per la costruzione architettonica della sala teatrale) come strumento di edificazione morale. L'A. sostiene in modo persuasivo che il *décor antique* (la scenografia ispirata al modello antico), lungi dall'essere un rivestimento superficiale, un trucco decorativo, è in realtà parte del processo di *mise en scène* del potere politico. La scena materializza quei nuovi valori in uno spazio in cui i cittadini-spettatori, riuniti in uno spazio pubblico, sono sollecitati a riconoscersi. Modello di questa postura spettatoriale è la pantomima, di cui Sajours D'Oria propone un'analisi originale, sottolineando l'importanza dell'ancora sottovalutato ruolo di Jean-Nicolas Servandoni e dei suoi «spectacles en décorations».

La seconda parte del libro («Les héros de la Révolution») si concentra sulla figura dell'eroe rivoluzionario che il teatro contribuisce a fabbricare e diffondere come modello di «virtù civiche», come testimoniano i cicli di drammi ispirati al martire Jean Calas, o ai

“grands hommes”, Descartes e Montesquieu. O ancora il contadino Père Girard, ritratto nel dipinto di Jacques-Louis David *Le Serment du jeu de paume* e il cui buon senso rurale viene paragonato all'integrità morale degli antichi patriarchi, che in questa ricerca di personaggi portatori di valori civili e morali, in questo desiderio di rappresentazione eroica, diventa un *avatar* del popolo che conquista uno spazio legittimo sulla scena teatrale e politica.

La terza parte del volume («Dérision et censure») propone un'analisi più generale del sistema di produzione teatrale, orientato alla moltiplicazione dei luoghi teatrali e all'ibridazione dei generi, in cui i rapporti di forza tra i diversi poteri generano un conflitto tra regimi di controllo e spinte innovative, tra censura e tentativi di infrazione. Fanno apparizione sui teatri una serie di personaggi d'eccezione, dei *tabou*, caricati di una forte componente trasgressiva e derisoria, come Cagliostro o il castrato Farinelli, cui sono dedicati interessanti paragrafi.

Il volume è arricchito inoltre da quattro appendici, la prima delle quali, una panoramica sulle principali sale parigine dal 1730 al 1830, risulta particolarmente utile. Seguono due appendici sugli spettacoli di Servandoni presso la Salle des Machines (1738-1742 e 1754-1758).

L'A. segue la via del racconto, sulle tracce di Martine de Rougemont, presentando artisti, autori, pubblico e istituzioni nell'intenzione di condurre il lettore in un viaggio nella vita del teatro; pertanto l'assenza di una conclusione, di cui questo volume è sprovvisto, non impedisce al lettore stesso la possibilità di ricucire insieme tutti quei fili impercettibili che legano i piccolissimi eventi ai grandi ed epocali cambiamenti della cultura francese tra Sette e Ottocento.

[ILARIA LEPORE]

MICHÈLE SAJOURS D'ORIA, *Servandoni maître des machines*, Paris, Classiques Garnier, 2022, 368 pp.

Comme annoncé dans la préface du livre, signée Antoine FONTAINE, la récente publication de Sajours D'Oria ajoute «une nouvelle épaisseur au mystère Servandoni» (p. 7). L'ouvrage, divisé en trois parties, porte sur l'analyse de dix spectacles créés par le scénographe Niccolò Servandoni dans la salle des Machines des Tuileries, de 1738 à 1742 et de 1754 à 1758. Mais la valeur scientifique de ce travail, riche et articulé, dépasse la simple reconstitution analytique des spectacles individuels. Le livre est le fruit d'une recherche minutieuse sur différentes sources (périodiques, *libretti*, correspondance, croquis, etc.) et fait ressortir avec clarté et précision à la fois la complexité du sujet traité (décoration et machination théâtrale) et les multiples facettes du métier de Servandoni (décorateur, peintre, architecte et organisateur de spectacles).

Dans la première partie de l'ouvrage, avant de s'attarder sur les cinq pièces produites de 1738 à 1742 (*Saint-Pierre de Rome*, *Pandore*, *La Descente d'Énée aux enfers*, *Les Travaux d'Ulysse*, *Léandre et Hérodote*), l'auteur fait un préambule, court mais nécessaire, sur les origines du théâtre à machines et sur l'incorporation des machines dans la pratique dramaturgique française (cf. p. 28). Elle ne manque pas de retracer les échanges franco-italiens (aussi prolifiques que les deux parties étaient rivales) qui ont caractérisé le panorama théâtral du XVII<sup>e</sup> siècle ni de rappeler à quel point la scène française a été redevable des procédés

spectaculaires empruntés de Torelli et des Vigarani, annonceurs des œuvres de Servandoni. Un approfondissement s'ensuit, concis et approfondi, sur le rôle des ingénieurs, machinistes et décorateurs de théâtre ainsi que sur la fluctuation qui caractérise la lexicalisation de ces métiers tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle: «le vocabulaire est encore flou et ne distingue pas entre la conception des machines (l'ingénieur-machiniste), le décorateur qui les utilise et préside à leur fonctionnement (décorateur et machiniste) et le machiniste («ouvrier») qui les actionne» (p. 38).

Cette première section a comme sujet central les spectacles «en décorations et muets», fruit de la première production de Servandoni dans la salle des Machines. Il s'agissait d'œuvres de pantomime accompagnées de musique instrumentale et de splendides décors et machines théâtrales qui, comme le décrit l'auteur, «fonctionnaient comme une sorte de métaphore du texte et ornaient le discours dramatique [...] les machines se substituant à l'expression poétique de l'action et en constituant l'écriture» (p. 54). L'analyse de chaque spectacle fait ressortir différents aspects du travail et de la formation de l'artiste: son habileté en tant qu'architecte et scénographe, les compétences d'ingénieur qui lui ont permis de créer des machineries qui exploitaient des éléments naturels tels que l'eau et le feu. Servandoni s'inscrit dans un débat où la décoration théâtrale et la science suivent des voies parallèles, où les principes de l'optique sont utilisés pour maximiser les jeux de lumière, alliés à une utilisation savante des techniques picturales. Grâce à l'analyse des cinq spectacles abordés dans la première partie du livre, l'auteur fait une digression sur le rôle de la pantomime et sur le débat qui a eu lieu au milieu du siècle. Largement utilisée dans les spectacles de la Salle des Machines, la pantomime constitue pour Servandoni un récit en mouvement qui anime la scénographie tout en rendant signifiante (p. 94). La première partie de l'ouvrage se clôt avec une section sur la réception des spectacles dans laquelle l'auteur, par un travail minutieux de confrontation des sources, y compris les parodies, permet de «saisir des instants de la rencontre à vif entre les spectateurs et le spectacle» (p. 117).

La deuxième partie se concentre plutôt sur les spectacles que l'artiste a créés de 1754 à 1758 (*La Forêt enchantée*, *Le Triomphe de l'amour conjugal*, *La Conquête du Mogol*, *La Constance couronnée*, *La Chute des anges rebelles*) et qui ont marqué un changement dans les sujets représentés. Dans cette deuxième phase, la «dramaturgie des machines» conçue par Servandoni s'attache à des thèmes nouveaux et parfois insolites, plus axés sur l'histoire contemporaine et sur les réflexions esthétiques et dramaturgiques qui ont animé ces années-là, comme la représentation de la nature sous ses différentes facettes (*La Forêt enchantée*) ou des architectures et costumes de pays exotiques et lointains (*La Conquête du Mogol*). Toujours dans cette section, l'auteur a l'occasion de souligner que la décoration théâtrale est un objet d'étude composite qu'on ne saurait séparer des réflexions esthétiques et des changements culturels qui ont trait à d'autres pratiques artistiques et performatives. C'est le cas des théories sur le jeu muet et sur le langage des gestes, débattues par Diderot, Cahusac et Noverre dans la seconde moitié du siècle (cf. pp. 149-156). L'œuvre de Servandoni, dans cette deuxième phase, est jugée à la lumière de nouvelles réflexions qui engendrent un débat sur la nécessité de réhabiliter la danse et la pantomime en les considérant comme un langage dramatique, et non seulement comme un élément décoratif.

L'étude de ce deuxième corpus d'œuvres se poursuit en touchant tous les aspects qui s'entremêlent au décor, et elle inclut une analyse de la musique utilisée par Servandoni pour charger d'expressivité les décors, les effets spéciaux et le jeu muet des acteurs.

Cette deuxième partie du livre comprend une section consacrée à la formation, aux relations et aux influences artistiques de Servandoni (cf. pp. 167-206), qui fait ressortir toute la profondeur artistique du scénographe, artiste polyvalent qui ne néglige aucune de ses compétences: «qu'il s'agisse de décors de théâtre, de fêtes royales, de tableaux ou de projets d'architecte. L'essentiel est l'effet produit sur le spectateur qu'il soit dans une salle de théâtre, dans une ville ou dans une galerie de peintures» (p. 178). Cette section s'avère aussi riche d'informations sur le statut artistique du scénographe que cruciale pour approfondir le «mystère» Servandoni, comme le rappelle Fontaine dans la préface.

La troisième et dernière partie du livre ouvre de nombreuses pistes d'approfondissement. Elle est consacrée à l'héritage de Servandoni et le scénographe s'y impose comme un maillon essentiel entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. L'héritage que Servandoni laisse en France porte tout le poids de la tradition italienne dans le domaine de la décoration théâtrale. Un héritage pictural, technique, artistique et culturel qui a trouvé à Paris un terrain fertile pour s'enraciner, grandir et se développer à travers de nouvelles expérimentations, «fabriques d'images» et «fantasmagories» (pp. 264-275). Son legs artistique au XIX<sup>e</sup> siècle a été savamment repris par un autre Italien émigré à Paris, Ignazio Degotti, dont la figure méconnue, réévaluée par des études récentes, reste ici dans l'ombre.

Le livre de Sajous D'Oria est un ouvrage magistral où les sources, la méthode et les conclusions sont savamment orchestrées pour tisser la toile d'une discipline dont on ne peut dévoiler les mystères qu'à travers une longue recherche conduite avec patience et persévérance.

[ELISA CAZZATO]

MARTINE REID, *Félicité de Genlis. La pédagogue des Lumières*, Paris, Tallandier, 2022, 288 pp.

Avvincente come un romanzo, questa biografia comprensiva di nove capitoli e di un'introduzione ripercorre in modo capillare la vita sorprendentemente movimentata di Mme de Genlis, documentandola con fitte pagine di note finali e di riferimenti bibliografici. Educatrice entusiasta, musicista di valore, instancabile autrice di scritti pedagogici, narrativi, teatrali o poetici, nonché memorialista perspicace dei diversi regimi succedutisi tra il regno di Louis XV e l'inizio della *monarchie de juillet*, Félicité de Genlis (1746-1830) ha fronteggiato nelle vicende della sua vita – ora all'apice del successo professionale e mondano, ora in lotta con gravi rovesci di fortuna – l'onda confusa dei mutamenti improvvisi, delle opportunità inaspettate e delle inquietudini che ne sono scaturite. Ben conosciuta per la sua intensa produzione letteraria, Mme de Genlis ha soprattutto lasciato il segno per le doti di originalità e vivacità d'inventiva rivelate dai metodi pedagogici da lei adottati. Insignita del titolo insolito di «gouverneur» dei figli di casa Orléans – tra cui Louis-Philippe, futuro re dei francesi –, Mme de Genlis ha potuto dirigere una piccola scuola realizzata appositamente per lei all'interno del *clos* parigino di Bellechasse, luogo protetto dove, tra il 1779 e il 1792, ha promosso per ambo i sessi una forma di educazione



permanente basata sull'acutezza dell'osservazione e su una *curiositas* a tutto campo, estesa a tutto quanto potesse completare la preparazione degli allievi. Così, oltre alle discipline tradizionali, la scuola di Bellechasse ha per esempio introdotto lo studio di tedesco, inglese e italiano, un'intensa attività sportiva, la recitazione teatrale, la coltivazione ortofrutticola, la produzione di manufatti nonché le innumerevoli visite dedicate a laboratori scientifici, ad *ateliers* di artigiani o artisti e alle bellezze monumentali della regione parigina, senza dimenticare i viaggi pedagogici nel resto della Francia oppure all'estero durante i mesi estivi (cfr. i capp. IV e V). Un modello d'insegnamento, dunque, dinamico e diversificato, peraltro vicino ai principi che Félicité stessa, ancora bambina ma già appassionata autodidatta, si era via via prefissati per ovviare all'istruzione talvolta singolare ma lacunosa che le aveva riservato la famiglia. Alla stregua di molte educatrici che l'avevano preceduta – prima fra tutte la pioniera Mme Leprince de Beaumont – anche Mme de Genlis, affascinata dalle competenze enciclopediche e dai metodi all'avanguardia, ha però consolidato nel tempo le sue posizioni conservatrici in ambito morale e religioso, dichiarandosi convintamente nemica dei *philosophes*. Come prevedibile, ha perciò condiviso la stessa ricezione misogina e denigratoria già riservata alle sue precorritrici, nel suo caso manifestata più o meno velenosamente da Stendhal, Sainte-Beuve, i Goncourt, Hugo, Vigny, Michelet, Chateaubriand e altri ancora. Non stupisce quindi che Martine Reid abbia dovuto passare accuratamente al vaglio la vasta documentazione disponibile per strappare dall'oblio e dalla volontà stigmatizzante dei detrattori l'operato di un'autrice così poliedrica e affermata. È riuscita in questo modo a restituire rilievo e considerazione ai suoi contributi pedagogici e letterari, entrambi sostenuti da quell'insieme di energia, inventiva e determinazione che ha custodito la lucidità, la passione intellettuale e la creatività di Mme de Genlis fino alla fine dei suoi giorni.

[ELISA BIANCARDI]

THIBAUT JULIAN, *Un théâtre pour la nation. L'histoire en scène (1765-1806)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2022, 336 pp.

In a sweeping study of over 250 plays, Thibaut Julian has uncovered a fascinating «temple de la mémoire» (p. 23) in theatrical productions about France and its history from the late Old Regime to the Napoleonic Empire. The author's claim is that this diverse dramatic corpus helped build French «esprit national» during a cataclysmic moment which, according to Julian, invaded the fiction on stage to ultimately break the mirror of history that many authors sought to impart in their *pièces nationales* (cf. p. 271). National theatre was sometimes a vehicle of consensus, sometimes a tool for critique, and it often produced in spectators a «forte charge émotionnelle» (p. 277). This is not a study of one genre, author, political platform, or ideology. National theatre was in no way «un bloc uniforme et stable» (p. 17) which makes analysis of the phenomenon rare among theatre historians owing to traditional generic categorizations and scholarly periodization. But with his compelling close readings, historical contextualization, and reconstructions of performance environments, Julian proves that *théâtre national* was indeed «un fait culturel massif et durable» (p. 18) with a popular and conflictual history.

Julian's book includes an introduction, six chapters,

and a conclusion. The introduction situates the study in France's turbulent political and theatrical histories at the end of the eighteenth century and justifies the heterogeneous corpus of *dramas*, tragedies, comedies, pantomimes, melodramas, *opéra-comiques* and more. Chapter one discusses patriotism as an organizing principle in many national plays, most notably, in pro-monarchical works with new emotional regimes such as Pierre de Belloy's *Le Siège de Calais*. Chapter two takes on the stakes and tensions of staging history and historiographical polemics. Here, Julian describes the different temporalities that dramatic authors depicted in national plays from historical works celebrating medieval kings and events to *théâtre de l'actualité*, in which «le théâtre historique s'apparente le plus à la chronique journalistique et au témoignage» (p. 79). Chapter three untangles different representations of French kings, heroes, and heroines from the early *rois faibles* to Joan of Arc to the *héros plébéiens* (cf. the title of Renaud Bret-Vitot's *L'Éveil du héros plébéien (1760-1794)*) of the Revolution. In chapter four, Julian discusses the *fait historique* and other new genres which surfaced during the years before the Revolution and which saw their heyday, post-1789. Chapter five looks at biographical drama and memorial theatre, including works that «cibent un épisode marquant de la vie du héros» and connect certain dramatic threads across the seemingly large divide between Old Regime and Revolutionary performance practices. In chapter six, Julian turns his lens from dramatic works and political history to the reception of national theatre and the emotions it sought to engage in spectators. The study ends with a conclusion on the continued fascination and anxiety over theatrical productions about French history, and particularly, French Revolutionary violence.

*Un théâtre pour la nation*, which grew from Julian's doctoral thesis, is an excellent example of the erudite but argument-driven theatre scholarship that the Sorbonne has been known for in this century. The book is lucidly written, enviably comprehensive, and theoretically rich. Julian's careful readings of Rancière's theories on politics and spectatorship and Paul Ricoeur's work on memory contextualize eighteenth-century artistic practices in larger and more recent critical frameworks. Julian's refusal to dismiss Revolutionary *théâtre d'actualité* as unimportant or aesthetically weak is refreshing, and his final chapter on emotion will help readers better understand the impact of his corpus during a crucial moment in European history.

From this reader's perspective, any critiques in the book are few and limited in scope. Some readers might find daunting Julian's analysis of Old Regime works alongside very different plays of the Revolutionary era. He moves quickly from one historical context to another, then back again, then forward again in a thematic (rather than chronological) approach. Julian's goals in the book, however, justify this trajectory, although more signposting (telling the reader where he is going and why, for example) inside the different subsections would have been helpful. Also, while Julian's engagement with scholarship outside of France is strong in sections on the Old Regime (especially his readings of works on patriotism by Jay Smith and David Bell) and on French Revolutionary political culture (see Julian's analysis of Lynn Hunt's and Keith Michael Baker's works, for example), one might expect a stronger analysis of international scholarship on French Revolutionary drama and performance, and notably, Yann Robert's *Dramatic Justice* (which would help frame Julian's

discussion of reenactment and justice in chapter 6). Julian also passes rather quickly over non-francophone works about emotion and the Revolution (cf., for more information, Sophia Rosenfeld, *Thinking about Feeling, 1789-1799*, "French Historical Studies", vol. XXXII, no. 4 (2009), pp. 697-706).

These quibbles are minor and take nothing away from the brilliance of Julian's study. The book is a masterful examination of an omnipresent yet difficult-to-grasp concept – national theatre – that emerged as a foundational building block of not only future Romantic drama but also of tangible political programs and essential critiques of those programs. Criss-crossing the histories of drama, performance, political culture, and the emotions, Julian's book is fundamentally interdisciplinary. It should be required reading for students and scholars of French theatre history as well as for those who work in performance studies, political history, and cultural studies.

[LOGAN J. CONNORS]

"Orages. Littérature et culture 1760-1830", n° 20, dossier *Le génie de la religion*, dir. F. BERCEGOL, 2022, 250 pp.

La revue "Orages" fête ses vingt ans avec un dossier consacré au *Génie de la religion*, suivi d'un article de François JACOB sur le masque mortuaire de Rousseau, d'un entretien avec F. Jacob en tant que co-fondateur de la revue. Dans son éditorial (pp. 7-8), Olivier BARA évoque la volonté de «ranimer la sensibilité religieuse» (p. 7) qui guide certains auteurs des années 1780-1830, perspective quelque peu délaissée par la critique, comme le souligne Fabienne BERCEGOL dans son *Introduction* (pp. 11-24). Ce retour d'un intérêt pour le religieux prend ses sources dans un XVIII<sup>e</sup> siècle qui travaille à «renouveler le genre de l'apologétique» (p. 11) et se développe tout au long du «tourant des Lumières». Le verbe «renouveler» choisi ici par F. Bercegol est particulièrement intéressant dans la perspective développée dans ce numéro, tant les contributions proposées se penchent à plusieurs reprises sur des reconfigurations du religieux entreprises par des écrivains qui vont parfois même jusqu'à réécrire le texte sacré: c'est notamment le cas de Senancour, analysé par Noémie ROCHAT NOGALES. Le religieux devient en effet un enjeu fondamental dans la définition et l'image que le XIX<sup>e</sup> siècle construit de lui-même: F. Bercegol explique en effet qu'il est l'une des clefs d'un «récit des origines du XIX<sup>e</sup> siècle, en confrontant les Lumières réduites à l'impiété d'une littérature de nouveau accueillante au sentiment religieux» (p.18). Dès lors, la période 1780-1830 apparaît comme un moment propice d'un dialogue entre littérature et religieux, que la religion soit l'objet d'une «appropriation esthétique» (*ibidem*), qu'elle soit à la recherche d'une conciliation avec la littérature, ou alors l'objet d'une curiosité qui ouvre le champ à la réflexion anthropologique et politique.

L'hypothèse d'une conciliation entre religion et littérature constitue le cœur de deux articles, ceux de Sylviane ALBERTAN-COPPOLA consacré à Jean-Georges Lefranc de Pompignan (*Littérature et apologétique au siècle des Lumières ou «la dévotion réconciliée avec l'esprit»*, pp. 25-34) et de Charlène HUTTENBERGER-REVELLI sur *Armançe* (*Croyance et incroyance dans "Armançe": Octave de Malivert ou le mal de la religion*, pp. 119-133). S. Albertan-Coppola met en lumière la réflexion de Lefranc de Pompignan et sa démarche pour parvenir à faire s'accorder la raison et la religion

dans son ouvrage de 1754, *La Dévotion réconciliée avec l'esprit*, en montrant ce que la religion peut apporter aux lettres et en affrontant notamment la délicate question du genre théâtral. À l'autre extrémité de l'empan temporel se trouve *Armançe*, dans lequel l'impuissance d'aimer entretiendrait, selon Michel CROUZET, un lien avec une impuissance à croire. C. HUTTENBERGER-REVELLI poursuit cette piste interprétative, en proposant une relecture de l'athéisme d'Octave et de sa destinée: «L'«impuissance à croire», clairement dotée d'un signe négatif, pourrait alors s'inverser et être envisagée comme la puissance de ne pas croire» (p. 126).

Cette présence de la religion dans le roman est également étudiée dans les articles de Simona SALA («O Dieu! M'écriais-je, vous êtes là...!»: *Shelly et fiction chez Germaine de Staël*, pp. 67-82), Shelly CHARLES (*Le génie de l'athéisme: l'œuvre de Pigault-Lebrun et la polémique religieuse*, pp. 99-118) et Geneviève DI ROSA (*Le personnage de dévot dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 35-52). Si les deux premières contributions sont monographiques, puisque consacrées à Staël et à Pigault-Lebrun, la dernière propose une étude thématique du personnage de la dévoté dans quatre textes parus entre 1729 et 1778. *Les Amours de Sainfroid, jésuite, et d'Eulalie, fille dévoté, histoire véritable, La Nouvelle Héloïse, Entretien d'un Philosophe avec la Maréchale de ... et La Dévotion éclairée, ou Magasin des dévotés* ont en effet en commun de mettre en scène un personnage de dévoté, en jouant parfois sur l'ambivalence du terme indiqué par G. Di Rosa, à savoir que le nom «dévot» peut également désigner le faux dévot. La critique se fait plus nette quelques années plus tard sous la plume de Pigault-Lebrun: S. CHARLES montre en effet combien ses romans sont des réactions à la situation politique de l'époque, qui voit la signature du Concordat. La religion devient alors objet de critique, ce qui conduit au débat avec Geoffroy, avant que le public de la Restauration ne se saisisse à son tour de l'œuvre de Pigault-Lebrun. Moins vindicative, mais tout aussi en phase avec les interrogations de son époque, l'œuvre staëlienne réserve une place importante à la réflexion sur la religion, ainsi que le montre S. SALA. *De la littérature et Delphine*, un essai et un roman composés à deux ans d'écart, interrogent et mettent en scène l'influence de la religion sur la littérature «en tant que phénomène historique et régional» (p. 72).

Cette démarche anthropologique est également celle qui guide la plume de Chateaubriand, notamment dans ses considérations sur l'islam. Pierre GLAUDES (*Chateaubriand et le mabométisme*, pp. 83-98) met en lumière la «répulsion» de Chateaubriand pour cet autre monothéisme, souvent élément de comparaison dans *Le Génie du christianisme*, avant de souligner que le voyage en Orient en 1806-1807 donne à l'exemple turc une «valeur heuristique» à l'aune duquel considérer la situation de l'Empire français. La position de Chateaubriand trouvera à s'exprimer à nouveau dans sa *Note sur la Grèce* de 1825, preuve que l'islam est pour lui un important élément de sa réflexion.

La réflexion sur les fondements de la religion prend chez Senancour un tout autre visage: le texte de la *Genèse* devient lui-même un élément double, grâce à un surprenant travail de réécriture. N. ROCHAT NOGALES (*Senancour et l'origine de l'humanité. Le récit de la Genèse revisité dans "Les Premiers Âges. Incertitudes humaines"*, pp. 53-66) montre comment, dans *Les Premiers Âges. Incertitudes humaines* (1792), Senancour «remodèle» les trois premiers chapitres de la *Genèse*, en en proposant des «reconfigurations», avant d'éta-

blir un commentaire qui est, lui aussi, réécriture. Ce travail surprenant est à considérer tout autant comme un travail de création qu'une réflexion sur les origines de l'homme. Le dossier thématique s'achève par une contribution d'Alban RAMAUT (*L'opéra biblique, un paradoxe sous l'Empire?*, pp. 135-158) sur l'opéra biblique sous l'Empire qui dut sa renaissance notamment à la volonté politique de Napoléon.

À la suite de ce dossier se trouvent trois autres contributions. La première est un extrait de l'ouvrage de Ballanche *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts* (1801) présenté et annoté par Emmanuelle TABET (pp. 159-170), qui rappelle que le texte contient l'expression «génie du christianisme». Dans la seconde, Silvia LORUSSO (*Sophie Cottin et la religion*, pp. 171-182) montre l'importance capitale de

la religion pour Sophie Cottin, romancière protestante, dont l'œuvre accorde la victoire à la religion dans son combat avec la passion. Jean NAYROLLES (*La question du primitif dans l'art: Adolphe Thiers face au tableau de Louis Hersent, Ruth et Boaz* (1822), pp. 183-194) évoque les réflexions d'Adolphe Thiers critique d'art face au tableau *Ruth et Boaz* de Louis Hersent, par ailleurs illustration de couverture de ce vingtième numéro d'"Orages".

Enfin, dans la partie *Varia*, François JACOB propose une passionnante enquête sur le masque mortuaire de Rousseau réalisé par Houdon, objet de toutes les attentions des amis de Rousseau après la mort du philosophe (*Rousseau masqué*, pp. 195-226).

[BLANDINE POIRIER]

## Ottocento

### a) dal 1800 al 1850

#### a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

*Penser et (D)écrire l'illustration. Le rapport à l'image dans la littérature des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, études réunies et présentées par J. AUGUSTYN, J.-P. DUBOST et S.J. SASSON, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2019, «Centre de recherche sur les littératures et la sociopoétique / CELIS», 445 pp.

La préface de Jean-Pierre DUBOST, *Écriture et illustration: une impossibilité paradoxale* (pp. 11-28), explique le projet de ce colloque tenu en 2011 à l'Université de Clermont-Ferrand. *Penser et (d)écrire l'illustration*: le titre choisi explore les problématiques liées au déchiffrement des mots, à la narration incitée par la description, à la matérialisation de la pensée par l'image, au parti pris du pictural selon la perception culturelle, à l'aporie éventuelle de la démarche de médiation, à l'osmose qui peut s'opérer, mais aussi à la liberté d'imagination initiée par chacun des deux vecteurs. Le lien inextricable entre discours et image a connu cependant de grandes évolutions depuis le Moyen Âge, avec la rupture tentée à l'époque classique par rapport à la Renaissance, mais aussi avec le dépassement de l'antagonisme de l'ère des Lumières entre légitimité et clandestinité par la question de la propriété et du pouvoir respectifs de l'artiste et de l'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle, préparant le livre d'artiste du XX<sup>e</sup>. D'où le champ historique des communications, organisées en trois parties de la fin du XVIII<sup>e</sup> à celle du XIX<sup>e</sup>: «Un dispositif à la charnière des textes, des genres et des arts» (pp. 29-170), «Une autonomie fragile et conflictuelle» (pp. 171-268) et «Pensée poétique et puissance de l'image» (pp. 269-396), suivies d'une bibliographie et d'un *index nominum*.

La première section s'ouvre sur l'article généraliste de Joanna AUGUSTYN, organisatrice de ces journées, *Écrire l'illustration: «portraits imaginaires» des lecteurs* (pp. 31-45). Puis commencent les analyses sur l'état des lieux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Christina IONESCU étudie le «Discours sur les charmes de la typographie et de la gravure françaises» que constituent les remarques de Bernardin de Saint-Pierre à propos des planches de «Paul et Virginie» (pp. 47-61): l'édition de 1806 a eu un grand impact sur la réception de cette œuvre canonique par

l'apport d'exotisme spatial, de sensibilité psychologique et de valeur morale donnée à l'intrigue grâce aux indications du romancier, d'abord inspirateur et planificateur, puis spectateur et interprète de ses illustrations. Amélie TISSOIRS se penche sur *Les "Sujets d'estampes"* comme une lecture en contrepoint de «La Nouvelle Héloïse» (pp. 63-78): Rousseau a donné une sorte de mode d'emploi de son livre en conseillant de le lire comme un «recueil de tableaux», tout en étant finalement déçu de l'illustration moins suggestive qu'il ne la souhaitait. Ann LEWIS commente *Texte, légende et image dans les illustrations de "La Nouvelle Héloïse" autour de Julie et son père* (pp. 79-106): les légendes des images, parfois citations du texte, parfois suppléments à l'écrit, soulignent l'ambiguïté d'interprétation au gré des contextes de lecture des passages équivoques du roman. Eric LYSØE, de son côté, étudie *Fantastique littéraire et parodie graphique: l'apparition diabolique comme annonce grotesque* (pp. 107-129) dans *Le Diable amoureux* de Cazotte, le roman gothique et les illustrations de Tieck et Hoffmann. Lise SABOURIN, à propos de *Dumas fils et l'illustration de son théâtre*, dans le cas de «La Dame aux camélias» (pp. 131-152), montre la spécificité des éditions théâtrales illustrées, nourries de son inspiratrice réelle et de ses interprètes sur scène; de plus, l'adaptation du roman pour les planches donne l'occasion aux illustrateurs de mettre en valeur des épisodes différents. Anna KACZMARECK-WISNIEWSKA analyse *Comment Zola «écrit l'illustration»* en soulignant les inspirations picturales dans «Le Rêve» et «Le Docteur Pascal» (pp. 153-170): le romancier connaisseur en art, déçu des impressionnistes, place Angélique Rougon sous le patronage de Greuze et révèle la «rivière intérieure» de sa biographie dans sa Clotilde Rougon inspirée de Jeanne Rozerot.

La deuxième partie comprend des articles sur la recherche d'autonomie effectuée par les illustrateurs. Else JONGENEEL ressent l'accentuation de la culture visuelle liée à la démocratisation de la lecture: les illustrations des «Contes du temps passé» de Perrault dans l'édition Curmer de 1843 (pp. 173-196) révèlent combien l'image en écho du texte est un moteur pour l'imagination des enfants comme des adultes leur lisant

à haute voix cet album spectaculaire. Thierry POYET, à propos de *Flaubert et le refus de l'illustration dans les années 1870* (pp. 197-213), prouve combien le romancier a été conscient de l'expansion de l'image comme un danger pour la littérature, qu'il veut autotélique contre le pragmatisme du public déjà touché par la photographie. Cyril DEVÈS étudie *La réponse graphique de Grandville et de Gustave Doré aux détracteurs du métier d'illustrateur au XIX<sup>e</sup> siècle* (pp. 215-228): alors que certains peintres trouvent un débouché de leur talent dans les vignettes des éditions illustrées (tels Célestin Nanteuil, Achille Devéria, Eugène Lami) ou même les choisissent comme genre principal de leur inspiration (tel Bertall), Doré, à l'instar du Grandville d'*Un Autre Monde*, réussit, en imposant l'*in-folio*, à rendre le texte accessoire de ses images inspirées. Aurélie ZYGEL-BASSO, avec *Vendre les «Musées de papier»*, analyse la *défense et illustration du papier peint par ses fabricants vers 1800* (pp. 229-242): fuyant l'imitation facilitée par la reproduction mécanique, le panoramique libère la créativité du dessinateur tout en offrant des paysages fantasmés au voyageur installé dans le théâtre privé de son salon. François FIÈVRE voit *L'illustration comme «design»* dans la manière dont *Walter Crane a pratiqué la théorisation de l'illustration décorative* (pp. 243-268): évitant le rapport de servitude ou de trahison, le courant *Arts and Crafts* privilégie le rapport spatial et visuel de l'image au lien sémantique avec l'écrit.

Dans la troisième section, Christopher BAINS, sous le titre *Images à voir, images à lire*, se penche sur le processus de création dans *«Voyage en Espagne» de Théophile Gautier* (pp. 271-282): observation, documentation, récréation et transfiguration donnent l'essor à la poétisation de l'image optique. Xavier FONTAINE, reprenant l'expression de «[F]ourmillement de vie et de vérité» de Victor Hugo, examine la fonction d'*indétermination diégétique des gravures de l'«Ulenspiegel» de Charles de Coster* (pp. 283-307): cette édition de 1869 aux illustrations éclectiques fonde la construction de l'interculturalité belge. Stéphanie BOULARD – *Sub re / sub umbra* – scrute les doubles fonds des *«Travailleurs de la mer» de Victor Hugo* (pp. 309-332): écrire et dessiner sont pour lui une même façon d'adhérer à l'infini, de maintenir «l'opiniâtreté insubmersible du moi» dans le déluge métaphysique de la vie. Sonya CLARE STEPHENS étudie *Les images à la lettre: graphisme et éditions illustrées des «Fleurs du mal»* (pp. 333-350): si le frontispice surchargé de symboles de Rops fut préféré par Baudelaire à celui conçu par Bracquemond, elle y confronte les illustrations contemporaines de Sophie Verbeek. Diana SCHIAU-BOTEA associe *La figuration dans «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» de Stéphane Mallarmé* (pp. 351-371) au projet avorté d'Odilon Redon, «regardeur» du poème et de sa typographie. Enfin, Clément DESSY clôt cette réflexion sur *Une inversion pour l'Art nouveau? «Les Vierges» et «Les Tombeaux» de Jozsef Rippl-Ronai et de James Pitcairn-Knowles* se sont vus illustrés textuellement par Georges Rodenbach (pp. 373-396).

[LISE SABOURIN]

CLAUDIE BERNARD, *Si l'Histoire m'était contée... Le roman historique de Vigny à Rosny aîné*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 373 pp.

Pour examiner comment le XIX<sup>e</sup> siècle a inauguré le régime moderne de l'historicité, en revisitant son propre passé à la lumière du développement des sciences dans son ouvrage sur *Le Passé recomposé*

(Garnier, 2020), une synthèse sur les rapports de l'histoire et du roman, Claudie Bernard rassemble dans ce volume dix études sur le *Roman historique de Vigny à Rosny aîné* (dont cinq enrichies par rapport à leur parution dans l'essai *Si l'Histoire m'était contée...* chez Hachette, en 1996).

Son introduction (pp. 9-13) précise qu'il s'agit de romans qui visent au sérieux plutôt qu'au chimérique des contes, même si leurs multiples personnages et leurs fins souvent tragiques engendrent péripéties et affects, atrocités et dilemmes. Claudie Bernard définit le roman historique comme le discours d'une histoire fictionnelle (*historia rerum gestarum*) relatant l'Histoire factuelle (*res gestae*) d'un passé, public et avéré, tendant vers le présent des mœurs, même dans le privé et l'ordinaire, au fil du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qui correspond à la préhension bourgeoise des événements comme une marche, par l'action, mais aussi par le compte rendu, soit pédagogique, soit dépayçant, de l'évolution des mentalités. De la floraison post-scottiste à son pastiche ou à sa parodie, on passe progressivement vers un réalisme soucieux de vérité, puis à un naturalisme scientifique ou à une abstraction symboliste. La question des personnages inventés ou des figures célèbres, de l'insertion d'une intrigue imaginée dans les faits connus n'entrave pas la diversité des genres: roman d'aventures, d'amour, de formation, gothique, exotique, policier, philosophie, fantastique... Il s'agit de re-présentation, d'une quasi-présence, d'une couleur temporelle, par une narration due soit à un auteur, soit à un scripteur, éventuellement interne, qui suscite connivence ou méfiance du lecteur. Rien n'empêche la politique, la philosophie, la spéculation sur le futur de se glisser dans cette «résurrection», avec la plus grande diversité des options idéologiques comme esthétiques.

En fait, Claudie Bernard fournit le matériau qui lui a permis d'élaborer sa réflexion d'ensemble, sous forme d'articles présentant et analysant des romans, certains très connus, d'autres moins. Elle relate la nostalgie aristocratique qui pousse Vigny dans *Cinq-Mars* à la *Dégradation et sublimation de l'histoire* (pp. 15-43). Elle retrace les *Dualités historiques et le double jeu romanesque* (pp. 45-70) grâce auxquels le libéralisme sceptique de Mérimée construit sa *Chronique du règne de Charles IX*. Balzac, roturier légitimiste, module *Une histoire paradoxale* (pp. 71-100) dans sa nouvelle *Sur Catherine de Médicis*. Trois romans mettent *L'histoire sur le billot* (pp. 101-146): malgré leurs divergences idéologiques, Nodier, au conservatisme blasé, Stendhal, avec son libéralisme sceptique, et Barbey d'Aurevilly, défenseur du traditionalisme réactionnaire, se retrouvent pour blâmer le patriarcat odieux de cruauté et d'injustice qui a suscité des décapitations féminines dans *Histoire d'Hélène Gillet*, *Les Cenci* et *Une page d'histoire*. Dumas, quoique républicain, interroge *Le chevaleresque à l'épreuve de l'histoire* (pp. 147-173) dans *Le Chevalier de Maison-Rouge*. Gobineau pratique *Feuilleteur historiographique et floutage romanesque* (pp. 175-205) dans *L'Abbaye de Tiphaines* (1849, puis 1867), écrit parallèlement à son *Essai sur l'inégalité des races*. Gautier use du renoncement escapistes dans *Le Roman de la momie* pour provoquer *Démomification et remomification de l'histoire* (pp. 207-235). Élémer Bourges, passé du naturalisme au pessimisme décadent dans *Sous la bache* (1885), manie *L'histoire à la grande bache* (pp. 237-264). Le proudhonisme anarchisant de Vallès se lève *Contre l'histoire, contre les lettres* (pp. 265-294) dans *L'Insurgé*. Rosny aîné, avec un évolutionnisme optimiste, assume d'*Écrire l'histoire avant l'écriture* (pp. 295-340) dès *Les Xipébus* (1887) et jusqu'à *La Guerre du feu* (1909). En épilogue contemporain figure une étude de *L'errance de*

*l'histoire* (pp. 321-341) dans *l'Histoire du Juif errant* de Jean d'Ormesson.

Claudie Bernard termine, avant bibliographie et *index nominum*, par une brève «Clausule» (p. 343) sur la vitalité encore actuelle du roman historique, tendant à prouver que le désarroi du présent provoque toujours une réflexion sur le passé pour conjurer un futur opaque.

[LISE SABOURIN]

“Annales Benjamin Constant” 46, Genève, Slatkine, 2021, 216 pp.

Ce numéro 46 des “Annales Benjamin Constant” présente des *Varia* (pp. 9-85) et deux études d'inédits (pp. 89-157).

Gilles MALANDAIN analyse *Le naufrage de “La Méduse et ses suites”*: retour sur un scandale (1816-1822) (pp. 9-26), en montrant comment le tableau de Géricault est devenu iconique même si la postérité a perdu conscience du crime politique associé au désastre maritime. Felipe FRELIER étudie *Benjamin Constant et le problème de l'arbitraire: un décisionnisme modéré* (pp. 27-41) caractérise la pensée du penseur libéral cherchant à dépasser l'alternative entre décision comme choix et comme commandement par un pragmatisme soucieux de combler les insuffisances de la loi au vu de ses conséquences morales. Paschalis M. KITROMILIDES présente *Adamantios Korais reader of Benjamin Constant. An illustration of the transfer and reception of political ideas* (pp. 43-63): cet intellectuel grec (1748-1833) a su réfléchir sur la perception transmise par Constant de la Révolution française comme de la tradition classique. Auguste BERTHOLET, dans *Constant, Sismondi et la Pologne* (pp. 65-85), montre comment les deux héritiers du siècle des Lumières, et particulièrement de Rousseau, ont proposé, du fait la chute de la Pologne en 1795, des modèles de stabilité politique et économique pour leurs États respectifs.

Barbara SELMECI CASTIONI présente, lettres à l'appui, toute l'action d'*Une veuve libérale. Charlotte Constant, artisanne de «la couronne que l'immortel auteur du “Polythéisme” ne peut manquer d'obtenir»* (pp. 89-139): la seconde épouse de Constant a été trop négligée par la critique, alors que, durant la vingtaine d'années qu'elle a passées à ses côtés, elle a acquis une connaissance intime de ses réflexions et n'a cessé d'œuvrer jusqu'à son propre décès au maintien de son œuvre. Lena MÖSCHLER retrace *La genèse post-éditoriale d'“Adolphe”* en confrontant *les quatre premières éditions et la copie parisienne* (pp. 141-157): elle montre que la copie de 1816, base de l'édition de 1824, aujourd'hui la plus connue, quoique non assumée par Constant lui-même, importe autant que les préfaces ajoutées aux éditions antérieures.

François ROSSET, Giovanni PAOLETTI, Lucien JAUME, Denis THOUARD, Alain LAQUIÈZE, Ulrike KRAUSS rendent ensuite hommage au grand spécialiste Kurt Kloocke, éditeur des *Œuvres complètes* de Constant (pp. 159-176), avant les habituels comptes rendus et informations sur la vie de l'association.

[LISE SABOURIN]

AGNÈS KETTLER, *Chateaubriand diplomate*, Presses Universitaires de Rennes, 2022, 208 pp.

Si beaucoup ont lu les grandes œuvres de Chateaubriand, peu sont vraiment au fait de sa carrière politique et diplomatique, car les *Mémoires d'outre-*

*tombe* éludent presque son poste de ministre des Affaires étrangères et donnent une vision incomplète de ses ambassades. Agnès Kettler, qui prépare le tome VI de sa *Correspondance générale* aux éditions Gallimard (après les tomes VII, VIII et IX déjà parus), a lu pour ce faire les documents conservés aux archives diplomatiques de La Courneuve et du quai d'Orsay. C'est dire tout l'intérêt de cette synthèse, joliment illustrée, munie de bibliographie et *index nominum*, sur *Chateaubriand diplomate* qui parcourt tout son itinéraire en dix chapitres. Son introduction (pp. 8-13) précise qu'elle a également suivi toute l'actualité du temps dans le “Journal des débats” afin de saisir au jour le jour les événements, et non pas seulement par des histoires récapitulatives ultérieures qui ne permettent pas la même appréhension du vécu de Chateaubriand.

«Les années de formation» (pp. 14-26) sont des plus connues, mais démontrent déjà comment le jeune aristocrate rousseauiste, *a priori* partisan de la Constituante, s'est trouvé horrifié par la barbarie révolutionnaire et, ayant fui en Amérique avec les prêtres sulpiciens à Baltimore, a dû en rabattre de son rêve d'exploration entre Canada et Groënland au vu de la condition des Indiens du Nouveau Monde. Son retour engagé dans la défaillante armée des princes, la pauvreté londonienne et le désastre familial expliquent le scepticisme perplexe visible dans son *Essai sur les révolutions* avant le retour à la foi du *Génie du christianisme*.

«Mécomptes et faux-pas d'un apprenti diplomate» (pp. 28-41): ainsi s'intitule le deuxième chapitre sur son secrétariat romain auprès du cardinal Fesch, récompensant le célèbre auteur d'*Atala* et du *Génie*, jugé, malgré l'appui de Fontanes et d'Elisa Baciocchi, subversif par sa fréquentation des émigrés comme pour ses interventions présomptueuses auprès du pape.

C'est donc «La traversée du désert» (pp. 42-59), avec le retour à la vie privée après l'exécution du duc d'Enghien qui le fait renoncer à l'ambassade en Valais. *La Lettre sur la campagne romaine, Les Martyrs, l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* le font accéder à l'Académie française, sans pouvoir cependant prononcer son discours de réception trop favorable à une monarchie respectueuse des libertés.

Il faut attendre la Restauration pour «les débuts d'une grande carrière politique» (pp. 60-76): la violente diatribe de *De Buonaparte et des Bourbons* le fait nommer ambassadeur en Suède, mais aussi rejeter par Bernadotte; les cent jours au Conseil de Louis XVIII à Gand, la publication de *La Monarchie selon la Charte* et la création du “Conservateur” en font une figure de premier plan du *parti ultra*, mais assez gênante pour le ministère Richelieu.

Après l'hommage au duc de Berry s'accomplissent «Les ambassades de la réconciliation». «Berlin» d'abord (pp. 78-88), où il est bien accueilli par la famille royale de Prusse, mais énerve un peu son ministre par ses dépêches de double dénonciation de la démocratie et du despotisme. «Londres» ensuite (pp. 90-105), où il assure une ambassade fastueuse face à un pays méfiant sur le rôle de la France dans le conflit russo-turc et à propos des colonies espagnoles d'Amérique latine.

Sa présence au Congrès de Vérone lui ouvre les portes du «ministère des Affaires étrangères 1822-1824» (pp. 106-136), où il organise la guerre d'Espagne contre les Cortès tout en étant déçu du comportement réactionnaire de Ferdinand VII rétabli grâce à l'aide française.

Son éviction du ministère ouvre la lutte de «Chateaubriand contre Villèle» (pp. 138-149) à la Chambre des Pairs, surtout lors des lois décrétées par Charles X sur la religion, sur le milliard des émigrés et sur la censure de la presse. Heureusement la cause philhellène lui permet de maintenir son statut international.

Aussi «L'ambassade de Rome» (pp. 150-168) vient-elle couronner sa carrière diplomatique, avec les réceptions d'artistes, le *Mémoire sur les affaires d'Orient*, le règlement des affaires romaines et le Conclave de 1829 aboutissant à l'élection de Pie VIII.

L'avènement du roi des Français après 1830 marque «La fin des ambassades» (pp. 170-176) pour celui qui s'est proclamé «républicain par nature, monarchiste par raison, bourbonien par honneur». Il ne peut donc qu'être quand on bataille au milieu des hommes et des faits: aussi a-t-il été jugé réactionnaire par les libéraux et révolutionnaire aux yeux des royalistes. Mais il conserve toujours son sens de la France qu'il veut indépendante, équilibrée dans ses institutions et reprenant sa place en Europe. Il croit la répression aussi dangereuse que la révolution et reste persuadé que la civilisation européenne doit apporter la liberté à tous les peuples.

[LISE SABOURIN]

HONORÉ DE BALZAC, *César Birotteau*, trad. E. Spinelli, a cura di P. Dècina Lombardi, Milano, Mondadori, 2021, «Oscar classici», xxv-364 pp.

Siamo di fronte alla ristampa del volume edito, in prima edizione, nel 2006. La prima edizione di *César Birotteau*, pubblicata nel 1838 per i tipi di Boulé, costituisce il modello di questa traduzione italiana curata da Barbara Spinelli e di cui viene adottata la divisione in tre parti e sedici capitoli.

Romanzo di idee che, secondo M. Bardèche, «lega le Scene della vita parigina agli Studi filosofici» (cit., p. xvii), *César Birotteau* ricostruisce e rappresenta con penetrante lucidità, attraverso gli ambienti e i personaggi, il magistrale affresco della nuova classe borghese, in ascesa in un intreccio di fenomeni e di tensioni che mettono a nudo tutta la perversa ambiguità dei suoi valori. Nonostante i solidi principi morali dietro ai quali egli cerca di tutelarsi, César non può tuttavia sfuggire alla cultura del tempo che, osserva Paola Dècina Lombardi nella sua Introduzione al testo balzachiano (*Un'occasione mancata: piccoli splendori e grandi miserie della borghesia*, pp. v-xx), vede «trionfare la cultura dell'apparenza» (p. x): romanzo delle «occasioni mancate» (M. Butor), la storia di Birotteau «da corpo all'idea che ogni organismo vivente è soggetto a una legge naturale di crescita e decrescita» (p. vi) e propone una vicenda che riflette in modo esemplare un momento dell'evoluzione dell'individuo e della società nella Francia moderna.

Romanzo delle illusioni ottiche e delle più ingannevoli seduzioni, *César Birotteau* ci consegna l'immagine di una ambizione fallita che, puntualizza bene la curatrice, «arriva a distruggere l'individuo»: è «l'ulteriore

variante del pensiero che consuma e uccide» che qui si arricchisce «di spunti di carattere metafisico e di una straordinaria sensibilità poetica. Sogno e visionarietà fanno da controcanto al resoconto di un'epoca» (p. xvii).

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Séraphîta*. trad. L. Magliano, con un saggio di F. Rella, Roma, Ellint-Lit Edizioni, 2021, «Raggi», 221 pp.

Il volume riproduce, per quanto concerne sia la traduzione del romanzo filosofico balzachiano sia il saggio di Franco Rella (*L'atopia erotica. Saggio su "Séraphîta"*, pp. 167-219), l'edizione pubblicata nel 1986 dall'editore Reverdito di Trento.

Franco Rella introduce il lettore italiano nell'affascinante ma complesso universo mistico di *Séraphîta*, un romanzo che, insieme al *Lys dans la vallée* e al *Médecin de campagne* rappresenta «l'abisso più profondo in cui Balzac abbia gettato lo sguardo» (p. 168). Con *Séraphîta*, pubblicato nel 1835, Balzac sperimenta una forma di misticismo che rappresenta uno stadio autentico della sua esistenza, uno stadio che non viene mai contraddetto, ma, al contrario, rafforzato, dagli aspetti fisico-corporei presenti in quell'esperienza. Da questa prospettiva, la visione dell'androgino, che sostiene e attraversa tutto il romanzo, non va letta come semplice metafora dell'originario, ma come l'immagine (nel senso di Henri Corbin) di una condizione sì utopica, però raggiungibile dall'essere umano. *Séraphîta* utilizza l'androginità per comunicare al lettore un percorso che sfocia nell'invisibile, un invisibile che viene descritto attraverso quei sensi che possono coglierlo. In questo senso, Balzac, narratore della realtà in tutte le sue molteplici forme, descrive in *Séraphîta* l'invisibile nel suo essere reale.

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Un debutto nella vita. Con la novella originale di Laure Balzac. Illustrazioni tratte dall'edizione Michel Lévy del 1874*, a cura di M. Dupuis, Torino, Robin Edizioni, 2021, «Biblioteca del Vascello», 267 pp.; ill.

Il volume, in cui è compresa questa nuova versione italiana di *Un Début dans la vie*, presenta, in Appendice, la traduzione del racconto *Le Voyage en coucou* pubblicato nel 1854 dalla sorella Laure all'interno di una raccolta intitolata *Le Compagnon du foyer (Il Viaggio in cuculo)* di Laure Balzac Surville, pp. 225-253). Proprio da questo racconto breve della sorella, che lo scrittore dovette ricevere in copia manoscritta agli inizi degli anni Quaranta, Balzac operò numerosi prestiti per la prima parte del romanzo *Un Début dans la vie*, che apparve tra il luglio e l'agosto 1842 con il titolo di *Le Danger des mystifications*. Benché al centro di questo romanzo, dalla genesi alquanto complessa, vi sia il racconto di Laure, la specificità dell'organizzazione testuale e della scrittura balzachiana risulta evidente soprattutto per quel che riguarda le implicazioni storico-sociali che, in *Un Début dans la vie*, lo scrittore intendeva esprimere attraverso le conversazioni incrociate dei personaggi protagonisti del viaggio in diligenza. L'espedito del viaggio, osserva Mauricio Dupuis nella sua Postfazione al romanzo (pp. 221-223), suggerito dal racconto della sorella, «permette a Balzac di mettere a confronto [come avverrà nel contesto della

guerra franco-prussiana in *Boule de suif* di Maupassant] alcuni tipi di personaggi che grande parte hanno nella società francese del periodo post napoleonico» (p. 214).

[MARCO STUZZAZZONI]

*De Balzac lecteur aux lectures du "Cousin Pons"*, "L'Année balzacienne", Quatrième série, 2, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, 650 pp.

Particolarmente ricco di contributi critici, questo secondo volume della quarta serie dell'"Année balzacienne" è centrato preliminarmente sul carattere poliedrico della figura di Balzac 'lecteur' e sulla portata intertestuale delle letture balzachiane considerate, puntualizzano Aude DÉRUELLE e Philippe DUFOUR (*Introduction*, pp. 17-25), come propedeutiche alla creazione letteraria.

Il volume si struttura in due sezioni fondamentali, a loro volta suddivise in base a differenti categorie tematiche. Nella prima («Balzac lecteur») sono pubblicati gli atti delle giornate di studio organizzate presso le università di Tours e di Orléans rispettivamente il 25 marzo e il 15 dicembre 2019; la seconda («*Le Cousin Pons*, quel parent pauvre?») è introdotta con puntualità e rigore da André LORANT (*Introduction*, pp. 231-248) e raggruppa un interessante mosaico di interventi su svariate tematiche inerenti al romanzo balzachiano.

Passiamo ora alla rassegna più dettagliata dei singoli contributi iniziando dagli studi che formano il primo tassello della prima parte del volume (*Balzac et la littérature anglo-saxonne*). Per quanto sia innegabile l'influenza di Shakespeare sull'opera di Balzac, non è scontato riuscire a provare la lettura diretta del teatro shakespeariano da parte dello scrittore francese. Più probabile, osserva Émile ORTIGA (*Balzac, lecteur de Shakespeare*, pp. 29-41), che Balzac si sia avvicinato al drammaturgo attraverso molteplici mediazioni, come gli adattamenti di Vigny, di Ducis o di Rossini. Quale tipo di lettore è stato dunque Balzac nei confronti di Shakespeare? L'A. propone di «voir Balzac non seulement comme un "lecteur" de Shakespeare, mais plutôt comme un "lecteur-écrivain" du dramaturge» (p. 29). Tim FARRANT (*Balzac, lecteur de Walter Scott*, pp. 43-74) sottolinea «la portée énorme de l'influence sur Balzac de la lecture de Scott»: una lettura che va oltre la «simple technique pour informer, partout et jusqu'au fond, son œuvre» (p. 74). Nell'*Avant-propos* del 1842, Balzac ha rivolto una critica diretta allo Scott circa la rappresentazione dell'universo femminile: l'A. mostra in quale misura le figure di donne dei romanzi scottiani siano state, in realtà, seppur velatamente, una fonte di ispirazione per il romanziere francese. A Céline DUVERNE (*Balzac, émule versatile de Lord Byron*, pp. 75-89) il «cas Byron [...] apparaît métonymique du rapport complexe de Balzac à l'éthos poétique» (p. 76): l'attenzione dell'A. è rivolta, in particolare, ai riferimenti espliciti al modello byroniano presenti nei romanzi, nella corrispondenza e nelle prefazioni che si rivelano, scrive l'A., come un «trompe-l'oeil», come il «prétexte d'une autoglorification», come esaltazione della propria potenza demiurgica.

Il contributo di Nanine CHARBONNEL (*Balzac avec Rousseau. Une imprégnation décisive*, pp. 93-123) inaugura l'insieme di articoli raccolti sotto il titolo di: *Balzac et la philosophie*. L'A. propone un'originale rivisitazione critica del rapporto tra i due autori, nel quale l'«imprégnation» di Rousseau da parte di Balzac

si rivela come un suggestivo reticolo di affinità elettive tanto sul piano letterario quanto sotto la prospettiva metafisica e dottrinale. «Il est particulièrement piquant de constater», osserva l'A., «un tel lien entre deux auteurs aussi chatouilleux sur le refus de l'imitation: et j'y vois un caractère emblématique de ce début de la modernité» (p. 95). Anne-Marie BARON (*Balzac lecteur de Louis-Claude de Saint-Martin*, pp. 125-141) sottolinea in quale misura Balzac abbia reso Saint-Martin una figura chiave del suo pensiero e della sua opera. Non si tratta soltanto di reperire le fonti di informazione di Balzac o i numerosi riferimenti al teosofa nella *Comédie humaine*, quanto piuttosto di valorizzare «des effets de lecture créés par Balzac grâce aux citations et à la présence effective du théosophe comme personnage de son univers» (p. 125).

Nel terzo gruppo di testi (*Intertextualité et polémique*), segnaliamo anzitutto il saggio di Michael TILBY (*Au-delà de la bibliomanie. Le jeu multiple de l'allusion littéraire chez Balzac*, pp. 145-167) nel quale l'A., prendendo come riferimento primario le frequenti allusioni, nei testi balzachiani, agli scritti di Nodier e, in particolare, alla *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* (1830), intende «interroger le rapport entre Balzac lecteur et Balzac écrivain, dans la mesure où écrire, à ses yeux, serait une continuation de son activité de lecteur» (p. 146). Christelle GIRARD (*Balzac et les romans noirs*, pp. 169-191) concentra la sua attenzione sulla «appropriation du gothique» (p. 171) nella *Comédie humaine*. In Balzac la lettura dei 'romans noirs' è intimamente associata a una forma di co-creazione della sua arte del romanzo tesa a inventare ed esprimere nuove forme letterarie al fine di «transmettre une poétique éclectique dans, tout à la fois, un ravissement et une autonomisation du lecteur» (*ibidem*). Alex LASCAR (*Balzac lecteur des romanciers de son temps (1825-1840)*, pp. 194-209), nel fornire un quadro parziale ma dettagliato dell'attività di Balzac come lettore delle opere degli scrittori suoi contemporanei tra il 1825 e il 1840, rileva come egli abbia la costante tendenza a «les récréer avec l'auteur, pour les rendre bien meilleurs... "balzaciennes" pourrait-on dire» (p. 209). L'omaggio alla *Chartreuse de Parme* è, da questo punto di vista, una testimonianza esemplare della volontà, da parte di Balzac-lettore, di porsi non come semplice fruitore di un testo ma come «créateur toujours engagé» (*ibidem*). Laëlia VÉRON (*Quand Balzac lit et écrit "Le Saint-Beuve"*, pp. 211-227) studia, al di là degli inevitabili riferimenti ai rapporti tutt'altro che amichevoli e alle tensioni che opponevano i due scrittori, quale, per esempio, la questione dello stile, i 'pastiche' messi in opera da Balzac nei confronti di Sainte-Beuve da considerarsi come il «point de concentration critique d'une lecture, d'une désécriture et d'une réécriture» (p. 213).

La seconda sezione, dedicata interamente al *Cousin Pons*, si apre con lo studio di Gérard GENGEMBE (*"Le Cousin Pons", roman parisien*, pp. 251-275) in cui l'A. evidenzia la tragica modernità del romanzo nel quale Balzac mette in scena «un drame parisien» (p. 274) dove l'articolazione degli elementi topografici, fisiologici e ideologici compone un quadro emblematico di Parigi durante la Monarchia di luglio. Alex LASCAR (*"Le Cousin Pons", scène de la vie privée*, pp. 277-293) ritiene che gran parte del romanzo balzachiano si configuri come una scena di vita privata. In quasi tutta la seconda metà dell'opera, Balzac si concentra sugli intrighi intorno all'eredità del protagonista: si tratta, dunque, di una questione privata attraverso cui il lettore si confronta con la vita personale e l'oscura psico-

logia dei due attori principali, Pons e Schmucke. Bernard GENDREL (*Balzac fabuliste dans "Le Cousin Pons"*, pp. 297-309) giudica particolarmente significative le allusioni alle favole di La Fontaine nel *Cousin Pons*: esse rivivono nel complesso svolgimento del romanzo attraverso una serie di modelli statici o dinamici. La favola, osserva l'A., «a un rôle particulier dans *Le Cousin Pons*: elle n'est pas juste mentionnée en passant pour apporter une coloration particulière à un épisode, elle devient l'un des modèles de construction et de compréhension du roman» (p. 308). Christelle GIRARD (*Un «diable en jupons»? Evolution et dégradations du personnage inventif dans "Le Cousin Pons"*, pp. 311-327) studia il processo che conduce il 'personnage inventif' a degenerare in un demone creativo. Sono soprattutto i personaggi femminili che incarnano questi 'diabli en jupons', come, ad esempio, la figura di Madame de Marville che emerge e prevale all'interno della logica narrativa del romanzo. Attraverso questa «dégénérescence de l'héroïne inventive en intrigante», Balzac rappresenta la «seule issue, infâme, permettant à la femme d'échapper à l'emprisonnement de la monarchie de Juillet» (p. 326). Laëlia VÉRON (*L'énonciation narrative dans "Le Cousin Pons"*, pp. 329-348) si propone di «aborder, dans une perspective stylistique, ce célèbre ton balzacien, cette présence d'une voix à la fois reconnaissable et complexe, puisqu'elle s'inscrit dans le cadre d'une énonciation narrative polyphonique faite de ruptures, de discours et de contre-discours». In particolare, i diversi discorsi assunti dal narratore «ne forment pas un ensemble toujours cohérent et les discours sérieux, de l'observateur ou du moraliste, peuvent être minés par un discours ironique» (p. 329). Mireille LABOURET (*Les deux casse-noisettes ou le détour par l'enfance*, pp. 351-367) mette in luce, in un universo così potentemente votato all'invecchiamento e alla morte, l'assimilazione in più di un luogo del *Cousin Pons* dei due protagonisti alla sfera e all'immaginario dell'infanzia. Ma questo ritorno all'infanzia, si chiede l'A., «n'emprunterait-il pas les détours du conte et de la féerie... pour mieux les subvertir?» (p. 353). Sylvie THOREL (*Le Laid idéal*, pp. 369-380) ritiene che la conservazione del bello ideale nel santuario di Pons si configuri come un'impresa paradossale perché votata a rivelare i segni del prosaico e del grottesco. In questo senso, conclude l'A., il «réalisme selon Balzac est un jeu de l'envers: à défaut du beau, une tentative humoristique du "laid idéal"» (p. 380). Céline DUVERNE (*L'Éros dans "Le Cousin Pons". De l'économie libidinale à l'écriture jubilatoire*, pp. 381-396) pone al centro del suo studio il tema dell'eros come fattore di trasgressione e di disordine sociale. A suo avviso, la «perversion du rapport au désir et la crise du modèle familial apportent un éclairage sur l'érotique compensatoire esquissé dans *Le Cousin Pons*, qui abolit les voies traditionnelles du plaisir sans faire l'économie de la jouissance» (p. 382). Jacques-David EBGUY (*«La fin de l'homme». La question du lien social dans "Le Cousin Pons"*, pp. 397-423) esamina le modalità attraverso cui Balzac rappresenta, in questo romanzo, l'universo dei legami sociali costituito e, allo stesso tempo, contaminato dalla proliferazione di rapporti individuali e collettivi che trova «dans la forme romanesque la condition de son exposition et la possibilité d'une prise de distance» (p. 398). Thomas CONRAD (*Petites choses et petites gens dans "Le Cousin Pons"*, pp. 425-448) focalizza la sua attenzione sulla categoria del 'petit' da cui emerge, nell'opera in questione, «une modulation nouvelle de l'esthétique balzacienne» (pp. 426-427) di cui la

collezione Pons è l'emblema. In questo «romanesque du 'petit'», l'A. individua una «signification sociale et politique, la représentation des 'petites choses' allant de pair avec celle des 'petites gens'» (p. 427).

A complemento delle sezioni precedenti, la raccolta di saggi intitolata *Variétés* è inaugurata dallo studio di Régine BORDERIE (*Portraits balzaciens. Doubles vues*, pp. 451-467): l'A. individua nel principio della 'seconde vue' l'origine del carattere sostanzialmente duplice della debordante arte ritrattistica balzaciana. Nel 'portrait' dei suoi personaggi, «qui combinent déterminisme et analogie, Balzac voit double et fait voir double, l'un et les autres, l'avant et l'après, le même et l'autre analogue, ce qui leur donne un caractère bourgeonnante» (p. 467). Thomas WELLES BRIGGS (*L'incompréhensibilité mystificatrice. "La Comédie humaine" et le tournant de 1842*, pp. 469-495) considera il 1842 (l'anno in cui vede la luce l'*Avant-propos*) come un momento di svolta rispetto alla produzione narrativa precedente non soltanto dal punto di vista programmatico, ma soprattutto dal punto di vista testuale. Chia-Ping KAN (*Folie et héroïsme chez Balzac. L'exemple du "Chef-d'œuvre inconnu" et de "La Recherche de l'Absolu"*, pp. 497-516) studia le implicazioni socio-politiche della creazione romanzesca riferendosi, in particolare, alle due figure, folli e geniali, protagoniste delle due «études philosophiques» balzaciane. La questione fondamentale, secondo l'A., è quella di stabilire in quale misura il romanzo possa essere considerato «paradoxalement ou de façon inconséquente comme la meilleure méthode pour traiter les vrais problèmes de la société» (p. 500).

Guo TANG (*La réception d'"Eugénie Grandet" dans le manuel du «chinoise» et ses enjeux pédagogiques*, pp. 517-537) traccia un interessante bilancio circa la ricezione di *Eugénie Grandet* nei testi scolastici cinesi in diversi periodi del regime totalitario comunista e intende far luce sul dilemma insito nel sistema educativo cinese tra censura e tolleranza nei confronti del romanzo balzaciano considerato.

Le sezioni e le rubriche critico-bibliografiche («Futura» e «Documentation»), dove è pubblicata una nota di Jean-Jacques GAUTIER, *Balzac, maître d'ouvrage. Sur trois plans de maison de la main de Balzac*, pp. 547-553; «Revue critique»; «Bibliographie 2019»; «Balzac à l'étranger» [Allemagne, Canada, Grande-Bretagne, Italie, Japon, Russie]; «Informations et nouvelles») chiudono le pagine del volume.

[MARCO STUPAZZONI]

Leo SPITZER, *La formazione di parole in Balzac, in Rabelais. La formazione di parole come strumento stilistico, con un'appendice sui "Contes drôlatiques" di Balzac*, a cura di L. Assenzi e D. Colussi, Macerata, Quodlibet, 2021, «Saggi» 58, pp. 267-319.

Lo studio che presentiamo costituisce l'ultimo capitolo di una più ampia ed articolata monografia su Rabelais: la natura originaria di questo esordio critico del romanista viennese è la tesi di laurea discussa nel 1910. Il testo, che qui viene pubblicato in prima traduzione italiana, non fu più ristampato neppure nei paesi di lingua tedesca: è ragionevole pensare, scrive Davide Colussi nella sua *Prefazione*, che la versione edita nel 1910 presso l'editore Niemeyer «non si discosti molto o forse in nulla da quella presentata in sede di discussione se non nell'aggiunta degli addenda» (p. 7).

I *Contes drôlatiques* di Balzac non sono l'opera di un filologo e non costituiscono una semplice imitazione



dello stile ridondante ed espansivo di Rabelais. Quello di Balzac, scrive Spitzer, è «il lavoro di un archeologo che vorrebbe ripristinare la lingua di Rabelais, ormai morta nell'epoca moderna; un pastiche che però non intende sviare o mistificare, ma al contrario avviare una critica indagatrice, un confronto col testo originale» (p. 267).

Le questioni sulle quali Spitzer concentra la sua attenzione riguardano più particolarmente la prospettiva linguistica del rapporto tra l'opera di Balzac e quella di Rabelais per quel che riguarda la questione della formazione di parole: in altri termini, se Balzac è riuscito a scrivere in «un genuino francese rabelaisiano», quali elementi moderni sono stati aggiunti o quali elementi specificatamente rabelaisiani sono stati espunti. Nei *Contes drôlatiques* balzaciani è possibile reperire «sia formazioni che semplicemente citano e riproducono Rabelais, sia neoformazioni inventate autonomamente ma che dello spirito di Rabelais si nutrono» (p. 268).

[MARCO STUPAZZONI]

VICTOR HUGO, *Quatrevingt-treize*, éd. J. Boudout, Paris, Classiques Garnier, 2022, 524 pp.

Les Classiques Garnier réimpriment l'édition préfacée (pp. I-LV) et annotée par Jean Boudout en 1985, avec sommaire biographique, note sur le texte, choix de variantes et bibliographie, du dernier roman de Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, qui est le résultat d'une méditation prolongée, mais aussi d'une écriture d'un seul jet – en six mois de 1873 – comme beaucoup de ses œuvres majeures. L'attrance pour la guerre de Vendée en cette autre «année terrible» est bien sûr liée à son enfance, entre une mère, royaliste catholique, et un père, soldat républicain. Le conflit des Bleus et des Blancs résonne donc intimement tout autant que l'attire la question, déjà débattue alors, de savoir s'il faut accepter toute la Révolution, y compris la Terreur, ou s'en tenir à l'œuvre de la Constituante.

Sur ce point l'évolution des idées de Hugo est connue: d'abord légitimiste, il se fait libéral avant 1830, actif en politique, puis républicain indigné après 1851. *Les Châtiments* marquent le tournant: 1793 devient à ses yeux terrible et bienfaisant à la fois, la violence révolutionnaire répondant à celle du régime monarchique. Mais on ne discerne pas toujours que, dans *Les Misérables*, ce roman des temps modernes, ou dans *Toute la lyre*, le recueil poétique juste précédant la rédaction de *Quatrevingt-treize*, la vengeance fait peu à peu place à l'espoir d'une vie pacifiée ensuite, rêvée pour la société future. Le balancement entre Versaillais et Communards pendant l'épreuve de 1870-1871 signe cette espérance au-delà des engagements du patriarcat anglo-normand.

C'est d'ailleurs revenu à Hauteville House que Hugo, toujours inspiré par la mer, met au point son roman à types, au sens scotiste, plutôt qu'historique, à la manière de Vigny et Dumas. Ses personnages incarnent des idées sur fond d'événements authentiques, signalés par la fameuse rencontre entre Marat, Robespierre et Danton. Mais ce sont Cimourdain, le défroncé républicain, Lantenac, le chouan d'acier, et Gauvain, le noble républicain de l'avenir, qui constituent ses héros, doublés par les figures issues du peuple, Radoub, le bleu parisien, Halmalo, le naïf breton, Tellmarch, le gueux sympathique, et Michelle Fléchar, la seule femme de cet univers, mère et non pas amante comme

dans *Les Chouans* balzacien. La fatalité règne sur leurs liens serrés, mais la mort laisse pourtant quelque place à un triomphe espéré de la justice et de l'amour de l'humanité. Et le poète, souvent excessif mais toujours virtuose dans l'art verbal, laisse le dernier mot à la beauté de la nature, au pouvoir des choses inanimées, dans ce roman, qui, contrairement aux *Dieux ont souffert* du sceptique Anatole France, respire la plénitude et la grandeur de la pensée romantique.

[LISE SABOURIN]

ALEXANDRE DUMAS, *Les Trois Mousquetaires*, éd. C. Samaran, Paris, Classiques Garnier, 2021, 861 pp.

Qui ne connaît *Les Trois Mousquetaires*? Mais les relire dans cette édition préfacée par Charles Samaran (pp. I-XXXV) à l'avantage de mettre au point la part de vérité et d'invention, de collaboration et de réécriture, de suspense et de comique, d'aventures et de grandeur éthique que véhicule cette œuvre au succès constant.

*Les Mémoires de d'Artagnan*, en fait apocryphes car rédigés avec liberté par Gatien de Courtilz, trente ans après la mort du héros, sont loin d'être la seule source d'inspiration d'Alexandre Dumas, amateur des mémorialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui pioche aussi anecdotes et personnages dans Tallemant des Réaux, Séguier, Mme de Motteville, le comte de Brienne et La Rochefoucauld, ces deux derniers eux-mêmes nourriciers d'une comédie de Roederer, *Les Aigillettes d'Anne d'Autriche*, à l'origine du fameux épisode des ferrets imprudemment confiés à Buckingham. Charles Samaran démêle la part de réalité liée aux noms d'Athos, Porthos et Aramis, trois gentilshommes effectivement gascons, mais aux carrières bien moins prestigieuses que celle du véritable Charles de Batz-Castelmor, dénommé d'Artagnan par Louis XIII en souvenir de son oncle maternel. Mais Dumas n'a pas l'intention de rivaliser avec Michelet et Guizot, peut-être un peu plus avec Augustin Thierry qu'il aimait lire, mais surtout de poursuivre ses *Scènes historiques* de la «Revue des deux mondes» dans la foulée de Scott, Vitet, Mérimée, Hugo et de ses propres drames.

Et pour cela, s'il lui faut le matériau fourni et déjà mis en forme par Auguste Maquet, professeur d'histoire suppléant au lycée Charlemagne, épris de mémoires comme lui, il n'en réécrit pas moins le tout, en insufflant sa verve, son sens du dialogue, son aptitude à varier l'intrigue, son style endiablé quoique entaché d'expressions convenues et surtout de coquilles qu'il ne se soucie guère de corriger sur épreuves. C'est qu'il connaît sa puissance à inventer des types, à stimuler l'imagination du lecteur par sa faculté d'improvisation, quitte à glisser quelques anachronismes. Le succès immédiat dans «Le Siècle» de mars à juillet 1844 pour concurrencer *Les Mystères de Paris* du «Journal des débats» ne se démentit jamais, évitant même le purgatoire habituel aux écrivains *post mortem*, comme le prouvent les multiples éditions, souvent illustrées, en France comme à l'étranger, avant maintes versions cinématographiques.

Outre son annotation, Samaran fournit un sommaire biographique et, en annexes, une lettre d'un lecteur prétendant avoir lu les *Mémoires du comte de La Fère* présentés comme à l'origine d'Athos, ainsi que les fragments de rédaction trouvés dans les archives de la famille Maquet sur lesquels s'élança le père du roman populaire historique français.

[LISE SABOURIN]

DANIEL DESORMEAUX, *Alexandre Dumas, fabrique d'immortalité*, Paris, Classiques Garnier, 2021, «Essais», 347 pp.

Dumas est loin d'espérer, comme Hugo, égarer la gloire de Chateaubriand: «j'étais le pèlerin et il était le dieu», écrit-il (cité p. 12). Mais, conscient des caprices de l'histoire, ne serait-ce que par le destin de son père, le général noir de Bonaparte, il a travaillé à faire de son œuvre le vrai tombeau de sa postérité.

Ses drames fort appréciés ont été éclipsés ensuite par ceux de Hugo et, dans une moindre mesure, de Vigny, et finalement ses romans ont assuré sa fortune littéraire à partir de 1844 avant d'être minorés sous le Second Empire et affectés à la littérature pour la jeunesse au *XX<sup>e</sup>* siècle. Mais leur consécration actuelle et la panthéonisation de leur auteur sont venues pérenniser cette immortalité dont il rêvait.

Daniel Desormeaux consacre son essai à trois œuvres parmi les moins étudiées: *Les Mille et un fantômes*, les *Mémoires* et le *Grand Dictionnaire de cuisine*. Il les analyse au fil de ses trois parties: «Histoire, fossile, autoportrait, dérive» (pp. 21-141), «Mémoires, histoire, paternité» (pp. 145-191) et «Immortalité, gastronomie» (pp. 195-304), qui lui permettent au passage d'égrener des considérations sur la Terreur, Nodier, Mickiewicz, l'Égypte, les comptes farineux de Dumas, son usage de l'immoralité par rapport à son fils, son goût de la chasse et des mets. Le livre est assez éclectique, tel un recueil d'articles, mais manifeste un véritable intérêt pour la démarche dumasienne.

[LISE SABOURIN]

MARIE DE FLAVIGNY, COMTESSE D'AGOUT, *Correspondance générale*, t. XI: 1860, éd. établie et annotée par C.F. Dupêchez, Paris, Honoré Champion, 2021, 593 pp.

On sait combien l'Italie est une terre d'élection pour la génération romantique, *a fortiori* pour Marie d'Agout qui y vécut avec Liszt. Mais quand elle y retourne en 1860, année qui occupe entièrement ce onzième volume de sa *Correspondance générale*, elle est malade et appauvrie. Elle s'installe d'abord à Nice, alors italienne, puis à Turin, revient à Aix-les-Bains se soigner, passe par Paris avant de retourner respirer l'air montagnard à Saint-Gervais, poursuit jusqu'à Genève, Lyon et la Drôme avant de rentrer à Nice.

Elle cherche donc le soleil, la santé par les cures thermales, mais cela ne l'empêche pas de se passionner pour la vie politique de la péninsule. Ainsi est-elle reçue par Cavour, par le roi Victor-Emmanuel II; ainsi suit-elle l'unification italienne en admirant la conquête de la Sicile par Garibaldi et la politique du Piémont, ce qui ne lui vaut pas forcément l'accord de ses correspondants.

Elle a toujours des relations difficiles avec ses filles, Blandine et Cosima, mais aussi, et c'est plus récent, avec Claire, qui était devenue sa secrétaire intime, mais dont elle supporte mal la liaison avec Eugène Dally. Elle devra cependant reconnaître le talent prometteur de ce jeune docteur qui prendra soin d'elle, mais s'inquiète de voir sa fille dans la même situation qu'elle trente ans auparavant.

Cette année est fructueuse littérairement puisque sa *Jeune d'Arc* est jouée en italien, qu'elle adresse des *Lettres écrites d'Italie* au «Siècle» et entretient toujours des relations épistolaires avec le cercle de ses amis,

outre son fidèle Louis de Ronchard: le pasteur Léon Pilatte, le mathématicien Louis Banet-Rivet, l'homme de lettres Félix Henneguy, la poétesse Louise Ackermann, Charles Dollfus le directeur de la «Revue germanique», Louis Tribert qui lui raconte son expédition en Amérique, enfin Émile Littré, Ernest Renan et Marcelin Berthelot, son «trio spirituel».

[LISE SABOURIN]

FLORENCE NAUGRETTE, *Juliette Drouet. Compagne du siècle*, Paris, Flammarion, 2022, 615 pp.

À la direction, depuis 2006, de l'édition en ligne du journal épistolaire de Juliette Drouet à Victor Hugo, Florence Naugrette, professeur de littérature française à Sorbonne Université et membre de l'Institut Universitaire de France, nous propose une biographie d'une femme autant célèbre que méconnue.

Réduite, dans les meilleurs des cas, au rang d'égérie, Juliette Drouet a été l'objet, de son vivant, de jugements controversés et sévères, en raison de son passé de courtisane et du caractère non conventionnel de sa relation avec Victor Hugo. Sa présence indéfectible aux côtés de l'écrivain le plus célèbre de son époque lui a acquis, malgré elle, une renommée qui s'est traduite en racontars dont les biographes n'ont pas toujours questionné l'authenticité. C'est pourquoi l'A. prend ici le parti de «balayer stéréotypes durables et rumeurs infondées en s'appuyant sur des archives consultables, des traces tangibles, des sources fiables» («Avant-propos», p. 12), sans essayer de combler ni de cacher les vides documentaires auxquels le biographe est souvent confronté. Ainsi, l'intérêt de cet ouvrage ne réside pas seulement en ce qu'il dresse le portrait d'une femme exceptionnelle, mais aussi en ce qu'il constitue une biographie modèle.

Le volume est organisé en quatre parties. La première, «Comment Juliette Gauvin devint Mlle Juliette (1806-1832)» (pp. 15-87), retrace le parcours de l'orpheline bretonne avant sa rencontre avec Victor Hugo. Abondamment documentée par le journal épistolaire de Juliette et par les quelques milliers de lettres qu'elle et Hugo échangèrent pendant cinquante ans, la vie de Juliette Drouet après le début de sa relation avec l'écrivain est décidément plus aisée à reconstruire que les premières décennies de son existence. Pour celles-ci, les sources sont peu nombreuses et le récit, en conséquence, est lacunaire.

Le récit des débuts de Juliette comme actrice, à Bruxelles, puis à Paris, mérite une mention particulière. Naugrette, spécialiste du théâtre du *xix<sup>e</sup>* siècle, nous permet de plonger dans la vie théâtrale de l'époque. Elle nous offre un portrait minutieux de la vie difficile et précaire des acteurs et, encore plus, des actrices; elle évoque, en outre, les rivalités ravageant le monde du théâtre romantique, dont Juliette elle-même fera les frais après sa rencontre avec Hugo. Toujours en matière de théâtre, la correspondance de l'actrice avec le sculpteur James Pradier, père de son unique fille, se révèle une source intéressante. Pradier, lecteur attentif de la critique théâtrale, se veut pédagogue, et il prodigue à Juliette des conseils pour améliorer ses performances. Ses lettres témoignent des innovations en matière de jeu liées à la diffusion de la nouvelle sensibilité romantique.

La deuxième partie, intitulée «Vivre d'amour, mourir au monde (1833-1851)» (pp. 89-259), s'ouvre sur la rencontre entre la jeune actrice à la carrière pro-

metteuse, ayant déjà côtoyé sur scène les plus grandes vedettes de l'époque (de Bocage à Frédéric Lemaitre, de Marie Dorval à Mlle George) et le chef de file des romantiques. Dans les années suivant cette rencontre foudroyante, Juliette abandonne progressivement les scènes. Pour le lecteur contemporain, il est malaisé de concevoir que cette femme à l'apogée de sa popularité ait pu renoncer à sa carrière et se résigner à une condition quasi claustrale au nom de son amour. Or, Naugette nous montre que ce processus n'est nullement subi, et que Juliette n'y consent pas sans protester, elle qui aspirait atteindre, par son travail, l'indépendance économique nécessaire pour faire face à des soucis économiques constants.

En 1835, à la demande de Hugo, Juliette commence son journal épistolaire, formé de lettres quotidiennes adressées à son amant; elle le tiendra, avec quelques interruptions, jusqu'en 1882. Le journal constitue une véritable mine d'informations sur la vie du couple, et il témoigne de la clairvoyance, de l'humour et de la créativité de l'épistolière. Le lecteur constate aisément les progrès du style de Juliette au fil des lectures conseillées par Hugo, qui lui impartit une véritable formation à l'écriture.

Cette deuxième partie du volume s'achève sur le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte en 1851. Juliette, qui œuvre pour cacher Hugo rentré dans la clandestinité et pour organiser son départ de la France, le suit en exil, emportant sa malle aux manuscrits. Elle sauve ainsi la vie et l'œuvre de l'écrivain.

«Le bonheur en exil (1852-1870)» (pp. 261-410) nous fait suivre les pérégrinations de Hugo, de sa famille et de Juliette pendant le Second Empire, de la Belgique à Jersey, et de là à Guernesey. Menant une existence discrète, en retrait par rapport à la femme légitime et aux enfants Hugo, Juliette est néanmoins la compagne la plus fidèle de l'écrivain pendant les longues années loin de France. Contrairement à Adèle Hugo qui, au fil des années, séjourne de plus en plus rarement à Guernesey, Juliette développe un lien profond avec l'île qui, même après l'exil, demeure pour elle un asile souvent évoqué avec nostalgie.

Ce chapitre contient non seulement le récit de l'exil des Hugo et de Juliette, mais aussi une fresque précieuse de la vie quotidienne de la communauté des proscrits de Guernesey. Hugo, pour qui l'exil marque une nouvelle étape artistique et politique, devient rapidement le plus célèbre des proscrits français et un point de référence pour les réseaux républicains d'Europe.

La quatrième section du volume, «Aimer hors de saison (1870-1883)» (pp. 411-536), retrace les dernières années de vie de Juliette, à compter de son retour en France avec Hugo en 1870. C'est l'époque du siège de Paris, de la Commune et des débuts difficiles de la Troisième République. Pour le régime surgit des ruines du Second Empire, Victor Hugo est une véritable figure tutélaire. Les honneurs qui lui sont rendus de son vivant – auxquels suivra, en 1885, l'immense fête laïque que constituent ses funérailles – renforcent une République chancelante. Incarnant à la fois la gloire littéraire de la France et la liberté rétablie, il connaît donc une popularité sans égal. Âgée et malade, Juliette tient néanmoins pendant plusieurs années le rythme vertigineux de la vie mondaine de son amant. Depuis des décennies, d'ailleurs, elle vouait un véritable culte à l'homme désormais devenu l'idole des Français.

Conseillère et collaboratrice infatigable de l'homme et de l'écrivain, Juliette ne rédige pas seulement son

journal avec une constance admirable: pendant des décennies elle copie, corrige et collationne les œuvres de Hugo, elle mène des recherches pour son compte, elle raconte ses souvenirs, même les plus douloureux, au profit de l'écrivain qui en tire matière pour ses œuvres. Comme l'observe l'A., «[s]es services [rendus au père et aux fils] s'inscrivaient dans une économie familiale où les petites mains anonymes des femmes, copistes, traductrices, épistolières, diaristes ou biographes, servaient l'œuvre, la gloire ou la mémoire des hommes» (pp. 311-312).

En outre, Juliette est souvent la première lectrice et critique des œuvres de Hugo. Elle consigne à son journal épistolaire les réactions émotives et même physiques suscitées par la lecture, si bien que ses lettres constituent des témoignages exceptionnels de la réception des textes hugoliens de la part d'une lectrice «non averties». Juliette Drouet est, en particulier, la première lectrice des *Misérables* qui, sans elle, n'auraient jamais vu le jour. Ses commentaires parfois naïfs, pleins d'une profonde empathie pour les personnages, sont sans doute précieux pour Hugo, désireux de donner vie à un véritable roman démocratique destiné aux lecteurs de toute condition.

Hugo écrivain, mais aussi homme politique, peut compter sur l'appui indéfectible de Juliette, qui épouse toutes les causes pour lesquelles il se bat, de l'enseignement libre et laïque à l'amnistie pour les communards. Tout en regrettant son abandon temporaire des Lettres sous la Seconde République, elle comprend l'importance du combat politique mené par son amant, et elle assiste, en privé, aux performances oratoires destinées à la Chambre. Juliette, en outre, contribue à éveiller la sensibilité de Hugo à l'égard de plusieurs sujets tels que la misère, la condition des femmes et des orphelins.

Si Juliette conçoit son journal comme un monument à son amour, l'œuvre de Hugo est aussi, en partie, un monument à la gloire de cette femme. Rien qu'à titre d'exemple, l'histoire de Juliette inspire des héroïnes de théâtre (la Jane de *Marie Tudor*, rôle écrit pour elle, et la Tisbe d'*Angelo, tyran de Padoue*), ainsi que plusieurs personnages des *Misérables* (Cosette, Fantine, Mlle Baptistine, sœur Simplice); Gauvin, l'un des héros de *Quatrevingt-treize*, porte son nom de jeune fille.

En racontant la vie d'une femme qui le traversa presque entièrement, l'ouvrage de Florence Naugette ressuscite tout un siècle. En raison de la primauté qu'occupent, parmi les sources exploitées, le journal épistolaire et les lettres privées, les plus menus détails de la vie quotidienne, de l'hygiène personnelle aux repas, sont évoqués à côté des grands événements historiques et politiques; tout cela, raconté dans un style vif et agréable, capture le lecteur et le conduit dans un véritable voyage au XIX<sup>e</sup> siècle. Reparcourir la vie de Juliette Drouet nous permet aussi, naturellement, de redécouvrir l'extraordinaire parcours biographique de Victor Hugo à travers les yeux de la femme qui fut la plus proche de l'homme et de l'œuvre. Ainsi, cette biographie est également une histoire de Victor Hugo: l'homme, l'écrivain, le dessinateur, le décorateur, le républicain.

En conclusion de l'ouvrage, un «État de la recherche» rend compte des sources et des principaux documents actuellement disponibles sur Juliette Drouet. Le volume est assorti d'un riche appareil de notes et de nombreuses illustrations, dont la plupart sont réunies dans un précieux cahier hors-texte.

MICHEL BRIX, *Nouveaux documents sur Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Namur, 2020, «Études nervaliennes et romantiques», 439 pp.

Michel Brix rassemble dans ce volume une série d'études inédites sur la vie et l'œuvre de Nerval, ainsi que quelques articles déjà publiés mais enrichis depuis la parution de ses ouvrages (*Nerval journaliste*, 1986; *Manuel bibliographique des œuvres de Gérard de Nerval*, 1997; *Dictionnaire Nerval*, 2006; *Nerval, Glanes et miettes de presse*, 2013).

Si l'orientation de ce livre est essentiellement bibliographique, l'auteur ne s'interdit pas quelques belles pages d'interprétation, avec les premiers articles consacrés à "Sylvie" et la fuite du temps: *rêve, souvenir, illusion, folie* (pp. 13-45), à Pandora – avec *Les mystères de "Pandora"* (pp. 47-108), *Vers le texte de "La Pandora"* (pp. 109-121), *Le dernier avatar de "Pandora"* (pp. 123-125) – et à *Autour des "Nuits d'octobre"* (pp. 127-168).

La suite est plus axée sur les rapports entre Nerval et ses contemporains, notamment dans la mesure où leurs œuvres se rencontrent: *Nerval est-il l'auteur de "Han d'Islande" et du [Fragment d'un "Faust"]?* (pp. 169-176); *Nerval et Franz Liszt* (pp. 177-203); *Liszt et les fêtes de Weimar, en 1850* (pp. 205-212); *Nerval et Towianski* (pp. 213-231); *Une version manuscrite de «La Malade»* (pp. 233-236); *Gérard, Victor Hugo et "Hernani"* (pp. 237-239).

Puis bibliographie, épistolaire et biographie interfèrent: *Le problème bibliographique des "Scènes de la vie orientale"* (pp. 243-254); *Nerval et Francisque Wey. Onze lettres enfin dévoilées* (pp. 255-270); *Compléments de correspondance nervalienne* (pp. 271-274); *Nerval et Adrien Tournachon* (pp. 275-277); *Jacques Arago et la clinique du docteur Esprit Blanche, à Montmartre* (pp. 279-292).

Enfin, Michel Brix ajoute à sa *Chronologie de la vie et des œuvres de Gérard de Nerval* (2017) des *Compléments* (pp. 293-405), avant de joindre quelques *Brèves* (pp. 407-417) et de fournir l'*index nominum*.

Ce grand spécialiste de l'œuvre nervalienne continue ainsi à réunir les résultats des recherches de toute une vie.

[LISE SABOURIN]

VICTOR PAVIE, *Lettres à David (d'Angers) 1825-1854*, éd. J. de Caso et J.-L. Marais, Paris, Honoré Champion, 2021, 509 pp.

Toutes les facettes de Victor Pavie (1808-1886) – poète, écrivain, avocat, imprimeur, libraire, éditeur – lui permettent d'avoir de nombreux correspondants (dont Hugo et Sainte-Beuve), mais ses lettres à David d'Angers, nombreuses, étaient restées pour la plupart inédites. C'est dire l'intérêt de leur publication, assurée par Jacques de Vaso et Jean-Luc Marais, grâce à l'ouverture d'archives des descendants de la famille Pavie et d'Henry Jouin, le biographe du sculpteur (*David d'Angers. Sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Écrits du maître. Son œuvre sculptée, Plon, 1878, 2 t.).

L'introduction (pp. 13-49) précise la durée et la force de la relation entre Victor Pavie et David d'Angers, de 1825 à 1854, malgré leur différence d'âge. Tout aurait pu les séparer: Pavie appartient à une famille monarchiste et catholique, David d'Angers est un républicain attaché aux idéaux révolutionnaires. Mais ils ont la délicatesse de dépasser leurs actions pour

s'écouter attentivement, et leur relation épistolaire leur permet d'affiner leur pensée et d'exprimer leur sensibilité dans leur appréciation des hommes et des œuvres. Et au-delà des billets rapides, des nouvelles échangées, se constitue une vraie réflexion sur soi et sur les événements de leurs carrières et de leur époque.

Il y a d'abord une dimension privée dans ces échanges puisque David d'Angers charge Pavie d'enquêter sur son père décédé et de démarches auprès de ses commanditaires angevins. Réciproquement, Pavie lui confie les joies et les peines de sa vie familiale, les péripéties de la vie avec ses concitoyens. Mais la dimension artistique l'emporte évidemment. Le jeune lycéen de 1825 écrit à l'ami de son père qui va le guider dans le milieu littéraire. De retour à Angers après ses voyages à Londres et Weimar avec David, après ses séjours parisiens au sein du Cénacle, mais aussi pour son droit et sa formation d'imprimeur, il continue à entretenir le sculpteur de ses activités littéraires comme de ses désillusions locales. Et il s'intéresse à ses œuvres en cours (du projet à l'inauguration), à ses rencontres avec ses modèles, à son activité politique, si bien que ces lettres forment une chronique des débats du temps.

[LISE SABOURIN]

"L'amitié guérinienne" 200, Paris, Classiques Garnier, 2021, 101 pp.

Après l'éditorial et la relation de la journée guérinienne du 18 juillet 1821 dus à Pierre CHATELUS DE VIALAR, l'hémélie prononcée par Jean-Claude FERRET ce même jour, ce numéro de "L'Amitié guérinienne" présente plusieurs articles, outre les poèmes d'Hedwig SPELIERS à la découverte de la région tarnaise, dans son *Len de l'el, un séjour poétique dans le Midi* (pp. 32-35).

Fabienne BERCEGOL étudie les relations entre les *Sœurs d'écrivains. Lucile de Chateaubriand et Eugénie de Guérin* (pp. 17-31) et leurs célèbres frères à l'ombre desquels elles vivent, liées par une amitié passionnée, attentives à leur éveil à la poésie, mais aussi en une complicité qui n'exclut pas leur propre accès à l'écriture.

Naïma MEJATI analyse le rapport entre *Corps et musique*, révélant *l'autre Maurice de Guérin* (pp. 37-52): chant et danse l'ont rendu moins timide, plus sociable, divertit de soi en son œuvre de «musicien des lettres».

Marie-Catherine HUET-BRICHARD s'interroge sur le «Paysage au ciel» guérinien: *Les nuages dans "Le Cabier vert"* (pp. 53-64) prennent une dimension herméneutique, outils pour dessiner métaphoriquement le processus créateur et décrypter la géographie de l'âme.

Après la *Lettre à Barbey d'Aurevilly* (pp. 65-68) du philosophe Antoine BLANC DE SAINT-BONNET qui mentionne en octobre 1857, à l'occasion de la mort du marquis de Custine, «le livre d'Eugénie» paru deux ans plus tôt, Serge de MAISTRE retrace les liens entre *Les Guérin et les Maistre* (pp. 69-82, annexe avec arbre généalogique et portraits): la baronne Almaury de Maistre a entretenu une passion platonique pour Maurice de Guérin et une amitié tumultueuse avec Eugénie, qui a fini en «bataille de dames» comme l'a qualifiée Barbey d'Aurevilly.

Robert PLAGEOLES clôt cette revue en conviant, à propos d'*Eugénie de Guérin au château du Cayla*, à recenser *les cépages de son siècle* (pp. 83-85), nés deux mille ans avant sur les terres gaillacoises. Suivent, après le compte rendu de l'assemblée générale de l'associa-

tion, une revue des réimpression et parution, une bibliographie guérinienne.

[LISE SABOURIN]

PHILOTHÉE O'NEDDY, *Feu et flamme et autres textes*, éd. A. Cervoni, Paris, Honoré Champion, 2021, 293 pp.

De son nom véritable Auguste-Marie, dit Théophile Dondey, Philothée O'Neddy, selon le pseudonyme anagrammatique qu'il s'était finalement choisi, a fait partie du Petit Cénacle de 1832 avec Gautier et Nerval, mais aussi les moins célèbres Jeune-France qui se réunissaient chez le sculpteur Jehan Duseigneur. Cet *Autre lycanthrope*, comme le dénomme la préface (pp. 7-38) en rappelant sa proximité avec Petrus Borel, est passé tel une fusée dans le milieu littéraire avant de devoir gagner la vie de sa famille en employé comptable au ministère, après la mort de son père par choléra. Et ce recueil poétique, *Feu et flamme*, chez ses oncle et cousin, Dondey-Dupré, à compte d'auteur, en 1833, «faisceau de [s]es meilleures ébauches d'écolier» comme il le qualifie lui-même dans son avant-propos, est pratiquement son seul titre de notoriété, même s'il continua à faire paraître des pages dans la presse de 1833 à 1842, composa des fragments de romans, deux contes, des poèmes dispersés et tint des chroniques dramatiques (notamment sur *Les Burggraves* après avoir participé à la bataille d'*Hernani*) dans "La Patrie" puis au "Courrier français".

Ces *Nuits* et cette *Mosaïque* qui constituent *Feu et flamme* (pp. 41-131) sont bien marquées de la frénésie romantique des «Bouzingots» comme se plurent à les qualifier les bourgeois choqués de leurs comportements provocateurs (notamment lors du Camp des tartares au naturisme fouriériste en 1831). Mais moins politique que Borel, malgré ses «boutades fougueuses», O'Neddy laisse surtout amour et éros, l'Orient aux vapeurs de l'opium, l'art et le dandysme de cette bohème spleenétique faire le lien entre Byron et Baudelaire par la fascination de la mort. Cette poésie de l'«Othello blond», comme l'appelait Gautier, est flamboyante et excentrique, imprégnée d'Ossian, de *Faust* comme de Hugo, tout en manifestant le goût des tours précieux, des raretés lexicales, de la puissance métaphorique et d'une versification musicale.

D'où l'intérêt de cette réédition, la dernière remontant à 1926, mais cette fois, annotée et munie par Aurélie Cervoni, outre l'*index nominum*, de repères biographiques, d'une bibliographie et de nombreux *Documents* (pp. 155-283), de 1831 à 1886 – la traduction par O'Neddy de *Lénore* de Bürger, des comptes rendus sur son recueil, les lettres reçues de Béranger et Chateaubriand lors de sa parution, un article d'Asselineau en 1862 et la lettre-réponse du poète, son portrait par Gautier et les notices dues à Ernest Havet et des Essarts.

[LISE SABOURIN]

MARIE MENESSIER-NODIER, *Correspondance*, tome II, Saint-Pol-sur-Ternoise, Pont-Audemer, Nonant-le-Pin, Fontenay-aux-Roses (1849-1892), éd. J. Geoffroy, Paris, Classiques Garnier, 2021, 893 pp.

Ce deuxième tome de la *Correspondance* de Marie Menessier-Nodier, la célèbre animatrice du salon de son père à l'Arsenal, en vient aux années où elle a quitté la capitale pour suivre son époux receveur des finances,

d'abord à Saint-Pol-sur-Ternoise en 1849, puis à Pont-Audemer où il est muté en 1853, enfin, après sa retraite en 1869, à Nonant-le-Pin à partir de 1871 et à Fontenay-aux-Roses en 1874, pour rejoindre leur fille Marie-Victoire nommée receveuse des postes. C'est donc bien la dimension familiale qui l'emporte dans ce volume sur la vie littéraire parisienne du premier.

Mais ces 426 lettres, de 1849 à 1892, poursuivent le dialogue avec les amis d'autrefois jusqu'à leur disparition: Fontaney, Musset, Rességuier, Vigny, Lamartine, Dumas, Hugo, Janin, Deschamps, Pavie, Guttinguer, Grenier. S'y ajoutent de nouveaux correspondants: Dumas fils, Laurent-Pichat. D'autant plus que, dans les villes de province où elle vit, Marie continue à tenir salon, à faire participer son entourage à la vie intellectuelle de Paris où elle se rend de temps en temps, mais dont elle suit toujours l'actualité par les journaux et la lecture des œuvres récentes.

On peut aussi lire dans ce volume une chronique de la vie quotidienne sous le Second Empire (soins du ménage, soucis d'argent, éducation des enfants), mais aussi des événements de l'actualité politique vus par les yeux d'une monarchiste de cœur (coup d'État de 1851, guerre de Crimée, invasion prussienne).

Si Marie a renoncé à la création poétique, elle produit encore dans la décennie de 1850 des romans, *Le Marquis de Chavannes*, *Une grâce d'en haut*, mais s'adonne surtout à la rédaction de ses fameux Épisodes et souvenirs de la vie de Charles Nodier, parus chez Didier en 1867. Elle s'occupe activement à défendre la mémoire de son père, notamment pour assurer sa propriété littéraire sur *Jean-François les Bas-Bleus*.

Cette *Correspondance*, qui se raréfie après 1870, peut-être par la perte de ses lettres et non forcément par leur rareté, manifeste en tout cas la persistance de sa légèreté de ton, de son esprit, de sa bonne humeur malgré les chagrins familiaux.

[LISE SABOURIN]

THÉOPHILE GAUTIER, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, tome XVI, juin 1861-septembre 1863, éd. P. Berthier, Paris, Honoré Champion, 2022, 749 pp.

Les trois voyages accomplis par Gautier durant ces deux années 1861-1863 – en Russie, à Londres et en Algérie – expliquent l'étendue chronologique de ce seizième volume de sa *Critique théâtrale*: il n'a pu rédiger aussi régulièrement ses chroniques, d'autant qu'il était également occupé à l'écriture du *Capitaine Fracasse*, passé d'une longue gestation à la publication dans la "Revue nationale et étrangère", sans oublier le *Salon de 1861* très copieux. De plus, Gautier doit renoncer à son domaine chéri des opéras et ballets, et même des concerts, dévolu au critique A. de Rovray dans "Le Moniteur universel".

Les pièces de qualité se font aussi plus rares selon Gautier, mis à part celles de Daudet et Lépine (*La Dernière Idole*) et surtout de Sardou (*Piccolino*, *Nos intimes!*, *La Papillonne*, *Les Prés Saint-Gervais*, *La Perle noire*, *Les Ganaches*). Celles qui réussissent sont jouées plus longtemps vu l'extension du public amené dans la capitale par les liaisons ferroviaires en pleine expansion.

Les vaudevilles lui semblent souvent indigents, et les comédies aux Variétés, au Gymnase, à la Gaité, au Vaudeville assez quelconques, hormis *Un Mariage de Paris* d'About et de Najac, *Gaëtana* d'About seul, *Le Mur mitoyen* de Pailleron, *La Loi du cœur* de Laya, *Le Fils de Giboyer* d'Augier. Les drames et mélodrames sont déjà connus (*Le Bossu* de Féval et Anicet-Bour-

geois, *Cartouche* de d'Ennery et Dugué, *Misanthropie et repentir* de Kotzebue dans une nouvelle traduction, *Macbeth* dans une traduction de Jules Lacroix).

Les reprises sont multiples (*La Vie de bobème* de Murger et Barrière, *L'Honneur et l'argent* de Ponsard, *Les Moulins à vent* de Meilhac et Halévy, *Les Filles de marbre* de Barrière et Lambert-Thiboust, *Le Courrier de Lyon* de Moreau, Straudin et Delacour, *Monte-Cristo* et *Don Juan de Marana* de Dumas, *Le Fils naturel* de Dumas fils, *Louis XI* de Delavigne, *La Jeunesse* d'Augier).

La féerie que Gautier affectionne est moins inventive qu'autrefois, livrée qu'elle est désormais aux trucs, illusions et éclairages améliorés techniquement. Elle donne d'ailleurs lieu à maintes reprises, tels *Le Pied de mouton*, *Les Pivales du Diable* et *Peau d'âne* enrichis de tableaux supplémentaires après quelques décennies. Le critique aime aussi se rendre au Guignol et au Cirque (pour *La Prise de Pékin* et *Rotbomago* de d'Ennery ou pour voir le dompteur Crockett).

Cependant Gautier est heureux de revoir *Chatterton* et *Le More de Venise* de Vigny entré dans son ultime maladie, *La Tour de Nesle* et *Antony*, comme *Le menteur*, *Psyché*, *Méropé* et les comédies de Voltaire et l'*Eugénie* de Beaumarchais au Théâtre-Français dont il loue la volonté patrimoniale du directeur, Édouard Thierry. L'anniversaire de la naissance de Corneille est célébré par *Nicomède*, *Rodogune* et *L'illusion comique*; celui de Racine par *Bajazet*, *Athalie*, *Mitridate*, *Britannicus* et *Les Plaideurs*. Le public peut revoir presque tout Molière – *Le Sicilien* ou *l'Amour peintre*, *L'École des femmes* et sa *Critique*, *Le Mariage forcé*, *Le Misanthrope*, *Le Malade imaginaire*, *Les Fourberies de Scapin*, *Tartuffe*, *Les Femmes savantes*. On reprend aussi *On ne badine pas avec l'amour* et *Les Caprices de Marianne*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Turcaret* et *Le Philosophe sans le savoir*.

Les décorateurs – de vrais peintres, tel Foucault – et les acteurs intéressent Gautier. Si Bocage meurt, si Samson termine sa carrière prolifique (Hector du *Joueur*, Sganarelle, Mascarille, Sosie, Miremont de *La Camaraderie*, Cliton, Brid'oison, le marquis de La Seiglière), Constant Coquelin inaugure la sienne dans *Le Mariage de Figaro* et *Le Barbier de Séville* avec un talent promis à la réussite que l'on sait. Dinah Félix et Louise Deschamps commencent aussi. Et si Rachel paraît irremplaçable, M<sup>les</sup> Devoyod et Agar tirent leur épingle de sa succession dans *Pbèdre* et *Andromaque*.

[LISE SABOURIN]

CHARLES GARAND, *Georges le mulâtre, drame en cinq actes et huit tableaux*, présentation de B.T. Cooper, Paris, L'Harmattan, 2021, «Autrement mêmes», 175 pp.

Barbara T. Cooper continue dans la collection «Autrement mêmes» de L'Harmattan son travail de publication de textes sur la négritude, en rééditant un drame, *Georges le mulâtre*, créé avec succès le 26 janvier 1878 au théâtre du Château-d'eau, jamais rejoué ni republié depuis l'originale chez Calmann-Lévy.

Son introduction (pp. v-xxvii) précise comment Charles Garand (1832-1902) a adapté un roman de Dumas père, *Georges*, remontant à 1843, en simplifiant le contexte multiculturel et multiethnique de l'action, située à l'Île Maurice, en 1814, puis en 1830.

L'intrigue du drame (pp. 1-147) oppose les méchants colons aux anciens esclaves qui se voient bafoués et maltraités alors qu'ils souhaitent aider ces Français à lutter contre la conquête anglaise. Georges le mérité envoie de ce fait ses enfants en métropole pour leur permettre de s'instruire et la génération suivante voit en effet le jeune et riche Georges épouser la fille des Malménie, Sara, qui refuse Henri, le cousin que sa famille lui destinait.

Révolte des noirs libérés mais auxquels les blancs refusent l'exercice plein de leur citoyenneté, emprisonnement et condamnation à mort du héros sauvé *in extremis* et revenant en France continentale fonder une famille mixte: tel est le message moral que délivre ce mélodrame à vingt-cinq personnages, emplis de musique et de danse en même temps que de frisson sur les supplices inventés par les arrogants ex-maîtres ridiculisés.

Après la bibliographie, les annexes (pp. 149-173) fournissent les comptes rendus parus dans la presse lors de la création, ainsi que le dossier sur l'histoire et la paternité du drame: en effet Paul Avenel attaqua Garand, et par contrecoup Dumas fils et Calmann-Lévy, adjudicataires des œuvres de Dumas père, pour avoir laissé jouer et imprimer ce drame qu'il prétendait avoir adapté avec le romancier lui-même en 1861; faute d'avoir fourni son manuscrit, et en l'absence de réaction de l'autre collaborateur, Charlieu, il fut débouté sans qu'on sache vraiment si a vraiment existé un premier projet d'adaptation théâtrale.

[LISE SABOURIN]

## Ottocento

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

SYLVE THOREL, *Le Tbyrse de la prose. La fiction d'après Poe, Baudelaire et Mallarmé*, Paris, Champion, 2022, «Romantisme et Modernités» 201, 356 pp.

L'intento principale di questo studio consiste nell'individuare la genesi di una prosa formalmente costruita, che possa costituire un'alternativa al verso regolare ormai in crisi. Nella seconda metà dell'Ottocento, la nascita di questa nuova prosa regolamentata, valida alternativa al verso morente, viene principalmente circoscritta tramite le opere di Poe, Baudelaire, Mallarmé, ma non manca una ricostruzione del folto panorama letterario coevo e successivo, con molti altri nomi e opere, opportunamente invocati e citati, e con svariate incursioni nell'universo anglosassone.

Come si evince dal titolo tratto da *Le Spleen de Paris*, il frutto più maturo di questa ricerca condotta in seno alla prosa risulta essere, naturalmente, l'avvento del *poème en prose*, ma l'A. indica anche altre novità narrative, tutte caratterizzate da «l'invention permanente de nouvelles contraintes d'ordre logique» (p. 10). Poe, Baudelaire, Mallarmé insistono infatti sull'idea di energia che deve tener unite le varie parti di un'opera, come suggerisce la lezione di «The Raven» sancita da *The Philosophy of Composition*. Spesso, afferma l'A., queste opere attestanti la famosa «disparition élocutoire du poète» saranno poi prolungate da testi in cui domina il motivo dell'automa: così avverrà, ad esempio, per *l'Eve future* (Villiers de l'Isle Adam) sulla scia di *Hérodiade* (Mallarmé). Secondo questa genealogia, che non tralascia Jarry, costruzioni all'insegna del dispositivo meccanico scaturiranno pure dalla patafisica, da *Faustroll* definita «scienza delle soluzioni immaginarie».

Questo composito panorama non rinviene solo una «fiction» poetica, a cavallo tra i generi letterari, descrive anche con quali mezzi resistano, dentro all'edificio del verso, importanti poeti quali Banville o Victor Hugo («La révolution prosodique de Hugo», pp. 40-50).

Una convinzione di fondo è sottesa a questa prospettiva di una tensione tra poeta e narratore: è che essa s'accompagni allo scemare della funzione pressoché metafisica attribuita alla misura versificatoria.

[ALESSANDRA MARANGONI]

“Les Lettres Romanes” 76, n. 3-4, 2022, *Le Fragment, l'inachevé: regards croisés*, dir. A. SCHELLINO et J. ZANETTA, 352 pp.

I curatori forniscono, in apertura, un rapido ma incisivo sguardo sulla nozione di Frammento e sulla sua evoluzione nel corso dell'Ottocento francese. La partenza dal Romanticismo tedesco è tuttavia quasi obbligata: Schlegel, Novalis, Rilke sono infatti all'origine dell'idea moderna di frammento, intesa come forma deliberatamente perseguita. Risulta altrettanto interessante constatare come l'idea stessa di frammento vada viepiù differenziandosi da quella di incompiuto: il primo rivendica un suo statuto, il secondo rimane nell'ambito del non finito. L'esito più maturo, tardo ottocentesco, appannaggio della Francia, appare

senz'altro essere la frammentazione decadente così come teorizzata da Paul Bourget.

Relativamente alla nostra rubrica, diamo conto di due articoli sulla poesia della seconda metà dell'Ottocento.

N. COUTURIER (“*Il faut tout casser*”: *fragmentation et recomposition dans les “Derniers vers” de Jules Laforgue*, pp. 169-181) prende in esame l'insieme di poesie in versi liberi conosciute come *Derniers vers*, successive all'ultima raccolta, di fattura regolare, pubblicata da Laforgue (*Des Fleurs de bonne volonté*). Questi cosiddetti *Derniers vers*, perché così chiamati dagli editori Edouard Dujardin e Félix Fénéon, spesso ritenuti un caso esemplare di frammentazione e incompiutezza (Laforgue è morto a 27 anni), vengono qui considerati in una diversa luce: il disfacimento del verso regolare, che inizia già nelle *Complaintes*, sarebbe infatti un ulteriore passo sulla via di un'esplorazione prosodica, nella direzione di una libera ricostruzione delle unità metrico-ritmiche.

F. LOCATELLI propone un'analisi del Tombeau d'Anatole (“*Suspens-rupture*”: *le “Tombeau d'Anatole” de Stéphane Mallarmé*, pp. 197-210) per cercare di sottrarre questi materiali al carattere frammentario e incompiuto che caratterizza larga parte dell'opera di Mallarmé a iniziare da *Hérodiade*. A tal fine rinviene in queste annotazioni, scaturite dalle morte di Anatole, una volontà di simmetria principalmente fondata sul ritorno di alcune parole chiave, quali appunto “suspens” e “rupture”. Il tutto gravitante intorno al vuoto ingenerato dalla perdita del figlio.

[ALESSANDRA MARANGONI]

JEAN-CLAUDE CARON, *Van Gogh en toutes lettres. Un homme dans son siècle*, Chyzérieu, Champ Vallon, 2022, 435 pp.

Attraverso la corrispondenza di Van Gogh, Jean-Claude Caron cerca di tracciare la personalità di un pittore rimasto misterioso anche dopo numerosissimi studi, che l'A. definisce “*peintrécrivain*”, esprimendo così la “profonde osmose qui unit les deux facettes de sa production”. La vocazione letteraria di Van Gogh si manifesta per Caron in due aspetti fondamentali: la qualità letteraria della sua scrittura e la sua evidente passione per le opere di numerosi autori. La pubblicazione delle lettere, molto modesta negli anni immediatamente successivi alla sua morte, diventa un fenomeno significativo nei primi decenni del Novecento, accrescendosi via via fino all'edizione in sei volumi nel 2009 a cura del Van Gogh Museum.

L'approccio trasversale alla corrispondenza praticato da Caron non rinuncia del tutto alla classificazione, che oltre alla ripartizione delle lettere per destinatari, luoghi, tempi e lingua, ci offre anche una tabella della frequenza dei nomi di autori citati, fra i quali spiccano quelli di Zola, Michelet e Dickens ai primi tre posti. Caron segue nei primi capitoli il formarsi del gusto letterario di Van Gogh lungo tutto il corso della sua corrispondenza, sottolineando l'onnipresenza dell'ispirazione biblica, la passione per *L'Amour e La Femme* “du Père Michelet”, la simpatia per gli autori anglo-americani e la scarsa attrazione per Baudelaire, fino all'en-

tusismo dirimpente per il naturalismo e soprattutto per Zola, che gli sembra affermare “une vérité absolue, dépassant le contexte dans lequel il vit, pense, souffre pour toucher à l'éternité, abolissant toute théologie au profit d'une religion naturelle”. Il legame fra pittura e letteratura, che include spesso anche la musica nella teorizzazione di Van Gogh, diventa palpabile con la rappresentazione concreta di libri nei suoi dipinti; alcune nature morte includono volumi (*Nature morte avec statuette en plâtre* con in primo piano *Germinie Lacerteux* e *Bel-Ami*) oppure rendono esplicito il tema già nel titolo (*Livres jaunes*, *Romans parisiens*, *Nature morte avec romans français*).

I capitoli successivi (8-12) percorrono la corrispondenza con diversi tagli tematici: la funzione dell'arte e il ruolo dell'artista, la sognata “communauté des peintres” fondata sull'amicizia con Gauguin, i numerosi spostamenti che fanno di Vincent “un apatride par excellence”, il rapporto con il tempo e la storia, la difficile relazione con il mondo femminile. La riflessione religiosa e la preoccupazione sociale occupano gli ultimi quattro capitoli; Caron mostra l'importanza della spiritualità in Van Gogh definendolo “un homme de fois successives” ma sempre rivolto al tentativo di elevare lo spirito attraverso un percorso complesso di “fils de pasteur en révolte contre l'Église” in cerca di una dimensione spirituale unica, mistica ed artistica. Quanto alla società del tempo, pur denunciandone le disuguaglianze, la visione di Van Gogh sembra più segnata da una “sensibilité esthétique à la souffrance sociale” che dalla critica politica e mantiene una forte impronta morale e quasi religiosa, al di là della personale esperienza della povertà e dell'emarginazione.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Jules Verne, *une vision du XIX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque «Arts, sciences et techniques: Jules Verne, une vision du XIX<sup>e</sup> siècle», «Revue d'histoire littéraire de la France» 4, 2022, 217 pp.

Nel suo “Avant-propos” a questo numero (pp. 773-780), Henri SCEPI, dopo aver messo in rilievo l'eccezionale collaborazione fra Verne e il suo editore Hetzel, sottolinea la consapevolezza del romanziere di creare grandi avventure producendo al tempo stesso una specie di “totalisation des disciplines et des savoirs”, secondo le indicazioni sociali e scientifiche dell'epoca. Queste “odyssees de la connaissance”, che i romanzi verniani rappresentano, sono tuttavia il frutto di una “vision” che in qualche modo supera il suo tempo e che Scipi definisce suggestivamente “une percée modificatrice du regard à travers l'épaisseur ou l'opacité du temps”.

Il rapporto non banale fra Jules Verne e il suo tempo è approfondito da Marie-Hélène HUET in *Traversées du temps* (pp. 781-792), che prende come punto di riferimento la visita dello scrittore all'*Exposition universelle* del 1867 e poi all'*Exposition maritime* del 1868 a Le Havre. L'accostamento, più volte ribadito dalla critica, fra *Vingt mille lieues sous les mers* e i saloni dell'*Exposition*, viene considerato dalla Huet piuttosto attraverso le divergenze: mentre l'*Exposition* propone una sorta di storia della conoscenza attraverso il progresso dei suoi oggetti, nel *Nautilus* “chaque merveille [y] apparaît comme un objet unique, dans son insolite solitude, extérieure à toute continuité du savoir”.

Sylvie ROQUES prende in esame in *Au prisme du spectacle: les représentations des mondes verniens* (pp. 793-810) il nuovo genere teatrale costituito dalle “féeries

scientifiques issues des romans verniens”, che mobilitano dimensioni e mezzi scenici straordinari e dinamici, in parte precursori del cinema. Frutto della collaborazione di Verne e del drammaturgo D'Ennery, le rappresentazioni mettono in scena moderni mezzi di trasporto, spostamenti di luogo e di tempo che danno l'illusione del movimento e il senso della velocità, nonché paesaggi immaginifici e cangianti, popoli e costumi. «Un tel ensemble, totalement original – conclut Sylvie Roques concrétise une invention: celle d'un *Théâtre-monde*».

In *Irrespect scientifique et discours bouffon* (pp. 811-818) Daniel COMPÈRE si interroga sui differenti discorsi che si incrociano nella narrativa verniana: il “discours savant”, espresso da diverse voci dentro e fuori la vicenda narrata e soprattutto il “discours bouffon”, di cui si fa carico spesso il narratore ridicolizzando il ritratto di qualche personaggio, ma assunto talvolta anche da un personaggio che adempie al medesimo ruolo o da un soggetto “esterno” come la stampa. Nell'ultimo paragrafo Compère mostra le numerose e convincenti ragioni dell'utilità del “discours bouffon” nei testi narrativi di Verne.

Kevin EVEN mette in luce nel suo studio le preoccupazioni ecologiste che affiorano nei romanzi di Jules Verne (*Avertissements environnementaux dans les “Voyages extraordinaires”*, pp. 819-828), che condivide le ancora rare inquietudini di alcuni circoli scientifici dell'epoca. Su questo tema Even propone un confronto con alcune opere di Michelet e con quelle, di poco successive, del geografo Élisée Reclus, tutte preoccupate, pur con tonalità diverse, della protezione dell'ambiente.

I viaggi nell'Europa centro-orientale, “Extrême Europe” per Verne, caratterizzano secondo Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN la sua produzione narrativa dopo il congresso di Berlino del 1878 e fino ad alcuni testi postumi (*Voyages dans “l'Extrême Europe”*. *Le rêve européen de Jules Verne*, pp. 829-848). L'attualità politica del mondo balcanico conduce nei romanzi verniani – da *Kéraban-le-Têtu* fino a *Le Beau Danube Jaune* – a “un hymne à l'insurrection contre l'opresseur”, sia in chiave seria che umoristica, ma sempre determinato da un profondo legame, più romantico che storico, con la patria. La storia lascia presto il passo al «roman géographique» in cui l'Europa si presenta come un variegato luogo di rivendicazione di libertà: «c'est [...] la liberté économique et du libre-échange, qu'entend promouvoir Verne, beaucoup moins assuré en ce qui concerne les possibles modalités politiques de cette liberté».

«La difficile question de la mise en texte des savoirs scientifiques» trova nei romanzi di Verne un terreno privilegiato e in *Robur-le-conquérant* un testo emblematico. A partire da questa osservazione, Andrea MASNARI propone in *Le savant et son secret: le partage des savoirs dans “Robur-le-conquérant”* (pp. 849-859) un esame del dibattito sulla nascente “navigation aérienne”, che contrappone, a partire dal 1860, i sostenitori del “plus léger que l'air” ai sostenitori del “plus lourd que l'air” – fra cui si colloca Verne – e del romanzo il cui protagonista, Robur, è un “savant-ingénieur” creatore di una macchina volante. Analizzato attentamente da MASNARI, il testo rivela anche la duplicità del sapere scientifico temuta da Verne e ci offre «une vision directe du pouvoir, dérivé du savoir, dans sa double acception: celle d'outil précieux, mais aussi d'arme dangereuse».

Completamente dedicato a *La Chasse au météore*, pubblicato postumo, lo studio di Laurence SUDRET (“*La Chasse au météore*” ou le déclin de la science, pp. 861-872) approfondisce le differenze fra la versione origina-



le inedite (1901) e quella rimaneggiata da Michel Verne con l'inserimento di una soluzione scientifica e pseudo tale (1908). Nella prima colpisce l'assenza di azione e quasi l'assenza della stessa scienza, l'astronomia, vissuta dai due protagonisti più come fonte di fama che di conoscenza. L'opera di Verne verso la fine della sua vita registra quindi una sorta di ripensamento sull'importanza del progresso e sulla sua utilità: "l'homme doit garder les pieds sur terre et se faire philosophe plus que scientifique s'il veut prétendre au bonheur".

Jean-Michel GOUVARD approfondisce in *Science et légende chez Jules Verne, à propos du "Château des Carpathes"* (pp. 873-886) la tensione presente nel romanzo 'fantastico' del 1892, «entre la croyance dans les légendes et le credo positiviste et scientifique» come specifica espressione della «vision conflictuelle du XIXe siècle». Fra un mondo in cui trovava spazio il fantastico e un mondo più moderno, *Le Château des Carpathes* sceglie sempre la razionalità del presente, ma non cancella mai del tutto l'elemento irrazionale, più fragile e affidato alla credenza popolare e tuttavia, accanto ai trionfanti simboli del progresso, emblematico di un'epoca e del suo immaginario.

*L'orgue du "Nautilus"* (pp. 887-899) di Jacques NOIRAY considera lo strumento musicale da tre punti di vista: come "objet technique" – enorme strumento musicale meccanico, quasi "l'image en réduction du sous-marin tout entier" –, come "objet énigmatique, incompréhensible, indéfinissable", produttore di un'armonia evocativa e malinconica, quasi un'estasi musicale e infine oggetto che esprime "l'union solitaire de l'orgue et de l'organiste" in un linguaggio dolente e misterioso ed allude ad una morte e alle origini di Nemo mai rese esplicite, mistero che romperà l'armonia fra i due elementi liquidi e dinamici del romanzo – "la mer et l'électricité" – con un gesto violento di vendetta e di autodistruzione.

Focalizzando l'attenzione sul "dyptique lunaire" costituito, a distanza di quattro anni, da *De la Terre à la Lune* e *Autour de la Lune*, Jacques-Remi DAHAN mostra con diversi argomenti la loro unitarietà già nel progetto iniziale di Verne ("*Autour de la Lune*", ombres et lumières d'une genèse, pp. 901-913). Il primo (raro) manoscritto di *Autour de la Lune* gli consente infatti di ipotizzare addirittura una redazione precedente alla stesura definitiva di *De la Terre à la Lune* grazie all'esitazione poi scomparsa fra i nomi Ardan e Nadar per il personaggio che riproduce l'amico fotografo. Un articolo di Victor Chauvin, che anticipa al 1866 l'espedito risolutivo del viaggio sulla Luna, completa infine la dimostrazione della concezione contemporanea dei due romanzi.

"La fragilité de la civilisation" e i suoi catastrofici pericoli sono l'oggetto dello studio di Philippe MUSTIÈRE *Jules Verne, l'enchantement désenchanté. Beauté et terreur du cataclysme* (pp. 915-924) a partire dallo «hiatus désormais installé entre les intérêts de la science et ceux de l'humanité» costantemente indicato dallo scrittore nei suoi romanzi. Nelle numerose catastrofi che vi sono rappresentate Mustière coglie il senso di un nuovo "sublime" per il quale chiama in causa Edmund Burke e Kant e nel quale riconosce, sull'inquietante sfondo storico di quei decenni, "une nébuleuse d'images qui révèlent l'angoisse et les craintes d'un imaginaire enfantin, vis-à-vis d'un ordre menacé", accanto ad un profondo disagio sociale.

In *Jules Verne et le voyage humoristique: le "Voyage à reculons en Angleterre et en Ecosse"* (pp. 925-935), Daniel SANGSUE presenta un'opera rimasta inedita fino al 1989, benché scritta circa centotrent'anni prima, quando i *Voyages extraordinaires* non erano ancora sta-

ti pubblicati. "Antivoyage qui s'en prend parodiquement aux buts et à la progression du voyage conventionnel", il viaggio umoristico di Verne, che richiama per più aspetti l'opera di Sterne, è collocato da Sangsue sotto il segno "de la fantaisie et de la dérision", a partire dagli intoppi della partenza, per proseguire con il singolare itinerario "a rovescio", verso sud per arrivare in Scozia. La gastronomia stravagante e il disinteresse per le ricchezze monumentali concluso da una corsa frenetica attraverso i monumenti di Londra, completano questo primo racconto di viaggio verniano, triplice secondo Sangsue: "humoristique" all'inizio, "pittoresque et romantique" nella parte scozzese – vero e proprio omaggio a Walter Scott – e "touristique" a Londra.

Lucido e pragmatico, Jules Verne appare a Henri SCEPI come un romanziere consapevole del valore della pubblicità per l'esistenza dei suoi libri; così lo presenta in *Coup de pub. Verne et l'affaire du siècle* (pp. 937-949). Opere di azione in cui "les ressorts de la fiction romanesque incorporent [ainsi] les mécanismes ordinaires de diffusion et de mise en circulation de l'information", i romanzi verniani suscitano o si inseriscono in dibattiti pubblici anche molto animati su verità scientifiche e convinzioni collettive. Il loro merito fondamentale è per Scipi quello di aver espresso in modo piacevole "l'essence historique des temps médiatiques et libéraux", di aver dato vita alla "fabrique de l'opinion", facendo trasparire qualche dubbio, ma senza rinunciare mai alla "réussite" e a "se promouvoir soi-même comme un être spectaculaire".

La convergenza di curiosità scientifica e di "optique culinaire" nei romanzi di Verne suscita l'interesse di Bertrand MARQUER (*Jules Verne, le "goût" de l'aventure*, pp. 951-961), che riconosce in questa "logique de l'aventure associant manducation et conquête" un tratto piuttosto diffuso dei romanzi di esplorazione e di conquista, anche coloniale, della seconda metà dell'Ottocento. Se Verne mantiene sul piano dell'allusione alcuni temi scottanti come l'antropofagia, non altrettanto faranno alcuni suoi imitatori come il Capitaine Danrit in *La guerre au vingtième siècle*.

Christophe REFFAIT (*La physiologie burlesque*, pp. 963-975) riprende l'opposizione istituita da molti critici alla morte di Verne fra i suoi romanzi, dedicati alle "sciences de la terre et du ciel", e quelli dei grandi romanzi a lui contemporanei (Balzac, Flaubert e Zola), consacrati alla fisiologia. *Une fantaisie du docteur Ox* mostra invece per l'A. che in Verne "[Le] registre bouffon est porteur d'une interrogation physiologique", a cominciare dall'elenco di autorevoli scienziati del settore, più chimici che fisiologi e per giunta ormai un po' lontani nel tempo. In opposizione alla voce "physiologie" del *Dictionnaire Larousse*, che assume la fisiologia "sur le vif" di Claude Bernard e di Zola, Verne propone una sorta di "réécriture bouffonne des protocoles de la médecine expérimentale", in cui tuttavia "le milieu physique agit et la chimie change l'homme".

In «*Comment finir?*» (pp. 977-984) Jean-Luc STEINMETZ pone il problema della conclusione dei numerosi romanzi di Verne, cercando di indicare "une loi de tendance". L'inizio è sempre la prevedibile apertura di un'avventura, originale solo per il fatto di essere iscritta in una comunità che fa da cassa di risonanza, ma per la conclusione la scelta va quasi sempre al "lieto fine", sottolineato spesso dalla parola *bonheur*, anche se costantemente preceduto da un capitolo di disastri e distruzione. Sempre tentato da una conclusione prodotta da spettacolari eventi naturali, Verne riesce tuttavia a "former in extremis des aires réconciliatrices

où règne l'utopie", riportando ogni storia straordinaria alla "reconnaissance de la mesure humaine".

Piero GONDOLO DELLA RIVA chiude il numero monografico con una testimonianza personale – *Hetzel et moi*, pp. 985-986 – sul suo incontro con Jean-Jules Verne, nipote dello scrittore, con la figlia di Louis-Jules Hetzel e i successivi discendenti dell'editore e soprattutto sulla frequentazione della casa di Hetzel a Bellevue, con il suo prezioso contenuto di libri e manoscritti originali di Verne.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

LOUISE DURIEUX, *L'Héritage théologique de Joseph de Maistre dans les œuvres fictionnelles de Jules Barbey d'Aureville, Léon Bloy et Georges Bernanos*, Paris, Classiques Garnier, 2022, 830 pp.

Questo articolato e ponderoso studio, nato come tesi di dottorato, mette ben in luce il debito maturato nei confronti di Joseph de Maistre da parte di tre noti romanzieri cattolici: Jules Barbey d'Aureville, Léon Bloy e Georges Bernanos (dati i limiti cronologici assegnati a questa sezione bibliografica, ci soffermeremo soprattutto sui primi due).

Viene indagato, alle origini, il pensiero teologico di Joseph de Maistre, certo innestato sull'ortodossia nata dal Concilio di Trento, ma non privo di inclinazioni inattese, come quella nei confronti degli Illuminati a cui egli giunge in particolare tramite Saint-Martin, ma anche Martinez de Pasqually e Willermoz. Convivono, nella sua formazione, da un lato pensatori cattolici come Bossuet, dall'altro, meno prevedibilmente, filosofi come Origene. Centrale risulta essere l'idea del Male (che sul piano storico si manifesta con la Rivoluzione) e la nozione di Reversibilità atta a porvi rimedio: in particolare la sofferenza volontariamente esperita da un singolo membro della Chiesa che viene a congiungersi a quella di Cristo, testa della Chiesa. In altre parole, in virtù della comunione dei santi, la sopportazione e il sacrificio da parte di un innocente a favore di un peccatore. Sul piano temporale, una visione della storia all'insegna della Provvidenza divina si traduce nel rifiuto della modernità e nella ferma condanna dei valori rivoluzionari.

L'ammirazione è precoce e crescente da parte di Barbey d'Aureville: mediante Joseph de Maistre, fin da giovane egli inizia a mettere in dubbio l'idea di Progresso trasmessa dai Lumi e sarà poi portato a vedere anche nella guerra franco-prussiana un velato confronto tra Cattolici e Protestanti e un castigo divino. A de Maistre lo scrittore normanno affianca letture di mistici quali Catherine Emmerich e Teresa d'Avila. In un romanzo come *Un prêtre marié*, strani fenomeni di sonnambulismo, svenimenti... si spiegano meglio facendo intervenire la convinzione che alcune vittime subiscano volontariamente il peso dei peccati altrui.

Per i monarchici convinti, Satana ha spinto la Rivoluzione. Ciò nondimeno, nel corso dell'Ottocento il satanismo diventa anche un ingrediente letterario ricorrente. Sull'argomento satanico, l'impronta di de Maistre convive infatti, in Barbey d'Aureville, con l'ascendente esercitato da scrittori di grido quali Byron o Ann Radcliffe e da personaggi emblematici come Lady Macbeth.

Tramite il maestro Barbey, anche Léon Bloy è profondamente segnato dall'idea di Reversibilità trasmessa da Joseph de Maistre. Ecco perché il dolore viene inteso come un privilegio che consente di partecipare al mistero della Passione, in romanzi quali *Le Désespéré*: come dire che il giusto prende la sua croce e la porta sull'esempio di Cristo.

E se in apertura delle *Fleurs du Mal* si leggeva «C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent», in tutti e tre questi scrittori, la presenza del demone che governa il male mondano emerge, non di rado, fin dal titolo: *L'Ensorcelée*, *Les Diaboliques* (Barbey d'Aureville), *Sous le Soleil de Satan* (Bernanos)... Si tratta, in ognuno di questi casi, di una presenza non folkloristica, ma sostanziale, in una visione del mondo ereditata, direttamente o indirettamente, da Joseph de Maistre.

[ALESSANDRA MARANGONI]

YANNA KOR, *Les théâtres d'Alfred Jarry*, La Fresnaie-Fayel, Éditions Otrante, 2022, 212 pp.

Il volume di Yanna Kor – rielaborazione della tesi di dottorato dell'autrice, sostenuta all'Université Paul-Valéry di Montpellier nel 2019 – offre un'ampia panoramica sull'universo *jarryque* e sui suoi temi, rivendicando con forza la necessità di leggere Alfred Jarry *oltre* il successo di *Ubu Roi*.

L'autrice afferma, nell'introduzione, che «ce livre ne porte pas sur Jarry, c'est-à-dire la personne, la vie, les gestes, ou la légende. Il ne porte pas non plus sur Ubu, personnage, texte ou mythe. Il s'intéresse à l'amalgame épouvantable des deux, c'est-à-dire à la synthèse homme-marionnette, aux théâtres, à la scène de soi et pour soi» (p. 9); in effetti, in trecento pagine del volume propongono una lettura sintetica, ovvero un approccio plurale di biografia, analisi testuale, analisi scenica, che, benché renda assolutamente l'idea della complessità del teatro di Jarry, non scioglie ancora il dubbio: attraverso quale prisma l'autrice propone di approcciarsi all'*ubuesque* esperienza dell'autore.

Nel secondo capitolo invece lo sviluppo de «La vision théâtrale de Jarry» (pp. 62-98), permette di accostarsi a una chiara e fondata argomentazione circa l'estetica teatrale dell'autore: dalla teoria sul «décor» scenico – di cui si sottolinea la capitale importanza, in un'ottica tardo-simbolista di espansione dello spazio della significazione – fino alle considerazioni sul ruolo dell'attore sul palco *jarryque*: queste pagine forniscono un'utile sintesi degli elementi originali dell'autore di *Ubu Roi*. Si segnala il focus originale proposto da Kor, vale a dire l'insistenza con cui l'autrice presenta la marionetta sulla scena di Jarry: a metà strada tra l'attore e la maschera, la marionetta è il dispositivo instabile che permette di creare «un champ laissé libre à l'imagination» (p. 81).

Il primo capitolo tratta, attraverso un approccio biografico, delle prime rappresentazioni teatrali di Jarry; l'autrice si fonda sugli scambi epistolari dell'autore per mettere in luce le considerazioni del giovanissimo Alfred durante prima e dopo le messinscène. Il terzo capitolo prolunga invece le precedenti considerazioni al testo letterario di Jarry. Il risultato è una critica tematica, organizzata in voci («L'espace 'pataphysique. Le mur et le jardin»; «Le corps 'pataphysique'...») che ricordano certi volumi della scuola di Ginevra (e non è un caso, forse, che J.-P. Richard sia più volte citato, e che diverse voci del terzo capitolo abbiano a che fare con la «profondeur»). La traversata dell'*Univers de Jarry*, si conclude così su un *survol* dei suoi testi, attraverso la scelta di una serie di tematiche affascinanti e tra loro coerenti.

La conclusione si compone di alcune tra le pagine più interessanti del libro: si propone una rilettura dell'opera di Jarry *au miroir* dell'esperienza teatrale del Duemila, mostrando quanto il teatro grottesco e sovversivo dell'autore di *Ubu Roi* sia ancora vivo, in tutta la sua virulenta *merdre*, nelle rappresentazioni contemporanee.

[GIORGIA TESTA]

## Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scottò

*Paul-Jean Toulet, les «prismes» de l'écriture*, dir. S. BÉDOURET-LARRABURU, I. CHOL, J. HENNEBERT, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, 334 pp.

Questo volume, distribuito da Vrin, raccoglie gli Atti di un convegno svoltosi a Pau e a Guéthary nel settembre 2020, in occasione del centenario della morte di Paul-Jean Toulet, conosciuto per essere stato il capostipite dell'*École Fantaisiste* e soprattutto come il poeta delle *Contrerimes*.

J.-L. STEINMETZ analizza alcuni dei versi più noti di Toulet («Qu'est-ce que la douceur des choses?») rinvenendovi una gravità soave ma inattesa, in seno a un'opera che appare il frutto di un «diletantisme ardemment recherché, en vertu d'une paresse revendiquée». M. COLBERT DE BEAULIEU considera «l'ironie ou le sourire doux-amer di Toulet» in tre diversi ambiti della sua produzione: le massime, la poesia e i romanzi. Un'ironia dalla tonalità non usuale, come riconosciutogli anche da Paul Valéry. S. BÉDOURET-LARRABURU si interroga sul potenziale passaggio «du texte descriptif au poème en prose»: molti passi descrittivi dei romanzi di Toulet non sconfinano forse nel *poème en prose*, quale veniva delimitato da Suzanne Bernard? La dimostrazione viene attuata tramite uno dei romanzi più avvincenti dell'autore, *La jeune fille verte*. P. COGMAN si sofferma su «la brièveté chez P.-J. Toulet romancier et poète», dato che lo scrittore prediligeva le forme brevi e la misura aforistica, spingendosi ad utilizzare epigrafi di fantasia. Nelle *Contrerimes* la brevità diventa ammaliante concisione, fatta di paradosso, sorpresa, contrasti. Anche A. HÉRISSON riflette su «le bref de Toulet» analizzando in particolare i *Vers trouvés sur un mirilton*, dal metro variabile e capriccioso, dominati dalla rima, e la cui brevità può diventare tagliente, grazie a un locutore insolente o sfiggente. Le «hardiesses métriques» di Toulet sono poi studiate da J. LORMIER che si concentra su quattordici poesie giovanili pubblicate nel 1898 sulla «Revue Blanche» sotto il titolo di *Entr'Actes*: elegie ed epigrammi fortemente influenzati dall'*Anthologie grecque*, ma con figure stilistiche tipiche dell'autore. Su «l'éclat du bref, le phrasé des *Contrerimes*» riflette poi L. MOUREY che analizza le prime nove poesie della raccolta chiedendosi se si tratti di una brevità che tende più alla chiarezza o all'oscurità e se e quanto concentrazione ed ellissi tolgano alla nitidezza del senso. Toulet non vuole essere sibilino, poiché predilige una fattura classica, alla Moréas (quello delle *Stances*), ma non si sottrae, altresì, alle ambivalenze tipiche della poesia. M. VIEGNES scorge «ombres et mirages» nelle *Contrerimes* scalfendo, testi alla mano, l'idea diffusa di un Toulet scrittore meridionale la cui penna rende tutto nitido e privo d'ombra. J. HENNEBERT si sofferma su «prénoms, surnoms et noms de familles», reali o inventati che siano, presenti nelle *Contrerimes*: molti i nomi di donna che fungono da sonorità catalizzatrici e irradianti.

Dopo quest'ampia serie di studi incentrati sulle *Contrerimes*, si passa a una sezione che mette in luce la straordinaria varietà della produzione di Toulet, a iniziare da «Formes et enjeux du *Journals*» di M. BRAUD, il quale prende in esame il diario dell'autore, ma anche

cartoline e lettere in cui Toulet si rivolge a se stesso in modo teatrale (*Lettres à soi-même*). In *Toulet et les arts de la scène* H. LAPLACE-CLAVERIE considera l'attitudine dell'autore, spesso rimasta allo stato velleitario, per la produzione drammatica, nonché la sua attività giornalistica di commentatore teatrale. Prosegue J.-Y. PUYO con *Les tribulations d'un Béarnais en Indochine*, documento dedicato al lungo viaggio di Toulet nell'allora colonia francese, e alla grande esposizione di Hanoi che ivi visitò, a cavallo tra 1902 e 1903. Nell'intento di esplorare questa multiforme produzione, D. BÉDOURET vede Toulet nelle vesti di «géo-photographe», spingendosi a considerare il suo primo soggiorno all'Île Maurice (1885) e la sua esperienza legata all'esotismo: vengono così passate in rassegna immagini fotografiche acquistate dal poeta-viaggiatore e fotografie probabilmente scattate dallo stesso Toulet.

A. PIANTONI approfondisce infine il legame Toulet-Moréas domandandosi se Toulet sia stato un satellite di Moréas come si tende talora a pensare. La risposta, circostanziata, è fondata sia sulle opere rispettive (in particolare *Stances* e *Contrerimes*) sia sulla ricezione critica delle stesse e finisce col delineare un rapporto fatto più di affinità che di stretta dipendenza.

Come si può agevolmente comprendere, i prismi indicati nel titolo del volume sono quelli che si irradiano dalla variegata opera di Toulet, scrittore spesso relegato in secondo piano nei manuali e nelle antologie, ma che ha attirato a sé, intorno alla metà del Novecento, non dimentichiamolo, l'attenzione di esegeti come Pierre-Olivier Walzer e la traduzione di poeti quali Maria Luisa Spaziani.

[ALESSANDRA MARANGONI]

MARCEL PROUST, *Du côté de chez Swann*, édition établie, présentée et annotée par M. Vernet, Paris, Le Livre de Poche, 2022, 864 pp.; MARCEL PROUST, *Un amour de Swann*, édition établie, présentée et annotée par M. Vernet et F. Lorandini, Paris, Le Livre de Poche, 2022, 384 pp.

Perché dedicare alla *Recherche* un'ulteriore edizione tascabile, oltre a quelle già disponibili, curate da studiosi del calibro di Jean-Yves Tadié, Antoine Compagnon, Thierry Laget, Luc Fraisse ecc.? La nuova edizione del *Livre de Poche*, coordinata da Matthieu Vernet e di cui sono per ora usciti tre volumi (i primi due volumi della *Recherche* propriamente detta, *Du côté de chez Swann* e *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, curati rispettivamente da Vernet e da Julie André, e *Un amour de Swann*, ovvero la seconda parte di *Du côté de chez Swann*, curato da Matthieu Vernet e Francesca Lorandini) interviene nel pur affollato mondo dell'editoria proustiana con alcune interessanti originalità.

L'obiettivo che pare muovere l'impresa è di fornire al lettore non specialista ma appassionato di Proust, un'edizione che seppur agevole arrivi a integrare e presentare, in una ricostruzione rigorosa ma accessibile, la storia editoriale dell'opera – una storia come sappiamo assai complessa, fatta di progetti successivi, riscritture, pubblicazioni parziali seguite da correzioni e rifacimenti che intervengono financo, nel caso ad esempio di

*Du côté de chez Swann*, sulle prime bozze dell'editore Grasset, completamente rimaneggiate da Proust: un vasto cantiere nel quale anche lo specialista non filologo rischia di smarrirsi. Nelle prefazioni come nei *dossiers* e negli apparati critici, la nuova edizione si sforza non solo di presentare con la massima chiarezza la fabbrica dell'opera nelle sue tappe essenziali e nel suo intricato percorso, ma anche di rendere direttamente accessibili alcuni dei testi attraverso cui la *Recherche* ha iniziato a circolare (ovvero gli articoli pubblicati da Proust prima del 1913), oppure attraverso cui essa è di fatto circolata nel corso del tempo. Questo è precisamente il caso di *Un amour de Swann*, una porzione di *Du côté de chez Swann* che ha avuto vita autonoma a partire dal 1930, anno della sua prima pubblicazione in volume, e che, a mezzo delle numerose riedizioni a larga diffusione, club e tascabili, ha rappresentato per molti lettori la prima e principale via di accesso alla *Recherche*. Sono anche presentati al lettore, in *Du côté de chez Swann*, quattro testi che Proust aveva pubblicato nel "Figaro" tra marzo 1912 e marzo 1913 come anticipazioni dell'opera a venire (*Épines blanches, épines roses, Rayon de soleil sur le balcon, L'église de village e Vacances de Pâques*), e che ben restituiscono il progetto letterario di Proust, nella misura in cui si tratta di pezzi poco narrativi e fortemente incentrati su ciò che uno dei più fini critici italiani di Proust, Giacomo Debenedetti, ha definito come il vasto ed inesplosato continente delle "idiosincrasie". Il volume *Un amour de Swann* ci presenta infine il racconto *L'indifférent* che Proust aveva pubblicato nel 1896 e che racchiude già alcuni elementi fondamentali dell'universo romanzesco della *Recherche*.

Una simile operazione è fondamentale per un'opera che come sappiamo non ha potuto ricevere nella sua interezza l'*imprimatur* dell'autore, e che, attraversando una fase di gestazione lunga quanto la vita dello stesso Proust, ha conosciuto innumerevoli incarnazioni testuali e declinazioni editoriali. Dalle consuete edizioni esplicative dei riferimenti del testo e che aggiornano il lettore rispetto al dibattito critico, si passa così ad un'edizione che si focalizza sulla vita del testo nel tempo, a partire dal postulato critico che l'opera acquisisce una sua propria esistenza che va riconosciuta ed attestata.

Nel quadro delle innumerevoli pubblicazioni dedicate a Proust nel doppio anniversario recente (in Italia Carocci è l'editore che ha profuso gli sforzi maggiori, con una serie assai nutrita di pubblicazioni proustiane, tra cui la traduzione di *Proust e la società* di J.-Y. Tadié, *Proust zoologo* di Carlo Alberto Redi e *Dalla parte di Proust* di S. Brugnolo), non si può non osservare come l'attenzione alla storia del testo si sia imposta tanto a livello specialistico (sul piano filologico vanno menzionati almeno l'edizione degli *Essais* diretta da A. Compagnon per la «Pléiade», e *Les soixante-quinze feuillets* pubblicati da N. Mauriac Dyer per Gallimard, tradotti in Italia da A.I. Squarzina e D. Galateria per La Nave di Tesseo), quanto sul piano divulgativo (ad esempio con la mostra della Bibliothèque nationale de France dedicata a «La Fabrique de l'œuvre»). Un ulteriore tributo, il più possibile pubblico, al carattere letteralmente infinito della *Recherche*.

[PAOLA CATTANI]

*Proust et le temps. Un dictionnaire*, dir. I. SERÇA, Paris, Éditions Le Pommier, 2022, 304 pp.

Come definire un concetto primitivo e indeterminato come il tempo? Quale forma dare a un'entità invisibile, eppure capace di lasciare segni indelebili

nelle nostre vite? Questi sono gli interrogativi dai quali muove la riflessione al centro del presente *dictionnaire* e portata avanti dal gruppo ProustTime, coordinato da Isabelle Serça e costituito da una decina di specialisti di diverse discipline, dalle scienze umane alle scienze esatte, passando per le arti.

Come esplicitato nell'«Avant-propos» (pp. 7-18), sulla scorta dei primi risultati dell'indagine condotta da I. Serça in *Esthétique de la ponctuation* (Paris, Galimard, 2012), *Proust et le temps* si pone l'obiettivo di spiegare il concetto di tempo attraverso un approccio transdisciplinare e a partire dalla *Recherche*, l'opera che ha meglio saputo rappresentare, dal punto di vista tematico e stilistico, alcuni fenomeni legati al tempo, come dimostra la descrizione del funzionamento della memoria ad opera di Proust. In tal senso, il fatto di partire da un'opera letteraria per illustrare il concetto di tempo implica una scommessa sul valore euristico della letteratura stessa, capace di gettare un ponte tra i più disparati ambiti del sapere grazie agli espedienti retorici della metafora e della similitudine, che consentono di sviluppare immagini basate sull'analogia.

*Proust et le temps* si presenta come un «dictionnaire foutraque» (p. 16) poiché riflette la soggettività dei ricercatori del gruppo ProustTime; tuttavia, per la sua impostazione oltre che per la volontà di riunire e sintetizzare le conoscenze su un determinato argomento, il presente volume si pone in continuità con altre due opere enciclopediche apparse precedentemente sull'autore della *Recherche*: il *Dictionnaire Marcel Proust*, a cura di Annick Bouillaguet e di Brian G. Rogers (Champion, 2004), e il *Dictionnaire Proust-Ruskin* di Jérôme Bastianelli (Classiques Garnier, 2017). Il *dictionnaire* consta di trentasei voci organizzate in ordine alfabetico, da «Anachronisme» a «Zeitlos», redatte da uno o più specialisti a seconda delle discipline di applicazione delle singole voci. Infine, un sistema di rimandi interni ad altre voci presenti nel *dictionnaire*, insieme a una bibliografia essenziale posta a chiusura di ciascuna voce, permette al lettore di integrare una lettura che risulterebbe altrimenti frammentaria.

[CATERINA PALMISANO]

MARCEL DROUIN, PIERRE LOUÏS, PAUL VALÉRY, *Correspondance 1889-1938*, édition établie par N. Drouin et P. Masson, introduction de N. Drouin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2022, 168 pp.

Il lettore che si addentri in questa doppia corrispondenza (un centinaio di lettere scambiate tra Marcel Drouin, Pierre LouÏs e Paul Valéry tra il 1889 e il 1938, di cui tuttavia la maggior parte, una settantina, si concentrano tra il 1889 e il 1904) a dispetto delle primissime missive che non mancano, specialmente nel caso di LouÏs, di qualche puerilità o giovanile eccesso (come riconosce lo stesso curatore Nicolas Drouin nella sua introduzione), troverà alcune preziose testimonianze relative alla temperie culturale e critica degli ultimi anni del XIX secolo e dei primi del XX, in cui i protagonisti dello scambio epistolare andavano conducendo il loro apprendistato poetico-letterario.

Sono gli anni in cui LouÏs è impegnato nella stesura di *Aphrodite*, e Valéry in progetti di scrittura destinati in alcuni casi a divenire celebri, come la recensione ai *Carnets* di Leonardo da Vinci pubblicata ne «La Nouvelle Revue» nel 1895, e in altri casi a restare incompiuti, come la recensione del romanzo di S. Crane *The Red Badge of Courage* o il *Mémoire sur l'attention*,

abbozzato per concorrere al premio indetto dall'Académie des Sciences Morales et Politiques nel 1902. Le conversazioni epistolari ci restituiscono l'orizzonte culturale e letterario in cui questi giovani si muovevano e le direzioni che essi volevano imprimere ai loro sforzi poetici: Valéry usa parole particolarmente severe ad esempio contro l'estetismo decadente di D'Annunzio, e più in generale contro «toute combinaison évidemment littéraire», ovvero le «choses vagues dégoutamment fausses et conservées par superstition» (p. 72). I tre giovani in dialogo sono affratellati dalla comune ammirazione – o piuttosto culto – per Mallarmé, e le loro lettere tengono traccia anche dell'indignazione e dello sconforto suscitati in loro dalla campagna denigratoria condotta nel 1897 da alcuni vecchi amici del Maestro. Così, i vari progetti di scrittura discussi nelle lettere prendono forma sullo sfondo delle varie polemiche e distonie critiche. Per Valéry in particolare, i progetti su Teste sono seguiti da alcuni intensi scambi polemici su Nietzsche; dopo il 1914, prende corpo una profonda riflessione su cosa significhi scrivere in tempo di guerra, a partire dall'interrogativo se ci sia ancora spazio per una letteratura disinteressata, cruciale per interpretare la *Jeune Parque* (si vedano le pp. 126-127).

È tutta una visione del mondo che viene discussa e restituita: importante il passaggio, uno dei rarissimi, in cui Valéry si esprime sull'Affaire Dreyfus, rispetto a cui egli prese posizioni controverse che hanno fatto scorrere fiumi di inchiostro critico: scrivendo a Drouin, Valéry spiega che ciò che determina il suo giudizio e la sua attitudine antidreyfusarda, è anzitutto il paralogismo logico in cui cadono coloro che si atteggiavano a difensori della giustizia e della libertà, e formula l'affermazione – *tranchant* rispetto alla diatriba critica – «Je ne suis pas antisémite» (pp. 94-95).

La doppia corrispondenza Drouin-Louÿs e Drouin-Valéry si aggiunge dunque alla *Correspondance à trois voix 1888-1920* tra Gide, Louÿs e Valéry, pubblicata da P. Fawcett e P. Mercier nel 2004 per Gallimard, e conferma Marcel Drouin, senza dubbio il meno ricordato oggi tra i protagonisti di questi scambi (meglio noto agli specialisti del periodo con lo pseudonimo di Michel Arnauld, con cui firmò tra 1900 e 1903 oltre 200 recensioni per la «Revue blanche») quale voce di rilievo dell'ambiente letterario del primo Novecento francese, nonché interlocutore pregevole per la finezza delle competenze letterarie e filosofiche che i suoi corrispondenti unanimemente gli riconoscono.

[PAOLA CATTANI]

O.V. DE MIŁOSZ, *Ars Magna*, traduzione e introduzione di L. Madella, postfazione di R. De Benedetti, Milano, Edizioni Medusa, 2021, «Argonauti» 45, 85 pp.

Questo volumetto è la traduzione italiana di un saggio in forma lirica del poeta, drammaturgo, romanziere, filosofo e diplomatico di origini lituane Oskar Wladyslaw Miłosz (1877-1939), trasferitosi a Parigi nel 1899 e naturalizzato francese nel 1931. Composto da cinque scritti che l'A. stesso definisce «poemi», nasce da un'esperienza mistica, della quale testimonia il testo liminare *Epistola a Storge* (*storge*, in greco, significa *amore*, tenerezza nei confronti dei figli), vissuta la sera del 14 dicembre 1914, in cui egli «fu rapito in spirito e trasportato fuori da sé, dove vide cose che stravolsero il suo concetto di universo», come scrive Laura Madella nella sua «Introduzione» (pp. 5-10).

Intriso di influenze mistiche e alchemiche, che vanno da Raimondo Lullo a Cardano e allo Swedenborg già maestro di Baudelaire e Borges, il testo assume un tono poetico nel linguaggio, tipico di parte della filosofia post-nicciiana, certo però in questo caso lungi da tentazioni nichilistiche, semmai tutto teso a descrivere il sublime dell'amor coniugale e celeste, che trova nella dimensione religiosa e metafisica del movimento una felice fusione di intuizione e scienza, se nel pensiero di Miłosz è possibile vedere una sorta di anticipazione della teoria einsteiniana che identifica lo spazio con la materia, il tempo come una quarta dimensione e l'Universo come un corpo illimitato.

I quattro poemi successivi sviluppano tesi che affrontano la questione della specola della mistica e della biologia, con riferimenti alla dottrina ermetica e alla filosofia pitagorica. In «Memoria» si parla, non a caso, di «poesia sacra della scienza» (p. 37), in «Numeri» s'afferma che «il sangue è il parametro dei valori metafisici» (p. 49), in «Turba magna» si legge che «il movimento materia-spazio, è già la cosa» (p. 59), fino ai frammenti numerati della sequenza «Lumen», sorta di prolegomeni assertivi nei quali il lirismo mentale, fuso all'intuizione mistica, produce brani come questo, che sviluppa ulteriormente nell'aforisma, servendosi del ricorso sistematico nel sillogismo all'anadiplosi, concetti già espressi precedentemente in forma di prosa continua: «Muovi lo sguardo intorno a noi, figlio. Come tutto è buono e semplice. Tutto questo, tutta questa materia, eppure è il tuo proprio sangue, e questo sangue è movimento, dunque tempo e spazio.» (pp. 66-67).

Colpisce, in particolare, di questa prosa transgenerica, l'attualità della riflessione sul «ritmo», qui definito come «l'espressione terrestre più alta di ciò che noi chiamiamo pensiero, vale a dire della constatazione e dell'amore del movimento» (p. 26). Si tratta, in quelli che Riccardo De Benedetti, nella sua partecipe «Posfazione» (pp. 73-85), chiama solo «apparenti "deliri"», di collocare l'opera di questo autore – peraltro omonimo dell'altro poeta Czesław Miłosz (1911-2004), che fu Premio Nobel nel 1980 –, nel solco tracciato da Henri Bergson e Gaston Bachelard, così restituendola, come merita, all'attenzione critica contemporanea.

[FABIO SCOTTO]

ALAIN, *Venti lezioni sulle Belle Arti*, traduzione di D. Formaggio, introduzione di R. Peverelli, Milano, Edizioni Medusa, 2022, «Le porpore, 143», 82 pp.

Alain, pseudonimo del filosofo francese Émile-Auguste Chartier (1868-1951), che fu saggista influente all'ombra del quale si formarono personalità maggiori quali Simone Weil e Georges Canguilhem, raccoglie in questo volume alcune sue lezioni sull'arte (si veda a riguardo la voce a lui relativa da noi curata dell'enciclopedia *Arte contemporanea*, Treccani, Roma, 2022, vol. I, p. 63).

Nell'«Introduzione» (pp. 5-15), Roberto Peverelli, mostrando la varietà d'interessi di Alain, dall'estetica all'educazione, dalla politica alla religione, dalla guerra alla riflessione sui classici, da conto, da un lato, delle influenze da lui subite (Comte, Descartes, Hegel), così come di intuizioni che avrebbero poi trovato eco in Merleau-Ponty e Dufrenne, per soffermarsi in seguito sul ruolo esercitato dal suo pensiero nello sviluppo della ricerca di Dino Formaggio, qui suo traduttore. La ricerca di Formaggio ha infatti nel corpo

e nell'immaginazione, non nel mero pensiero, il punto focale di una ricerca tesa a superare la visione crociana per orientarsi verso la fenomenologia husserliana, come nel suo *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953), dove afferma che occorre «legare l'esito del lavoro artistico alle dinamiche sociali che attorno e altrove si dipanano influenti e intricate» se, come scrive Alain, «le belle arti devono essere prima di tutto arti: se vogliono essere soltanto belle, non sono più niente» (pp. 12-13).

Il libro riprende, in una forma parzialmente modificata, la prima edizione italiana delle *Vingt leçons sur les Beaux-Arts* (1937), apparsa presso le Edizioni dell'Ateneo a Roma nel 1953. I vari capitoli affrontano le arti in una prospettiva ampia che coinvolge lo spettacolo, la danza, la musica, la poesia, il costume, l'architettura, la scultura, la pittura, il disegno. Attenzione è posta anche al «sistema delle arti», già titolo di un'opera omonima apparsa nel 1920, nella quale Alain si propone lo studio delle «arti che non modificano che il corpo umano: danza, canto, poesia, musica. E, in seguito, per contrapposto, le arti che realmente modificano l'oggetto esterno: architettura, scultura, pittura, disegno», ponendo tra le due serie «l'arte drammatica, che comprende tutti i generi di spettacolo» (p. 25).

Ne risulta un quadro assai attuale e stimolante che, associando alla riflessione estetico-filosofica, un più ampio sguardo rivolto alle interazioni fra le discipline, definisce, ad esempio «la posizione delle arti dello spettacolo, in rapporto al complesso delle arti» («No-na lezione. Lo spettacolo, II», p. 83).

[FABIO SCOTTO]

GEORGES BATAILLE, *Poèmes et nouvelles érotiques*, Paris, Mercure de France, 2022, 116 pp.

Nonostante il carattere di sveltezza materiale – il volumetto non fa nemmeno centoventi pagine –, l'edizione Mercure de France delle poesie e delle novelle erotiche di Georges Bataille è tutto tranne che leggera. Il volume condensa infatti tre edizioni differenti dei testi dell'autore di *Histoire de l'œil*: una precedente edizione Mercure de France (1999) per la *Préface* e per la novella *Dirty*, l'edizione Minuit del 1949 della novella *Éponime* e l'edizione Gallimard del 1971 per le poesie e la novella *Sainte*.

La *Préface* (pp. 7-14) è a cura di Michel Camus; dopo una prima precisazione bibliografica circa la storia della pubblicazione dei testi facenti parte di *Poèmes et nouvelles érotiques*, l'intellettuale belga commenta le scelte stilistiche dei poemi erotici di Bataille: lungi dall'essere una «poésie esthétisante» (p. 8), quella di Bataille è una poesia del corpo e dei corpi, una scrittura che gioca sull'intensità *presque physique* del linguaggio per far accedere il lettore agli eccessi estatici dell'esperienza sensuale. Il successivo commento tematico di Camus aiuta ad addentrarsi nell'universo erotico – ma sempre inframmezzato da momenti di alto concettualismo, come la citazione di Hegel in *Dirty* – di Bataille, fornendo chiare chiavi di lettura di testi che, al netto della loro fisica evidenza, sono spesso ambigui e velati di mistero.

Il linguaggio delle poesie è, in effetti, di una oscenità sconcertante, e tuttavia si farebbe fatica a trovare, in questa serie di venti componimenti in versi liberi e due poemetti in prosa, qualcosa di volgare. L'alternarsi di testi esplicitamente erotici – se non pornografici – e di testi più ammiccanti e allusivi permette al lettore di

esplorare un universo in cui, come dice Camus, l'eroticismo è «consubstantiel à la nature émotionnelle de la langue» (p. 13). Le novelle, invece, sono ascrivibili a un surrealismo erotico in cui il corpo e i sensi sono diagonalmente esposti attraverso un linguaggio spesso frammentato, scomposto e aperto, e in cui i personaggi – appena abbozzati – sembrano persi in un mondo sensuale ma incomprensibile, poiché, parafrasando il commento di Camus, l'euforia della carne ha a che fare, in Bataille, con una certa nausea di vivere (p. 14).

Nella *Préface*, o in una qualche nota, ci saremmo aspettati, forse, un rimando al volume di Bataille a cui quest'edizione di poesie e novelle potrebbe fare da corollario, *L'Érotisme* del 1957. A parte un cenno brevissimo alla p. 13, *L'Érotisme* non viene infatti menzionato. Tuttavia, le novelle e poesie erotiche dell'edizione Mercure de France vivono di una pulsante vita propria: non esattamente agevole, ma certo intrigante e seducente.

[GIORGIA TESTA]

LOUIS ARAGON, *Les Adieux et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2022, «Poésies», 247 pp.

A quarant'anni dalla morte di Aragon, le poesie liminari dell'autore de *Les yeux d'Elsa* sono pubblicate nella riconoscibile edizione Gallimard, con una prefazione di Olivier BARBARANT. Nel paratesto «Comme un oiseau le cri», Barbarant – poeta e insegnante – s'interroga giustamente su un tema che ha recentemente interessato l'accademia, vale a dire lo «stile tardivo» dei poeti (ci riferiamo, in particolare, al bel convegno organizzato nell'inverno 2022 alla Fondazione Primoli). Barbarant, scrivendo intorno alle ultime composizioni di Aragon, si domanda se esse siano, nella forma e nel contenuto, ascrivibili all'ultimo Aragon, quello che, confrontato al già celebre autore degli anni Cinquanta, risulta meno «identificabile». La causa dell'oscurità del secondo Aragon è da ricercarsi, secondo Barbarant, nella frammentazione e discontinuità della pubblicazione dei testi che seguono gli anni Sessanta, ed è in questa incompletezza editoriale che s'inserisce l'edizione Gallimard, iniziando a riunire, in una pubblicazione coerente e accessibile, una parte dell'ultima produzione di Aragon.

*Les Adieux et autres poèmes* è, secondo Barbarant, il «livre ultime» (p. 10) del poeta, pubblicato qualche mese prima della morte; il tema ricorrente delle composizioni che strutturano la raccolta è la trasmissione di un'eredità poetica, di un lascito «intellectuel, esthétique et politique» (p. 12) votato, forse, all'impossibilità. Che questa impossibilità sia dovuta, si chiede Barbarant, al rinnovamento costante, nonostante la dimensione quasi testamentaria, della scrittura? «Ainsi découvre-t-on, chez un poète connu pour son amplitude lyrique, la force inattendue des formes brèves» (p. 13), oppure un alessandrino reinventato, stravolto in un procedere che si apparta alle pitture barocche, al «san[g] et bitume de Caravage» (p. 15). Barbarant propone *remarques* di stile e spunti ermeneutici che aiutano a decifrare testi ancora, in un certo senso, indecifrati.

L'edizione si compone di due sezioni distinte e riconoscibili: i poemi degli *Adieux* e quelli degli *Autres poèmes*. Un agevole apparato di note a fine volume aiuta la lettura senza appesantirla, proponendo indicazioni di interpretazione e qualche dettaglio di storia editoriale.

[GIORGIA TESTA]

COLETTE FELLOUS, *Le petit foulard de Marguerite D.*, Paris, Gallimard, 2022, 109 pp.

Il libro di Colette Fellous si configura come un appassionato omaggio alla scrittrice Marguerite Duras che l'autrice ha conosciuto personalmente. Il ricordo da cui scaturisce la scrittura risale all'incontro avvenuto nella casa parigina di Duras in rue Saint-Benoît 5 e, precisamente, al momento in cui Duras interrompe la conversazione per fissare lo sguardo sul foulard leopardato che Fellous indossava e disse: «Tu vois, j'étais exactement comme toi. Le même foulard, les mêmes couleurs, pareille» (p. 12). Da quel momento, un semplice foulard diventa un oggetto ermeneutico capace di offrire all'autrice la chiave per capire l'opera della scrittrice nonché la sua stessa vita. Ma assurge anche a segno di una complicità tra le due donne, come se fossero l'una lo specchio dell'altra, entrambe cresciute in un paese colonizzato e parlanti una lingua che non corrispondeva ai paesaggi dai quali erano circondate: «J'avais 37 ans, elle en avait 73, les mêmes chiffres mais à l'envers, pris dans un miroir. Elle avait raison, quelque chose nous reliait, mais impossible de savoir quoi. Une enfance à l'étranger? L'expérience des pays colonisés? Des mères un peu bizarres, un frère trop aimé? Une langue maternelle qui ne coïncidait pas avec les paysages dans lesquels on avait grandi? Le sentiment obsédant de la disparition? De l'absence? [...] J'aime en tout cas savoir aujourd'hui qu'un simple foulard de soie ait pu nous réunir» (pp. 50-51).

Con una scrittura avvincente che mescola gli ingredienti del saggio critico, del romanzo, della biografia e dell'autobiografia, l'autrice racconta di averle quindi regalato un foulard leopardato identico al suo dal quale Duras non si separò mai più. Le fotografie che si alternano al testo scritto testimoniano di come un semplice pezzo di seta fosse diventato per Duras una seconda pelle, come uno scrigno che custodiva la sua parte più recondita e viscerale perché legata all'infanzia trascorsa in mezzo alla natura selvaggia che quelle macchie di leopardo marroni e nere sembravano raccontare: «Elle a peut-être furtivement retrouvé dans ce petit bout de soie son pays inconnu, son pays de naissance, c'est-à-dire la forêt, l'indicible, la folie de la mère» (p. 74).

Oltre al *petit foulard*, la narrazione di Colette Fellous evoca anche altri oggetti: la biro dimenticata, le fotografie, gli anelli da cui Duras non si separava mai («Les bagues étaient au service de la main qui écrivait, elles lui montraient la direction de la même façon que le foulard la protégeait, la rassurait», p. 99) e, certamente, i libri. Uno fra tutti: *Emily L.*, il libro preferito da Fellous che proprio per sentirne parlare si era recata da Duras nella sua casa parigina. *Emily L.* ovvero la storia di una coppia di inglesi in viaggio nel nord della Francia nella quale Fellous vede specchiata la coppia formata da Marguerite Duras e Yann Andréa. Ma, ancor più, nel personaggio misterioso di Emily L. vede «le portrait même de Marguerite» (p. 45), entrambe consegnate alla scrittura e all'incomunicabilità dell'amore, come esemplifica l'episodio della poesia di Emily che il marito brucia non sopportando la sua estromissione dalla scrittura della moglie, ignorando che la poesia era scritta per lui.

Il libro di Colette Fellous, benché breve, è molto denso e riesce a tracciare un percorso esauriente nell'opera e nella vita della scrittrice francese, senza trascurare nemmeno l'altra grande passione di Duras per il cinema e il teatro, con una focalizzazione su *Eden cinéma*, l'adattamento – realizzato dalla stessa

Duras – del romanzo *Un barrage contre le Pacifique*. Anche in questo caso Fellous interpreta le opere di Marguerite Duras come uno specchio in cui si riflette o, meglio ancora, s'incarna la sua vita, a cominciare dall'infanzia in Indocina a inseguire la follia della madre di voler fermare le acque dell'oceano proprio sul confine della loro proprietà, perché la sua scrittura non fa che ripetere, libro dopo libro, «qu'elle ne pouvait pas oublier, que jamais elle ne se remettrait de cette enfance sur les terres du barrage avec son petit frère, jamais. De la peur non plus. C'est peut-être tout cela que le petit foulard de soie lui rappelle. Tout petit foulard léopard» (p. 78).

[MICHELA GARDINI]

PATRICK WERLY, *La décision d'Yves Bonnefoy. Fonders sur l'épiphanie*, Paris, Hermann éditeurs, 2021, «Savoir lettres», 376 pp.

Già autore di un'ampia monografia critica su Yves Bonnefoy dal titolo *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin* (Parigi, Hermann éditeurs, 2017), Patrick Werly, comparatista dell'Università di Strasbourg, qui dedica un secondo volume di studi al poeta nato a Tours nel 1923, dal quale quest'anno ricorre in Centenario della nascita.

Se il volume precedente aveva posto attenzione in particolare alla questione teologica, tema in Bonnefoy assai complesso e solo in parte studiato (tra gli altri, da François Trémolieres), definendo, attraverso la nozione kierkegaardiana di «ripresa», l'orizzonte di una trascendenza intra-mondana ostile alla gnosi mistica, ma nutrito di un lessico tributario del cristianesimo, questo nuovo libro interroga il momento dell'epifania, inteso come l'annuncio della «presenza» che nel suo desiderio di durata si scontra con l'ostacolo della finitudine e della mortalità umana.

Nella Prima Parte, «L'Épiphanie, un fondement paradoxal pour la poésie moderne», l'A. affronta il tema epifanico nella storia delle religioni e nella ierofania di Mircea Eliade, fino a vedervi, nella poesia e letteratura moderna, a partire dai Romantici, una «série discontinue de moments autonomes» immuni da una sistematizzazione retorica e generica che interrompe la «continuité linéaire portée et soutenue par Dieu» (pp.29-30) dei secoli precedenti. In Bonnefoy, partendo dalle occorrenze del termine nella sua opera, Werly la identifica come «une expérience pour lui fondatrice de la poésie, celle dont la poésie est la mémoire, une expérience de présence dans l'Un et à l'Un» (p. 40).

Nella Seconda Parte, «L'épiphanie, une illusion?», l'A., interrogandosi sulle valenze epifaniche dell'infanzia vista anche nelle sue implicazioni psicanalitiche, perviene all'affermazione che l'infanzia sia già un racconto «secondo», non tanto fittizio, quanto «le souvenir des moments épiphoniques de l'enfance» (p. 72). Questa appercezione avviene in particolare in poesia attraverso la suggestione trans-storica della musica che rammenta, rendendole presenti, le cose percepite come aspetti dell'Uno attraverso la metonimia intesa come una dimensione sensibile dell'intelligibile, il che, in qualche misura, rovescia la prospettiva filosofica platonica, a vantaggio della nota sua predilezione per Plotino.

La Terza Parte, «La Poésie au regard de l'épiphanie», riflette sul rapporto che la poesia può avere con l'epifania, ovvero sul valore di presenza che acquisiscono le apparizioni (uccelli, voci, alberi...) allorché siano veicolati dall'astrazione che è il linguaggio. Ciò può

avvenire, come rammenta Jérôme Thélot, attraverso la «fonction néomagique» delle parole concepite non nel loro significato, bensì nella loro «matérialité sonore» (p. 119). La «rhétorique profonde» di Bonnefoy è ripercorsa ed esplicata anche mediante la riproduzione e il commento di alcune immagini esemplari che chiamano in causa una molteplicità di saperi.

La Quarta Parte, «L'intermittence de l'épiphanie et la décision qu'elle implique», la più ampia del volume, definisce, da un lato, il duplice statuto della nozione di assenza come «condition» e «conséquence» dell'epifania per situare nell'«intermittence» l'alternanza di assenza e presenza legata al ciclo naturale della luce; il «désir qu'il y ait de l'être» è quindi il «geste démiurgique» che dà senso all'esistenza mantenendo unite le cose nel linguaggio e nella relazione fra gli uomini che gli conferisce il suo più autentico senso. Per fare ciò occorre superare la tentazione gnostica e riferirsi all'interpretazione che fornisce Marlène Zarader del nulla di Bonnefoy, inteso non come assenza, ma come «conscience de ce néant, qui se dit dans les mots» (p. 284) a qualcuno, così affrancandole dall'assenza d'essere.

Nella «Conclusion», Patrick Werly riconosce dunque all'epifania un duplice valore epistemologico e ontologico che ne fa, di fatto, «un autre nom de la finitude [...] le mode de manifestation, de surgissement de la réalité, la preuve que l'accès à l'être se fait dans le temps et non dans une éternité métaphysique, celle des essences pérennes.» (p.337). L'annuncio che è l'epifania, sarà allora una possibilità del «sacro» di restare tale all'interno dell'«horizon de la parole» (p.345).

[FABIO SCOTTO]

FRANCESCA DAINESE, *À chacun sa cicatrice: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2022, 205 pp.

Efficacemente strutturato, il libro che Francesca Dainese ha tratto dalla sua tesi di dottorato, selezionata per la pubblicazione dalla Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, propone, per affondi monografici e raccordi comparativi, un'interessante e documentata riflessione d'insieme su tre «témoins paradoxaux» (p. 13) degli anni bui dell'Occupazione, dei campi e della Shoah. Tre portavoce della *postmémoire* appartenenti alla generazione dei figli di sommersi e sopravvissuti: Romain Gary, nei cui scritti la memoria del genocidio che ha sterminato la sua famiglia a eccezione della madre si fa coscienza intima del personaggio letterario e la trasfigurazione fittiva del vissuto «fait revivre et protège le souvenir des morts sans le trahir» (pp. 132-133); Georges Perec, *l'enfant caché*, «d'orphelin à la mémoire absente, le témoin qui n'a rien vu» (p. 49); Patrick Modiano, figlio di immigrati la cui «mémoire occupée» (p. 81) è dominata dall'equivoca figura del padre ebreo e *collaborateur*. Testimoni per procura, «héritiers sans testaments» (p. 31) che rifiutano sia il registro della ricostruzione documentaria che quello del sensazionalismo, tutti e tre concorrono al riaffiorare del rimosso e alla sua «revivification, c'est-à-dire à une prise en compte critique, multidirectionnelle et contradictoire même de l'événement» (p. 131). Interrogando la legittimità del loro testimoniare, problematizzano la memoria che trasmettono e mettono in discussione la narrazione ufficiale della Storia alla ricerca di nuove forme espressive.

In un *excursus* sull'evoluzione del *récit de témoignage* che si dipana tra la sezione iniziale («Ressasser,

recommencer, revivre») e il terzo e conclusivo capitolo («Répéter en tant que vrai témoin/faux témoin»), il ruolo svolto dagli autori presi in esame viene calato nel contesto del dibattito sulla *judéité* e l'antisemitismo, sull'urgenza di dire e sull'indicibile e soprattutto sullo statuto letterario della testimonianza, innervato dalla tensione tra fattualità e invenzione. Tutte questioni che, dal ricorso alla finzione contestato da Elie Wiesel e difeso da Jorge Semprun all'*autofiction* di Serge Doubrovsky, da *Le dernier des justes* di André Schwartz-Bart al controverso *Jan Karski* di Yannick Haenel e a *La compagnie des spectres* di Lydie Salvaire, accompagnano il passaggio dall'«époque du refoulement à celle de l'hypermésie» (p. 188), a maggior ragione col venir meno di testimoni diretti e il conseguente diffondersi della voce del *témoin du témoin*. Emblematiche si rivelano a questo proposito l'antisartriana apologia del *romanesque* che Gary disancora dalla realtà storica da cui pure scaturisce al fine di conferirgli un messaggio umanitario universale (p. 81) e l'anti-blanchotiana lettura de *L'espèce humaine* di Robert Antelme in cui Perec rivendica il potere dell'immaginazione come verità ultima della letteratura: non «un pendant antithétique de la réalité», bensì «un instrument de révélation (et de transmission) visionnaire» (p. 51).

A emergere è anche il grado di *implication* dei tre scrittori studiati, accomunati dalla critica di ambienti culturali indifferenti se non conniventi con la mentalità discriminatoria e persecutoria che ha condotto all'Olocausto. Interviste, risposte a questionari e dichiarazioni, nonché attività collaterali come quella di Modiano sceneggiatore, vengono infatti valorizzate da un approccio che, come chiarito nell'«Introduction», privilegia, sulla scia dei lavori di Jérôme Meizoz, la *posture littéraire* e la sintesi «œuvre-auteur» (p. 182) che ne deriva in quanto prodotto «d'une infinité de configurations, de rapprochements et d'écartés qui se jouent à la frontière entre la fiction et la réalité» (p. 15). Vi rientrano l'immagine pubblica dell'autore, la posizione che occupa nel campo editoriale e mediatico, l'identità enunciativa dello *scriptor* che l'opera restituisce e l'*ethos* che vi si profila, la commistione di biografico e mitico e la sovrapposizione di intenzioni autoriali e proiezioni di chi legge.

Eccentrico, cosmopolita, Gary il partigiano, l'aviatore, il diplomatico, costruisce la propria *image d'auteur* sullo scarto tra persona civile e personaggio romanzenesco; «métèque amoureux des belles lettres françaises» (p. 182) marginalizzato in quanto ebreo e straniero, fa del «bâtardisme des origines» (p. 18) la cifra di una picaresca, antierica dispersione narrativa di sé. Schivo a dir poco e a disagio rispetto alla «fonction-auteur» (p. 19), Modiano si aggira, «sentinelles nyctalopes» (p. 20), tra le ombre di un'opera che instancabilmente rievoca «une histoire spectrale qui le hante, porteuse des secrets de l'enfance et des non-dits de toute une époque» (p. 53), un'opera nella quale si rivela centrale la fusione di orizzonti, per quanto brumosi, che in *Dora Bruder* si delinea tra la ragazza deportata su cui verte l'inchiesta e il passato del narratore. Così com'è centrale *W ou le souvenir d'enfance* nel progetto autobiografico al contempo perseguito e decostruito da Perec, che adotta una *posture* di archivistica parimenti minoritaria e la cui identità va cercata «entre les livres» (p. 22) come tra le righe che circoscrivono il vuoto lasciato dai genitori, tale lacuna essendo la *contrainte* originaria dell'opera.

Senza forzare le analogie tra percorsi creativi per molti aspetti divergenti, si moltiplicano i nessi puntuali – l'omaggio reso da Gary al Modiano di *Rue des boutiques obscures*, titolo che è a sua volta un omaggio



all'inventario onirico *La boutique obscure* di Perec – e i punti di contatto quali l'umorismo amaro che accomuna la scrittura di Gary alla prima fase espressionista dell'opera di Modiano, la predilezione più o meno marcata per la lista o l'atomizzazione narrativa che permette di accostare tra loro *La danse de Gengis Cohn*, *La Place de l'Étoile* e *La disparition* e che è «la seule réponse possible entre ce qui est immémorable et ce qui est inoubliable» (p. 123). Ma il fulcro di questo confronto tra identità letterarie è costituito, nel capitolo di mezzo «Fouiller la mémoire. Chercher son nom», dal discorso sui *noms d'auteurs*. In Gary, la vertiginosa proliferazione pseudonimica, ricca di risonanze etnico-linguistiche e intertestuali – l'eteronimo Ajar, “brace” in russo, rimanda, via il *nom de plume* Lucien Brulard, al Lucien Leuwen di Stendhal-Henry Brulard – destabilizza ogni visione unitaria del soggetto-autore e demistifica come impropria la funzione identificativa del nome proprio, «si on ne veut pas se laisser constater» (p. 66): da un lato, dinanzi a un infattibile «Roma[!]n total» (p. 18), la *jonglerie* onomastica innesca un processo d'incessante rigenerazione letteraria; dall'altro, essa si rivela, fino al suicidio, sintomatica di un'identità impossibile da riconoscere.

Di contro, interiorizzando una sorta di onta originaria, Modiano resta fedele a un patronimo che, «par son ambivalence fondatrice», «devient consubstantiel à la matière narrée» (pp. 81-82). Un caso in qualche modo intermedio è rappresentato dalla francesizzazione del cognome polacco Peretz in Perec. L'adattamento alla lingua acquisita dai genitori, con il suo corollario di esiti pseudo-bretoni – Pérec o Perrec – ne dissimula la radice yiddish e diventa «la trace problématique de l'origine trouée» (p. 104). In *La disparition*, la costruzione lipogrammatica contrae il *nom d'auteur* in un impronunciabile agglomerato consonantico: GORGS PRC «sonne à la fois comme une tentative d'esquive et comme l'étouffement d'un hurlement», scrive Francesca Dainese (p. 105). Nell'ambito di un'autobiografia obliqua, criptata, quel grumo di lettere è il simbolo di un'identità mutilata. Tra reinvenzione di sé e appropriazione, per malinconica e lacunare che sia, della propria genealogia, la scrittura consente a Gary, Perec e Modiano di interrogare e riscattare una genealogia problematica: «à partir des cendres de l'Histoire» (p. 115), la «filiation textuelle» (p. 15) assicura loro una forma di rinascita letteraria.

[STEFANO GENETTI]

## Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

*Lire et donner à lire les littératures francophones. Outils critiques et stratégies éditoriales*, dir. V. CORINUS et M. HILSUM, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, «Plurial», 244 pp.

Ce volume fait partie d'une collection d'ouvrages édités par un groupe de chercheurs de l'université de Lyon qui poursuit des recherches depuis quelques années. L'équipe a déjà publié deux volumes qui portaient sur les nouveaux concepts, les espaces et les stratégies que les écrivains emploient pour sortir les littératures francophones de leur confinement. Les configurations inédites des lieux, du temps et de l'histoire sont les points forts des ouvrages précédents. Le dernier volume s'insère dans ce sillage et propose des approfondissements sur les nouveaux échos qui prennent en considération également l'intérêt des milieux académiques qui ne cessent d'organiser des séminaires et des prix littéraires, mais aussi la passion du public pour les littératures francophones, et, par conséquent, le développement des maisons d'éditions. Les contributions réunies dans le volume dirigé par Véronique CORINUS et Mireille HILSUM enquêtent sur les possibilités des littératures francophones, de ses poétiques et des formes d'engagement, mais aussi sur la prise en compte de ces aspects par le marché éditorial. Le résultat est un ouvrage qui met en relief le renouvellement des rapports entre la francophonie et le reste du monde au cours de la première partie du XXI<sup>e</sup> siècle. Le lecteur retrouve un outil qui propose des lectures proches des textes à même de fuir l'uniformisation et les stéréotypes, mais aussi des analyses concernant le lien entre les lectures et les modalités de publication qui ont évolué au cours du temps. On envisage également une révolution pour l'avenir car le numérique est en train de transformer le travail des maisons d'édition.

Le volume se compose de trois volets. La première partie («Nouvelles poétiques: écrire en conscience du monde») dialogue avec les ouvrages précédents et se veut un approfondissement de l'approche géographique des études déjà publiées. Dans cette section, les chercheurs adoptent des postures particulières pour donner une nouvelle impulsion à la critique des œuvres francophones et analysent des textes avec lesquels les intellectuels «s'engagent dans des causes contemporaines qui résonnent fortement avec l'actualité sociale et politique» (p. 9). À titre d'exemple, Anny-Dominique CURTIUS se réfère à la démarche écopoétique afin d'analyser les essais de Suzanne Césaire, publiés dans la revue “Tropiques”. L'article se penche sur des motifs récurrents tels que les mornes, l'homme-plante, le cannibalisme et le camouflage pour mettre en évidence que l'auteure déconstruit les paradigmes du mimétisme pour aboutir à une esthétique émancipatrice. La contribution d'Evelyne LLOZE est également consacrée à la relation entre homme et environnement, mais à partir de *Les Neuf consciences du Malfini* de Patrick Chamoiseau. La démarche critique est toujours l'écopoétique qui met en relief le refus de l'uniformisation de la part de l'écrivain martiniquais. Dans l'article qui suit, Miriam LAY BRANDER aborde la question des genres littéraires, c'est-à-dire une organisation discursive et artistique qui naît dans le contexte européen et qui est porteuse d'une façon bien précise de concevoir le monde. Les intellectuels francophones, dont notamment Édouard Glissant, refusent la notion de genre comme catégorisation rigide et ils préfèrent adopter une approche archipélique qui permet un mélange de ces formes discursives sortant de toute classification. Il en dérive une volonté de modifier les genres et une continuité avec la tradition qui oblige pourtant le lecteur à supprimer les limites des catégorisations. La première section se clôt sur la transcription de deux

entretiens. Le premier texte remonte à 2016: Aurore DESGRANGES et Moussa TRAORÉ ont interviewé l'écrivain sénégalais Mohamed Mbougar SARR qui réfléchit sur le rapport entre littérature et réel et sur le roman comme genre à même de s'ouvrir à d'autres formes discursives et de les englober pour mieux rendre compte de la complexité du monde. Dans le deuxième entretien, réalisé par Mélikah ABDELMOUMEN et Raphaël NAKACHE, Lyonel TROUILLOT revient sur le rôle central du roman, mais aussi sur le devoir de plier la littérature à une représentation sociale qui met en scène les contradictions du réel, telles que nous les voyons dans la réalité. Dans cette optique, l'écrivain considère la littérature comme une science humaine.

La deuxième section du volume a pour titre «Nouvelles écritures: composer sous influence(s)» car les contributions réunies ont l'objectif de se pencher sur les dialogues que les écrivains francophones entretiennent avec d'autres textes, leurs esthétiques et leurs visions du monde. Les auteurs ont deux attitudes par rapport à leurs filiations: ils peuvent choisir de revendiquer ces postures ou bien de s'en détourner. Les écrivains francophones révèlent souvent leurs influences de façon plus ou moins évidente. Le lecteur retrouve ainsi des références aux textes français ou francophones, mais appartenant à d'autres traditions littéraires. L'article d'Alain RICARD analyse les ouvrages du dramaturge togolais Nestor Zinsou qui a renouvelé le théâtre grâce à sa vision ouverte aux influences multiples, populaires et savantes, et à son travail sur la langue qui fuit le monolinguisme francophone. La contribution d'Anthony MANGEON analyse la fiction du crime, mais à partir d'une perspective différente. Au lieu d'adopter la dimension asymétrique de l'intertextualité proposant une supériorité du modèle français, le chercheur réfléchit sur la possibilité de se répondre de façon non unilatérale jusqu'à suggérer un retour des problématiques et des configurations explorées dans les littératures francophones à l'intérieur des textes issus de l'Hexagone. Françoise DELORME offre au lecteur le poème *Trois adresses à Suzanne Césaire* comme hommage pour le centenaire de sa naissance. Dans son introduction, le poète explique sa relation intime avec l'écrivaine martiniquaise et l'envie de lui répondre car ses textes sont proches de ses réflexions critiques et de sa vision écopoétique. Les contributions qui suivent se concentrent sur l'écrivain québécois Éric Plamondon. Mireille HILSUM retrouve le lien entre la nouvelle *Ristigouche* et le roman *Moby Dick* d'Herman Melville. L'histoire de la baleine blanche est reprise et revisitée car l'animal aide le protagoniste à retrouver sa filiation. La même thématique est présente dans l'article de Véronique CORINUS. Cependant cette fois les points de référence sont les textes de Richard Brautigan qui permettent à Plamondon de trouver une unité formelle et une structure dans l'écriture lui permettant d'aboutir à une esthétique bien définie. En 2016 Yohan VIALE a réalisé un entretien avec l'écrivain québécois et le lecteur en trouve un extrait dans ce volume. L'auteur approfondit son rapport avec l'esthétique de la discontinuité et de l'hétérogénéité. L'interview réalisée par Liouba BISCHOFF en 2014 à l'écrivaine suisse Aude SEIGNE constitue le sujet de la contribution suivante. L'auteur revient sur l'importance du dialogue avec les influences qui enrichissent son écriture et ses ouvrages. Elle réfléchit aussi sur son statut d'intellectuelle issue de la Suisse romande se retrouvant dans un état doublement minoritaire: au niveau linguistique (par rapport à la Suisse allemande) et politique (par rapport à la France). La deuxième

section se conclut avec un recueil de quelques textes de Flora DEVATINE, choisis et introduits par Véronique CORINUS. L'auteure tahitienne revendique le rôle des femmes polynésiennes dans la société, mais aussi «leur importance dans la renaissance, le développement et le renouvellement de sa littérature» (p. 150).

La troisième partie, dont le titre est «L'édition, hier et aujourd'hui: publier en francophonie» se focalise sur le marché éditorial. Claire DUCOURNAU considère la place marginale que les maisons d'édition de l'Hexagone ont réservée aux textes francophones jusqu'aux années quatre-vingt-dix. Cependant le critique analyse le cas particulier du récit *Le Débrouillard* de N. G. M. Faye. Il s'agit d'un ouvrage particulier parce que l'auteur a été boxeur et acteur avant de publier son récit de vie en 1964. L'article questionne les enjeux linguistiques du texte, mais aussi le contexte de publication et la réception de l'époque. La contribution de Guy DUGAS analyse deux revues éditées dans deux contextes géographiques très différents: il s'agit de «Souffles» (publié à Rabat) et de «Parti pris» (au Québec). L'article de Dugas porte sur la présentation générale des revues, sur leurs façons d'aborder la notion de colonial et de postcolonial, sur leurs rapports avec les traditions et la langue nationale. En 2015, Daniel MAGGETTI a animé une table ronde sur la question de l'édition pour les littératures francophones et nous en lisons une transcription dans ce volume. Au cours de cet événement, les éditrices Caroline COUTAU et Jutta HEPKE dialoguent avec deux auteurs de leurs maisons d'édition: Max LOBE et RAHARIMANANA. La discussion porte sur le caractère contradictoire qui voit, d'un côté, la marginalisation et la hiérarchisation et, de l'autre, le rapport à l'altérité. Marcello VITALI-ROSATI considère l'avenir du marché éditorial et notamment de l'impact du numérique sur les pratiques littéraires. La réflexion se penche sur la création d'un corpus, sur les canaux qui rendent ces ouvrages accessibles et sur les modalités de leur circulation et de leur réception, sur le critère esthétique qui permet d'insérer une œuvre dans un répertoire. Le dernier article est consacré au programme scientifique LIFRANUM (financé par l'Agence nationale de la recherche) qui a le défi d'identifier un corpus littéraire francophone nativement numérique et de le rendre accessible à diverses communautés. Ce projet fournit un outil scientifique pour suivre les modifications des supports du point de vue de l'écriture et de la lecture.

Ce dernier article ouvre la voie vers d'autres investigations qui ont une approche résolument transdisciplinaire et en pleine évolution. De nouvelles méthodes d'écriture et de lecture s'imposent, ce qui génère des pratiques différentes et aussi le renversement des perspectives et des hiérarchies. La littérature numérique oblige à repenser toute notion, y compris la catégorie du littéraire.

[EMANUELA CACCHIOLI]

*Écrire entre les langues. Littérature, traduction, enseignement*, dir. I. CROS et A. GODARD, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2022, pp. 233.

Ce volume collectif, issu d'un colloque international (14-15 juin 2021) co-organisé par l'Inalco, l'Université Sorbonne Nouvelle, Aix-Marseille Université et l'Université d'Angers, avec la participation de la Chaire UNESCO pour le multilinguisme et avec le soutien de l'Institut du Tout-Monde et de la Maison des Écrivains et de la Littérature, prône, déjà à partir de cette

riche liste de partenaires, une pluralité d'approches et de perspectives à propos de l'écriture entre les langues. Avant même de se plonger au cœur des différentes contributions qui font l'objet de cette publication, il suffit de s'arrêter dans ses marges, à savoir l'«Introduction» (pp. 1-14) et la «Postface» (pp. 203-210), pour se faire une idée des enjeux inhérents à ce projet ambitieux qui, à partir de ce premier colloque de 2021, engendre une convention de recherche interuniversitaire jusqu'à 2027. Les questionnements liés au multilinguisme, au plurilinguisme, aux croisements et aux dialogues de langues, à la base du volume, n'empêchent pas pour autant de considérer la pluralité des approches et des disciplines comme pierre angulaire de ce texte. Il s'agit, en effet, de «faire dialoguer d'une part une multitude de disciplines et d'autre part, des acteurs venant de mondes sociaux et culturels différents» (p. 204), mais surtout d'interroger les notions mêmes de «pluridisciplinarité [...], interdisciplinarité [...], transdisciplinarité» dans une «véritable réflexion épistémologique et épistémique critique» (p. 207), comme le suggère Amélie LÉCONTE dans sa postface intitulée *Penser les entrelacs*. Ce qui en résulte, c'est une propension à «l'indisciplinarité», selon la belle formule de Catellin et Loty, à savoir la capacité de mettre à la fois «en tension et en présence» (p. 2) les proximités et les divergences des différents objets (œuvres littéraires, traductions, pratiques pédagogiques), disciplines (études littéraires, traductologie, didactique des langues, linguistique, sociolinguistique, anthropologie) et démarches (analyses, critiques, dispositifs pédagogiques ou créatifs).

Après l'introduction des deux directrices du colloque, qui offrent un cadre théorique autour du plurilinguisme littéraire et de la créativité plurilingue en contexte d'enseignement et de recherche, le volume s'ouvre avec un entretien entre l'auteure, dessinatrice et illustratrice Zeina ABIRACHED et Donatienne WOERLY, spécialiste en Didactique des langues et des cultures à l'Université Sorbonne Nouvelle, autour de la place du plurilinguisme dans les bandes dessinées de Abirached. S'appuyant sur «l'image du tricot» (p. 23), véritable fil rouge de l'œuvre de l'auteure et du colloque (l'image a été choisie comme couverture du volume), l'entretien explore la manière dont Abirached tisse, métisse, déchire et mélange ses deux univers linguistiques et culturels, à savoir le français et l'arabe. À travers l'analyse de certaines pages de *Le Piano oriental*, *Beyrouth Catharsis* et *Prendre refuge*, la conversation porte également sur les techniques picturales (notamment le noir et blanc), le travail sur la musicalité et le rythme, la temporalité des récits, tout en considérant la portée autobiographique de l'œuvre.

Tout en gardant cette «approche indisciplinée» (p. 207), comme nous l'avons évoqué plus haut, le volume est organisé en trois axes majeurs, respectivement intitulés «Analyses. Aura des langues, enjeux d'écriture dans la littérature», «Table-ronde. Littérature mondiale et plurilinguisme: vers un nouvel axe de recherche de la Chaire UNESCO pour les politiques linguistiques pour le multilinguisme», et «Ateliers. (Trans)créations, fabriques de l'écriture entre les langues». L'article qui ouvre la première section, *Yan fè tan. Édouard Glissant et le génie du créole. De la diglossie à la diglossie* signé par Loïc CÉRY, mène une analyse sociolinguistique et littéraire de l'usage de la langue créole dans l'œuvre d'Édouard Glissant. En effet, comme le souligne l'auteur, alors que ce «rapport inventif à la langue créole» (p. 36) a souvent été exploré dans les écrivains de la Créolité, une telle démarche demeure

encore inédite dans l'œuvre de Glissant. Partant d'un jalon théorique, à savoir «l'idéal du multilinguisme» (p. 37) cher à l'écrivain martiniquais, Céry montre la trajectoire de cette notion qui passe par la situation diglossique vécue en Martinique et qui aboutit à une véritable pratique bilingue chez Glissant. Ce «travail sur le langage en *coprésence*» (p. 40) s'appuie, donc, sur une expérience anthropologique du fait linguistique et s'exprime à travers un «étoilement des opacités» (p. 45), visant à «explorer le génie du créole lui-même» (p. 52). On apprend que les textes glissantiens, qu'il s'agisse de la pièce théâtrale *Parabole d'un moulin de Martinique*, des romans *Le Quatrième siècle*, *Malemort*, *La Case du Commandeur*, ou bien de l'essai philo-poétique *La Cobée du Lamentin*, sont subtilement parsemés par cette «langue muette», telle que la désigne Jacques Coursil. Ferdulis Zita ODOMÉ ANGONE dans *Imaginaire sexiste/homophobe d'une langue africaine. Une approche féministe des romans queer de Trifonia Melibea Obono* conduit son analyse sur un corpus monographique des textes de l'écrivaine féministe équatorienne Trifonia Melibea Obono. La problématique du rapport entre langage et pouvoir est centrale dans cette étude qui, à travers la lecture de l'œuvre bilingue de cette écrivaine issue de la Guinée équatoriale (seul pays qui, tout en adhérant à la Francophonie, produit une littérature d'expression espagnole), vise à «la départriarchalisation de l'imaginaire des langues africaines dont le fang [langue de l'Afrique subsaharienne parlée par l'écrivaine] est une illustration paradigmatique» (p. 57). Toujours dans le cadre de l'analyse du multilinguisme dans la littérature francophone subsaharienne, l'article de Pierre-Yves DUFEU *Transcrire la parole en langue. Kourouma, Hampâté Bâ, Miano* se propose d'interroger le statut de la parole dans les sociétés subsahariennes de langue Niger-Congo, à travers un corpus représentatif constitué de deux œuvres classiques, *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *L'Étrange destin de Wangrin* d'Ahmadou Hampâté Bâ, et d'une œuvre contemporaine, *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano. Avant la langue et l'écriture, c'est justement «la puissance fondamentale de la parole» (p. 71) qui caractérise davantage ces cultures et, comme le chercheur le montre bien, plusieurs moyens peuvent être employés pour rendre cette évidence dans la littérature. Qu'il s'agisse de juxtaposition du français et du bambara dans des strophes ou paragraphes relevant de la pratique traductive, comme chez Hampâté Bâ; de tissage syntagmatique où structure syntaxique malinké et formes lexicales françaises se mêlent, comme chez Kourouma; ou bien d'emprunts lexicaux au doula comme c'est le cas dans le roman de Miano, le résultat est de montrer aux lecteurs francophones que «la parole dans toute sa largeur ne saurait se transcrire en une seule langue» (p. 82). En conclusion de cette première section, Inès OSEKI-DÉPRÉ offre dans son étude intitulée *La traduction du texte polyphonique. "Les Galaxies", de Haroldo de Campos* un aperçu sur la traduction des textes polyphoniques, à partir de son expérience traductive du texte de de Campos. Proposant une esquisse méthodologique de son travail, Oseki-Dépré illustre, dans la pratique, les difficultés et les contraintes rencontrées, tout en se penchant vers les enjeux de la traductologie, notamment l'intertextualité, le rythme, la trans-création.

La deuxième section regroupe les interventions issues de la table ronde au sujet de nouveaux axes de recherche de l'UNESCO pour le multilinguisme. Les contributions, beaucoup plus concises que dans la section précédente, visent à étendre l'éventail des

recherches sur littérature et multilinguisme hors de l'espace francophone. Le propos est «d'observer d'autres contextes contemporains de migration, d'autres circulations et contacts de populations» tout en s'appuyant sur l'étude «des processus de traduction et d'adaptation, de créolisation [...], des hiérarchies entre et au sein des langues [...] et des jeux de pouvoir». Une attention particulière est également consacrée à la «créativité multilingue dans l'enseignement des langues» (p. 100), d'après les mots de Anuradha KANNIGANTI, coordinatrice adjointe à la chaire de l'UNESCO pour les politiques linguistiques pour le multilinguisme. Suivant cette perspective, les quatre interventions qui suivent se focalisent sur la mise en valeur des cultures souvent négligées par les enjeux politiques actuels: Anna PONOMAREVA trace le portrait de Maxim Gorky et de son projet éditorial «World Literature» (1918-1924) dans la Russie soviétique, qui le voit précurseur du développement de la traduction en tant que discipline de recherche; Michel LIU aborde la thématique du plurilinguisme en langue chinoise, soulignant l'importance de sauvegarder les différentes langues chinoises, désormais considérées comme «dialectes» suite à la standardisation de la langue orale «putonghua» devenue «langue commune» (p. 108); Iman MASSOUD SRIDI présente l'histoire linguistique, ancienne et contemporaine, de l'Égypte, marquée par la coprésences de plusieurs langues telles que le grec, l'arabe, le turc, l'ottoman, le français, l'anglais, l'américain, pour mettre en évidence cette «alternance codique dans les écrits littéraires» (p. 116) et les défis traductifs qui en résultent; Gilvan MÜLLER DE OLIVEIRA se focalise sur des variantes linguistiques issues du contact entre l'espagnol et le portugais, à savoir les «portunhol» et sur leur emploi dans la création littéraire qui a donné naissance au mouvement «Portunhol Salvaje» (p. 120), dont le texte précurseur est *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno; enfin, Rajwantee DALLIAH se penche sur le multilinguisme de l'île Maurice et sur les langues minoritaires, notamment le Telugu, qui commencent à trouver leur place dans les pratiques littéraires et artistiques.

La dernière partie regroupe les expériences pratiques au sein des ateliers menés pour le colloque, ayant pour sujet l'enseignement des langues étrangères et la traduction en tant qu'outils de création artistique. Le fil rouge qui traverse les cinq contributions est la mise en valeur des différences linguistiques des participants et des langues maternelles respectives. L'article *Entre langue maternelle et langue(s) étrangère(s), une «voix-peau» plurilingue. Écriture et traduction créatives pour anglicistes* signé Sara GREAVES aborde la question de la pédagogie créative plurilingue, à travers les exemples de textes écrits et traduits en études anglophones à Aix-Marseille Université. Dans son laboratoire, Greaves s'appuie sur la notion de «voix-peau», à savoir le lien entre identité et langage lors de l'apprentissage d'une ou plusieurs langues étrangères, insistant sur la «corporéité dans la langue» (p.133) et suggérant «la dimension subjective et collective de l'identité» (p. 133), pour s'attarder ensuite sur la notion de «langue matrangère», c'est-à-dire la «prise en compte voire [la] valorisation de la langue maternelle par les enseignants de langues» (p. 134). Les travaux d'étudiants analysés le long de l'étude montrent à quel point les exercices d'auto traduction, de traduction créative et d'écriture plurilingue, amènent non seulement à la maîtrise formelle de la langue étrangère mais aussi, et surtout, à établir avec celle-ci une relation intime aboutissant à la création spontanée. L'étude de Nathalie BERGE et Ma-

rie POTAPUSHKINA-DELFOSE s'encadre toujours dans le domaine de l'apprentissage et de l'enseignement d'une langue étrangère, à savoir la langue française, à partir de leur expérience plurilingue d'enseignantes de la visite de l'exposition intitulée *Franz Marc/August Macke: L'aventure du Cavalier bleu* au musée de l'Orangerie. D'après les deux chercheuses, l'expérience esthétique dérivant de l'exposition à l'œuvre d'art jette les bases pour une pratique de «translangageance» (p. 149), c'est-à-dire la possibilité d'employer la langue étrangère de façon créative et la prise de conscience, chez les apprenants, de leurs parcours d'apprentissage. Le troisième atelier qui fait l'objet de la contribution de Noëlle MATHIS, intitulé *Atelier d'écriture plurilingue "à la plume des langues"*, aborde la question de l'écriture plurilingue à l'intérieur d'un même texte à travers la lecture des extraits issus de l'œuvre de quatre auteurs, francophones et non francophones, à savoir James Sacré, Jeanne Terramorsi, Michel Wasson et Nathalie Sarraute, qui mélangent respectivement le français et le patois, le français et le corse, l'anglais et la langue niimípuu en passant par la traduction française, et le français et l'allemand. Le but de cette lecture est de s'interroger sur la fonction de l'insertion d'une ou plusieurs phrases dans une langue autre ou «mineure», comme le disaient Deleuze et Guattari, à l'intérieur de la langue majeure du texte. Les réponses, suggérées par les participants à l'atelier, abordent les questions de la revendication identitaire, de l'intraduisibilité et du rapport intime aux langues maternelles minorisées. L'intervention signée par Katharina STALDER, *La meilleure traductrice est-elle celle qui ignore la langue de départ? Pensées sans queue ni tête après un atelier de traduction en liberté (conditionnelle)* décrit le déroulement d'un atelier de traduction en ligne animé par l'autrice, traductrice de l'allemand, avec des participants ne maîtrisant pas cette langue. Ce propos à l'apparence audacieuse vise à se concentrer surtout sur la langue d'arrivée, à travers l'exercice de «traduction (semi-)aveugle» sous deux formes, le glossaire et le haïku. Pour ce qui concerne la «traduction à glossaire» (p. 172), il s'agit d'un dispositif qui offre la définition, en français, des mots employés dans le texte; la «traduction-haïku», qui pour certains aspects peut s'apparenter à la traduction homophonique, a pour but de garder dans le texte-cible le même nombre de mots ou de syllabes du texte-source. Ces deux exercices à l'aveugle et en solitaire permettent de se détacher partiellement ou totalement du sens «pour traduire par les oreilles, en écoutant des échos et assonances libres, recréés avec des mots français mais aussi d'autres langues» (p. 178), comme c'est bien le cas des textes proposés par les participants de l'atelier. La dernière phase de cet atelier se concentre sur une expérience de «craduction», un exercice de traduction à l'aveugle mais collectif, régi par le «principe du *cadavre exquis*» (p. 173): par petits groupes, les participants doivent traduire un texte suivant une contrainte temporelle et, une fois le temps écoulé, les groupes changent de texte et continuent la traduction d'un autre groupe. Bien qu'il ne soit pas adaptable à la traduction professionnelle, comme l'énonce aussi l'autrice, la méthode présentée permet de se débarrasser des «arrière-pensées, [des] idées préconçues», aidant au «décentrement du travail sur le texte» (p. 180). Le dernier article du volume, écrit à quatre mains par Myriam SUCHET et Donalíe-An MUGNIER TRAN, s'inscrit dans le sillage du précédent comme le suggère l'énoncé du titre *Atelier de désapprentissage de "la langue". Un texte-écho*. Les auteures se proposent de fournir une «mallette

ou kit» adressés aux lieux d'apprentissage/enseignement du FLE pour ne plus considérer le français comme langue étrangère mais comme «français langue étrangère» (p. 184). Cette perspective pédagogique a pour objectif de «guider vers une approche métalinguistique» surtout les «enseignant.e.s» (p. 190) qui, à travers une approche déconstructiviste de la langue, deviennent avant tout des facilitateurs et facilitatrices de l'apprentissage d'une langue pour les allophones. Tout en gardant l'esprit créatif qui traverse et caractérise les dernières contributions, en guise de conclusion du volume l'on retrouve une poésie «slamée» (p. 197) écrite par Sibylline DANGERS et Ibrahim DIOP. La polyphonie qui anime cette dernière contribution, un récapitulatif des études proposées, s'accorde bien aux propos des directrices du volume. En attendant le deuxième volet du colloque qui aura lieu à Aix-en-Provence en juin 2023, la lecture de ce texte peut s'avérer très stimulante pour tous ceux qui s'intéressent aux langues, à leurs pouvoirs créateurs, à leurs rapports et à leurs transmissions.

[SARA AGGAZIO]

À l'aube des littératures francophones: les premiers romans, dossier coordonné par L. GAUVIN, "Littérature" 205, mars 2022, Malakoff, Armand Colin, 144 pp.

La revue "Littérature" a consacré un dossier aux écritures romanesques issues des littératures francophones. Lise GAUVIN a réuni les contributions de plusieurs chercheurs afin de proposer un aperçu du traitement réservé au roman «à l'aube des littératures francophones» (p. 9). Il s'agit d'une perspective comparatiste qui vise à enquêter sur la nécessité de nombreux écrivains dans le monde entier d'utiliser la langue française pour aborder un genre importé de l'Europe. Les collaborateurs se proposent finalement le but d'identifier le(s) premier(s) récit(s) ou le(s) texte(s) fondateur(s) d'une tradition littéraire dans l'aire francophone. Il en dérive des considérations sur l'idée de littérature nationale qui a été longtemps discutée dans une perspective d'acceptation ou de contestation. Cependant le besoin de raconter nous permet de constater que le roman reste un genre phare pour les écrivains francophones. Le dossier se propose ainsi de rechercher les traits communs aux romans fondateurs et le dialogue que les ouvrages établissent avec les modèles français. Si quelques auteurs gardent une attitude bienveillante de reprise ou d'imitation des textes européens, d'autres écrivains choisissent le genre romanesque pour témoigner leur contestation plus ou moins cachée.

Le dossier s'ouvre sur un éditorial de Martin MÉGEVAND qui rappelle au lecteur le travail «encyclopédique» de la collection «Autrement Mêmes» et de Roger Little qui a réuni pour L'Harmattan presque deux cents volumes pour faire admettre en France une littérature en langue française qui existait depuis longtemps hors de l'Hexagone. Son travail a permis non seulement de faire connaître au public ces ouvrages parfois introuvables de la période coloniale, mais de donner également des informations sur la spécificité du texte par rapport au contexte de production. Les préfaces de ces volumes offrent un regard sur ces formes d'altérité et sur le point de vue adopté par l'écrivain. Dans son introduction, Lise Gauvin aborde les «modalités de prise en charge du récit dans les littératures de langue française hors de France au moment de

leur émergence [...] afin de constituer une cartographie des commencements romanesques, rapprochant ainsi les francophonies du nord et du sud» (p. 9). La répartition des articles suit un ordre chronologique et s'étale du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. La première contribution porte sur le roman épistolaire *Lettres neuchâteloises* de l'écrivaine suisse Isabelle Charrière (1786). Composé par trente lettres écrites par trois paires de correspondants, l'ouvrage propose une reprise du genre et de la vocation polyphonique du siècle des Lumières. Selon Valérie COSSY, les événements sont abordés à partir de perspectives multiples et chaque personnage révèle sa vision du monde. Il en résulte une représentation de la vie locale de l'époque et une attention particulière aux relations entre les hommes et les femmes. L'article de Kumari ISSUR nous transporte à l'île Maurice pour réfléchir sur le statut ambigu que le roman *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre détient au sein de la littérature mauricienne. En effet, ce texte a modelé l'imaginaire local en tant que regard du colonisateur sur la colonie, mais aussi comme texte fondateur d'une véritable littérature nationale. Les références implicites et explicites se multiplient dans les premiers romans mauriciens, mais les écrivains gardent des perspectives différentes: d'un côté, ils s'approprient la matière romanesque et l'adaptent au nouveau contexte, de l'autre côté, «ils en réfutent à leur façon le discours idéologique, la structure et les stratégies narratives» (p. 27). Kumari Issur choisit *Sphinx de bronze* d'Arthur Martial (1935) pour analyser comment le contre-discours s'est organisé au niveau fictionnel et pour mettre en relief que la confrontation entre le monde du colonisateur et du colonisé se base sur une attirance réciproque qui aboutit pourtant à une différence de base irréconciliable. Pour l'aire québécoise, Lise Gauvin choisit comme texte fondateur *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé fils. Il s'agit d'un texte polymorphe qui est à la fois un récit des aventures du protagoniste et de sa recherche de l'or et de la pierre philosophale, ainsi que d'une intrigue policière, d'un conte, d'un recueil de citations et d'épigraphes. Cette structure hybride permet à l'écrivain de décrire les mœurs canadiennes tout en gardant un aperçu historique, comme le sous-titre du roman l'indique. Le dialogue entre le narrateur et un lecteur fictif apparente l'ouvrage à *Jacques le fataliste* de Diderot. La contribution d'Yves CHEMLA nous projette en Haïti. Le chercheur offre au lecteur une analyse de *Stella* d'Émeric Bergeaud, roman publié à Paris en 1859, du point de vue de la complexité des formes et des thèmes. L'ouvrage suggère de rompre avec la vision coloniale et propose un sentiment naissant qui concerne la communauté nationale. La fiction romanesque est riche en éléments de la tradition et, grâce à la multiplicité des voix des narrateurs (omniscent et internes) et à la complexité des relations, l'écrivain nous offre une perspective historique sur les événements et les guerres qui ont amené à l'indépendance d'Haïti de 1804. Jean-Marie KLINKENBERG identifie comme texte fondateur de la littérature belge un ouvrage de Charles de Coster, dont le titre complet est *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs* (1867). Ce volume se caractérise par sa complexité formelle et par son hétérogénéité car on pourrait le définir comme un ensemble d'épopée, de conte populaire, d'ouvrage historique et de poésie. Les traits carnavalesques s'ajoutent à une attention particulière au langage qui mêle les archaïsmes aux irrégularités langagières, ainsi que le registre soutenu aux formes les plus populaires. Dans son article, Anthony

MANGEON consacre une analyse à *Batouala* de l'écrivain guyanais René Maran, tout en précisant qu'il ne s'agit ni d'un texte fondateur ni d'un roman inaugural. Son succès repose sur un double malentendu car il est dû à sa préface anticoloniale, au prix Goncourt reçu en 1921, mais aussi à son sous-titre («véritable roman nègre»). Son statut particulier est encore plus complexe parce que Maran remanie le texte et en publie une deuxième version en 1938. De plus, l'auteur écrit *Djouma, chien de brousses*, un autre roman qui se veut une réécriture de *Batouala*. L'analyse des trois versions permet de considérer l'ouvrage de Maran comme un texte à la croisée de plusieurs traditions et pratiques littéraires et comme point de référence des littératures francophones. Dans l'article qui suit, Pénélope CORMIER et Catherine LECLERC analysent deux textes acadiens qui mettent en relief l'idéologie nationaliste à travers un discours historique et ethnographique. Il s'agit d'*Elle et lui* d'Antoine J. Léger et de *Pointe-aux-Coques* d'Antonine Maillet. La contribution de Jean-Georges CHALI se penche sur deux romans de l'auteur martiniquais Joseph Zobel: *La Rue Cases-Negres* et *Diab'la*. Ces deux textes prennent en charge la représentation du monde rural qui permet une prise de conscience de soi et une émancipation culturelle, économique et humaine. Ces ouvrages mettent au centre une réflexion symbolique et politique qui est centrée sur la relation entre homme et nature dans l'univers de la plantation. Dans son article, Dominique COMBE identifie *Nedjma* de Kateb Yacine comme un mythe fondateur de la modernité algérienne. L'écrivain propose une dénonciation de l'injustice coloniale à travers une structure éclatée, une langue détournée et une écriture poétique qui rapproche le texte de Kateb Yacine de *La Lézarde* d'Édouard Glissant. Le parcours historique conçu par Lise Gauvin dans ce dossier se termine par la contribution de Titoua PORCHER qui choisit *L'Île des rêves écrasés* de Chantal Spitz comme texte fondateur de la littérature tahitienne. Grâce à une langue habitée par la tahitien et à une écriture riche en composantes diverses et en images de la culture polynésienne, le roman se présente comme un ouvrage anticolonialiste qui offre des représentations originales et refuse tout préjugé. Le volume contient une section supplémentaire, dont le titre est «Variation». Emma BURSTON enrichit le dossier par une analyse de la thématique de la chute dans les œuvres romanesques de Maupassant.

Pour revenir au sujet principal, le dossier trace un aperçu des romans fondateurs de quelques littératures francophones. Il s'agit d'une perspective ample, bien que non exhaustive. Cependant, il est possible de retrouver des traits communs comme l'hybridité générique, la coprésence de formes, une structure qui rappelle le collage, une liberté par rapport à l'esthétique réaliste, mais aussi aux tendances exotiques traditionnelles. Un autre élément récurrent est la liberté langagière et le recours au plurilinguisme. Le dossier nous offre donc une perspective comparatiste qui met en évidence des tendances et des résonances communes, tout en gardant une spécificité culturelle. La revue propose des pistes de réflexion intéressantes et des suggestions qui méritent d'être approfondies.

[EMANUELA CACCHIOLI]

FLORIAN ALIX, *L'essai postcolonial. Poétique de l'entreglose*, Paris, Karthala, 2022, 328 pp.

Florian ALIX aborde dans cet ouvrage le genre de l'essai dans l'univers postcolonial, en s'interrogeant sur

la manière dont les intellectuels et les théoriciens postcoloniaux ont renouvelé ce genre, pour le transformer en instrument d'expérimentation littéraire. Les territoires de la postcolonialité étant multiples, avec des histoires et des cultures différentes, l'auteur déclare vouloir mettre ces différents espaces en dialogue entre eux. L'Afrique – elle-même considérée dans ses différents univers, du Maghreb à l'Afrique subsaharienne, de l'héritage langagier anglo-saxon à celui de la francophonie à l'Afrique du Sud avec l'Apartheid – est mise en regard avec les Antilles, afin de suivre les liens que l'Histoire a tracés entre ces espaces. Alix choisit enfin – pour circonscrire un champ d'étude autrement trop vaste – cinq auteurs qu'il considère emblématiques dont il prend en compte un corpus très significatif: Édouard Glissant, Nadine Gordimer, Abdelkebir Khatibi, Valentin-Yves Mudimbe, Wole Soyinka. La pratique d'écriture de ces intellectuels voit l'essai occuper une place stratégique. Le dénominateur commun qui a dicté leur choix de la part d'Alix est que, bien qu'ils soient tous des intellectuels reconnus et que l'écriture créative cohabite en eux avec une production plus scientifique, ils entretiennent des liens divers avec l'institution académique. L'auteur tente ici de montrer comment – chez eux – l'essai postcolonial déjoue les catégories traditionnelles sur les plans littéraire, identitaire et politique tout en portant un discours d'émancipation.

En partant du constat que l'essai est, par excellence, un genre ambigu et difficile à cerner, Alix repère dans l'œuvre de Michel de Montaigne le modèle par excellence, dans la mesure où – comme le dit Claire Obaldia – il s'agit d'un «mélange apparemment arbitraire d'éléments littéraires disparates». Le sous-titre de l'œuvre, évoquant l'entreglose, vient lui aussi de Montaigne mais avec un virement de sens cette fois, car il ne s'agit pas, comme chez l'intellectuel de la Renaissance, d'analyser l'intertextualité présente dans les œuvres abordées mais de mettre en évidence la relation des textes étudiés avec les sciences humaines, dont ils proposeraient une réécriture. En prenant acte du changement du tissu social avec la sortie des pays africains et des Antilles du système colonial et de la nécessité de la classe intellectuelle postcoloniale de reconquérir son espace propre, Alix déclare vouloir tâcher d'étudier les dynamiques et les tensions que l'essai établit entre les savoirs. Les réflexions vont porter d'abord sur la construction de la subjectivité de l'essayiste, ensuite sur les rapports entre essai et critique littéraire pour aboutir enfin à la relation complexe que le genre noue avec les sciences humaines. Le volume se divise en cinq chapitres: *La subjectivité dans l'essai postcolonial: écriture de soi et figures du lecteur*, *L'essai postcolonial comme forme critique*, *La stratégie philosophique de l'essai postcolonial*, *L'essai postcolonial en tension avec l'ethno-anthropologie et Histoire, métahistoire et mémoire dans l'essai postcolonial*. Le chercheur examine successivement les liens de l'essai postcolonial avec l'autobiographie, avec la critique littéraire, la philosophie, l'anthropologie et l'historiographie. Les cinq chapitres s'ouvrent tous avec un excursus qui présente l'évolution de la discipline objet d'analyse en Europe, en Afrique subsaharienne, au Maghreb et dans les Antilles. L'auteur s'attache ensuite à l'analyse d'un corpus plutôt vaste qui comprend des œuvres de deux intellectuels francophones, Édouard Glissant et Abdelkebir Khatibi, des anglophones Nadine Gordimer et Wole Soyinka, tous les deux lauréats du Prix Nobel pour la littérature et du congolais Valentin-Yves Mudimbe qui, devenu professeur aux États-Unis, se situe au carrefour des deux langues, puisque ses textes les plus autobiographiques sont publiés en

français, et les plus érudits en anglais. Pour ce qui est du rapport à l'autobiographie, à l'écriture de soi, Alix analyse les relations diverses que l'essayiste crée avec le « nous » duquel il se distancie mais aussi avec le « tu » de son lecteur, en postulant, en conclusion, que le « je » de l'écrivain n'existe que dans sa relation à une pluralité d'expériences subjectives. Quant à la critique, genre strictement connecté et souvent confondu avec l'essai, elle se distingue de ce dernier – selon l'auteur – parce que l'essai fait un travail de reconfiguration des œuvres dont il traite, en mettant ainsi en relation plusieurs « fonds culturels » (p. 102), ce qui permet de mettre en valeur la transculturalité des ouvrages dont il aborde l'analyse. Un discours similaire pourrait se faire, dit Alix, pour le rapport de l'essai postcolonial à la philosophie, un rapport qui jouerait, lui aussi, sur l'entreglose, en mettant en relation le discours philosophique avec d'autres discours et, ce faisant, en le complexifiant et, encore une fois, en le reconfigurant. L'ethno-anthropologie occupe une place cruciale dans les études postcoloniales. Alix fait dialoguer essai et récit de voyage dans les littératures postcoloniales, afin de mettre en valeur l'approche particulière de ces récits aux lieux et à la temporalité. Le passage à travers des lieux différents ne correspond pas, dans ces récits, à une succession temporelle mais à la « réunion de divers espaces au sein d'une même temporalité » (p. 224). Essai et récit s'intègrent donc, selon le chercheur, l'un à l'autre dans la mesure où le premier « fait porter l'intérêt sur la façon dont ils (les lieux) intègrent l'imaginaire de l'auteur, qui les met en relation » (p. 224). La polyphonie, la pluralité des voix et des visions, la reconfiguration des narrations des faits historiques, telles qu'elles avaient été faites par les historiens européens, paraît être aussi le fil rouge qui relie l'essai postcolonial à l'historiographie et à la mémoire. L'essayiste, selon Alix, actualise dans son écriture la mémoire, en créant un rapport nouveau entre passé et présent mais aussi entre collectivité et individus. Cette relation se traduit en un dialogue qui reste toujours ouvert aux apports venant de l'extérieur. En conclusion de cette étude, l'auteur classe l'essai comme un genre-carrefour qui ne peut se comprendre qu'en relation au contexte dans lequel il est produit. Il est politique mais pas au sens militant du terme, car il interroge plutôt qu'il ne convainc; il est aussi déroutant, dans la mesure où il se situe en marge de l'académie, dont il va mettre en doute les chemins parcourus dans le domaine des sciences humaines depuis les années 1970; il possède une dimension littéraire et devient un espace collaboratif, tout en se fondant sur une expérience individuelle. Il ouvre de nouvelles perspectives, en appelant à une transformation de la pratique politique contemporaine qui doit prendre en compte le respect de la vie humaine, l'égalité entre les cultures et les individus, l'ouverture à d'autres espaces culturels et à la relation avec l'Autre.

Le volume présente une riche bibliographie de référence, qui témoigne de la richesse d'information et de la réflexion approfondie qui a mené à sa publication.

[ELENA FERMI]

BUATA B. MALELA, CYNTHIA V. PARFAIT, *Écrire le sujet du XXI<sup>e</sup> siècle. Le regard des littératures francophones*, Paris, Hermann, 2022, 258 pp.

Le terme « sujet » a une double acception en français car, d'un côté, il constitue la matière d'une œuvre (l'intrigue, le personnage, le contexte spatio-temporel) et,

de l'autre, il se réfère à l'individualité dans le processus de création. Dans ce volume, Buata B. MALELA et Cynthia V. PARFAIT abordent cette thématique bivalente et s'interrogent sur comment l'individualisme interagit avec le discours littéraire: « La question du sujet, objet de l'œuvre, fait [...] partie des problématiques envisagées aussi bien dans l'espace des œuvres, des auteurs et des critiques que dans celui des études littéraires, notamment françaises » (p. 6). Dans leur introduction, les auteurs tracent un aperçu historique du traitement réservé au sujet dans les littératures françaises. Ils s'arrêtent en particulier sur l'époque contemporaine et sur l'autobiographie et l'autofiction parce que ces formes d'écriture se manifestent comme une « politisation de la geste (auto)biographique et de l'identité narrative dans la biographie » (p. 9). Les évolutions de l'écriture révèlent les crises de l'individu, mais aussi la tendance au narcissisme de l'époque contemporaine. La littérature a une fonction thérapeutique parce que l'individu se tourne vers lui-même pour essayer de trouver un soulagement pour son angoisse. La fiction permet finalement de se libérer et de partager avec le lecteur ses expériences personnelles. De nos jours, la littérature française recourt souvent à une visibilité du moi non seulement à cause de l'individualisme et de l'importance de l'intériorité qui est très marquée en Occident, mais aussi pour la facilité de publication de détails concernant sa vie privée dans les réseaux sociaux. L'extrême contemporain promeut donc la catégorie du sujet-individu et, sur le plan littéraire, réinvente des postures subjectivistes de l'écrivain. Ces modalités trouvent un écho dans les productions littéraires francophones: il s'agit notamment des écritures de soi comme réflexion sur l'historicité du sujet à la rencontre de l'autre. Les auteurs du volume abordent cette question à partir d'un corpus bien défini: il s'agit d'ouvrages publiés en 2017 et 2018, deux années marquées par plusieurs événements, tels que les manifestations à Mayotte, les grèves de trains et les actions du mouvement des Gilets Jaunes en France. Dans ce contexte, il est possible d'analyser l'individualisme du sujet comme une manifestation du corps social. L'objectif de ce volume concerne notamment la question de la complexité du sujet dans le discours social dans un corpus de textes parus dans ces deux années « qui se situent soit dans l'objectivité en figurant l'histoire, soit dans la subjectivité en figurant les affects » (p. 13). Pour revenir au corpus, le choix est tombé sur 2017 et 2018 car il s'agit de deux années dynamiques au niveau de l'édition. Le choix des auteurs de ce volume « se limite » à trente-neuf ouvrages, publiés en France ou ailleurs, mais dont les écrivains sont d'origine antillaise, maghrébine, de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien. Les écrivains convoqués s'écartent souvent du paradigme esthétique de la littérature restreinte et s'inscrivent dans un régime ouvert « où le recours à l'écrit est simplement pensé comme une activité intensive d'investissement de la langue et de subjectivation considérée avec modestie comme relevant de l'ordinaire, volontiers hétéronome et socialisée » (p. 18). Pour aborder l'analyse de ces textes, les écrivains utilisent la méthodologie du « discours textuel dans lequel le point de vue des littératures francophones se révèle » (p. 21). Cette approche permet de considérer le sujet comme un trait intérieur et extérieur qui met en relation le monde littéraire et la réalité sociale.

Dans la première partie de l'ouvrage, les auteurs analysent avant tout comment le sujet en tant qu'objet est traité dans les études littéraires et dans le corpus convoqué. L'objectivité se réfère donc aux temporel-

tés et aux univers qui permettent «d'exposer plus nettement la figuration de la diversité des êtres humains, l'appel à une métareprésentation, et le questionnement que porte cet appel» (p. 24). Cet aspect est examiné du point de vue de la figure puissante (faisant appel au sujet humain défini par la violence politique baignée dans l'idéologie raciale, la domination masculine, le pouvoir) et la figure généalogique (qui questionne le rapport à l'histoire dans des représentations de l'humain). L'analyse des formes d'objectivité est suivie par la perspective subjective. Cette dimension introduit un point de vue interne sur le monde social. «L'intériorité du sujet est dépeinte par le mal-être social et la souffrance humaine. Celle-ci peut prendre la forme du deuil, de la pression (d'une autorité ou de l'autre), de l'aliénation contre le libre arbitre, de la violence physique et symbolique. La résilience n'est jamais très loin de ce sujet en peine» (p. 50). Le mal-être du sujet se réfère à la souffrance intérieure qui induit l'introspection. Après avoir pris en compte l'objectivité et la subjectivité, les auteurs du volume se penchent sur l'«interrogativité». Il s'agit d'un double regard extérieur et intérieur. Le résultat est un modèle littéraire du sujet qui représente l'être humain à travers l'évocation de l'affectivité, ainsi que de l'histoire et de la mémoire.

La deuxième section du volume se penche sur l'extériorité et sur la relation entre l'individualisme et le discours littéraire. L'extériorité se concentre sur l'expérience de la connaissance des phénomènes. En effet, le sujet considère son rapport avec l'histoire, la mémoire et la figuration anthropologique et ces aspects enrichissent son état. Cela explique le besoin de la littérature francophone de se nourrir du réel. Le premier paragraphe de cette section prend en considération l'affection comme «état dans lequel le sujet subit une modification induite par un autre rapport à l'histoire et à son effectivité problématique» (p. 75). Tout d'abord, les auteurs analysent la relation entre l'histoire et le sujet et notamment l'expérience de la souffrance. Ensuite, on se penche sur l'attachement du sujet à son histoire: il s'agit d'une situation complexe car il arrive que l'individu ne se connaisse plus et puisse aussi se nier lui-même. Le deuxième paragraphe porte sur la mémoire individuelle et collective, dont la différence consiste dans l'attribution: on parle de mémoire individuelle si on se réfère à la réflexivité et de mémoire collective pour l'objectivité. Cependant la question est compliquée parce que la conscience du passé est liée aux impressions du sujet et il est difficile de la transférer à une autre personne. En même temps, les souvenirs individuels constituent une mémoire collective et personnelle qui est présente dans les œuvres littéraires francophones. Ce paragraphe analyse les formes d'évocation du temps passé et des images-souvenirs qui permettent de récupérer les détails de la vie quotidienne du sujet. Le troisième paragraphe est consacré aux figures anthropologiques. Il s'agit de représentations de l'humain qui se manifestent dans le concept de filiation (femmes courageuses, enfants, père, mère) et d'humanisme (qui consacre le retour à la culture historique dans le récit fictionnel). Par conséquent, les romans analysés proposent de revenir à l'histoire et à la réflexion politique sur la traite négrière, sur la spiritualité et sur le rapport à l'altérité. Il en dérive donc des considérations sur le concept de filiation où les figures parentales perdent leur fonction de structuration du sujet car le développement personnel se base sur le récit. En effet, l'identité narrative permet une affirmation du sujet et son organisation personnelle.

La troisième partie se focalise sur l'affectivité que

la littérature francophone aborde de plus en plus à l'époque contemporaine. Les émotions sont considérées comme une sorte d'écriture de l'intime qui participent à une production sociale. Les états affectifs qui ressortent avec une fréquence majeure sont la mélancolie, la souffrance et le sentiment de négativité de l'autre dans sa relation au sujet. Les éditeurs consacrent un approfondissement à la mélancolie, un sentiment qui est lié au poids de l'histoire. Cet état d'âme confine l'intériorité du sujet dans la nostalgie, le regret et le déracinement. Le premier sentiment est associé surtout au rapport positif ou négatif au temps, mais aussi à sa conscience dans le domaine culturel en général. Le regret est plutôt lié à la migration et au combat pour la vie: «Le sujet plaide pour la liberté et s'écarte du conformisme propre à la vie sociale, sans être pourtant dépourvu d'un sentiment de fin du monde. Par conséquent, la dissémination du pouvoir redistribue les relations interpersonnelles. Pour ce faire, elle rétablit une forme de regret en entérinant une rupture dans l'ordre du monde et la chute du pouvoir» (p. 149). La migration implique également un sentiment de déracinement qui consiste en une distanciation spatiale et culturelle qui provoque un état de mélancolie et de nostalgie du temps passé, surtout de l'enfance. Cette phase d'introspection passe aussi par le monde social et se concentre sur la liberté et l'acceptation de soi. Les origines familiales et géographiques jouent un rôle important dans la relation à soi et la réflexion porte sur l'acceptation ou sur le refus de ses racines, qui correspondent à un collectif lié à l'Afrique, aux Antilles ou à une autre zone géographique. La volonté du sujet de s'assimiler conduit à l'oubli de ses racines; l'individu se masque dans le monde social, s'éloigne de soi et de son existence. Le deuxième paragraphe porte sur la souffrance et le mal-être qui sont caractérisés par la singularité (l'individu souffre seul), le rapport à l'autre (le récit du malaise et la participation de la douleur de l'autre), le discours sur la souffrance, ce qui est à voir avec la dimension sociale. Le monde extérieur produit des traumatismes collectifs et privés sur le sujet, dont les séquelles se perçoivent ouvertement dans le récit de l'individu et se mêlent à l'écriture. Un autre aspect récurrent des littératures francophones est l'aliénation qui renvoie au processus de transformation en un autre et à la difficulté d'échapper au conditionnement. Par conséquent, le sujet perd son autonomie dans le monde social et se sent dépourvu de tout espoir et de sa propre volonté au profit d'un isolement en soi. Le roman francophone prend donc en charge le mal-être social et ses répercussions sur le sujet. L'écriture a une fonction thérapeutique parce qu'elle permet de sortir de cet état de souffrance et d'entamer un processus de résilience. Le dernier paragraphe porte sur la relation à l'autre et les problématiques de la coexistence dans le monde et l'interaction entre les autres et soi-même. Les êtres humains qui nous entourent deviennent donc des «énigmes» (p. 205). Le rapport à l'autre se veut donc une façon d'exprimer l'intériorité du sujet. Par conséquent, la littérature francophone prend en considération l'autoanalyse, mais aussi l'attention à autrui.

Les auteurs de ce volume proposent une étude du questionnement du sujet à partir de l'histoire, ou bien de sa dimension extérieure et objective, et de l'affectivité, c'est-à-dire de l'intériorité et de la subjectivité. L'écriture romanesque a une fonction réparatrice et thérapeutique qui soigne les souffrances du sujet et rétablit son équilibre. Il s'agit d'une approche originale qui met



en relief les spécificités des littératures francophones à partir d'un corpus imposant et qui fait ressortir le regard esthétique que ces littératures portent sur le monde, ainsi que sur le temps, les souffrances humaines et la relation à l'autre.

[EMANUELA CACCHIOLI]

*Lieux de mémoire et océan. Géographie littéraire de la mémoire transatlantique aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, sous la direction d'Y. CLAVARON et O. GANNIER Paris, Honoré Champion, 2022, 259 pp.

L'originalité de ce recueil est à rechercher dans le projet de conjuguer les apports des études focalisées sur l'espace géographique le plus instable, l'océan, proposées par Margaret Cohen, Hester Blum et Elisabeth DeLoughrey, avec celles que Pierre Nora et son équipe de chercheurs ont consacrées aux objets apparemment les mieux enracinés, c'est-à-dire les lieux de mémoire. Il en résulte le paradoxe d'un enracinement mobile qui est pourtant à l'image de notre temps où tout semble se succéder de façon vertigineuse et les certitudes d'aujourd'hui fondre comme neige le lendemain. L'océan, et en particulier l'océan Atlantique, ou encore mieux l'Atlantique noir, qui est l'objet de ce recueil, focalise ainsi le regard qui ne va plus de la terre ferme à l'eau mouvante, mais de celle-ci à la terre ferme, représentée par les continents, les îles, les archipels, dans un rapport relationnel constant qui semble soumis à la poussée des vagues. J'ai précisé que le cœur du recueil est l'étude des expériences et des ouvrages liés à l'Atlantique noir, c'est-à-dire à l'expérience de la traite et de ses suites, qui ne cessent d'interroger en particulier les descendants des anciens esclaves. Ceux-ci essayent de dépasser le traumatisme du gouffre océanique en transformant ce grand vide, qui a été pour beaucoup d'entre eux un lieu de mort, en un lieu de naissance. En ce sens l'océan devient, ou mieux, est reconnu comme le pivot autour duquel s'enroule la nouvelle histoire du monde, car il sépare et relie, brasse tous les peuples dont les existences sont désormais inséparables. À la base de ces recherches on perçoit, de façon évidente, et le plus souvent avouée, l'influence de la pensée d'Édouard Glissant, théoricien d'une poétique de la Relation, de l'errance et de la créolisation, qui a étiqueté sa démarche hésitante dans le maelström de notre époque sous la formule frappante de «pensée du tremblement». L'océan est là. Ou mieux l'eau, car la Méditerranée aussi pointe pour nous dire une histoire qui peut être qualifiée comme une nouvelle traite des noirs, même si apparemment, comme pour les émigrants européens du siècle derniers, le voyage est librement choisi.

Le recueil est composé de trois parties, précédées d'une introduction réunissant la présentation des deux directeurs, finalisée à établir le cadre critique et historique de référence, à présenter les essais et les buts visés par la recherche: *Atlantisation: l'espace du marteloire et le «passage du milieu»* d'Odile GANNIER (p. 9-17), et *Lieux de mémoire et océan* d'Yves CLAVARON (p. 19-33), buts qu'on pourrait résumer par la formule: «l'océan est un vide à investir par la mémoire» (p. 23). Les titres des trois parties indiquent les différentes étapes de ce voyage d'étude dans et autour de l'Atlantique, du passé au présent, voyage où le temps se spatialise et l'histoire s'ancre dans la mouvance de la grande eau traversée, des archipels et des ports: *Passage du milieu et Atlantique noir* (pp. 35-113), *Caraïbes*

(pp. 115-174), *Mémoires croisées de l'Atlantique Sud et de l'Atlantique Nord* (pp. 141-232). L'ensemble est composé, outre les deux textes de l'introduction, de treize essais qui concernent les quatre grandes colonisations européennes: anglaise, espagnole, portugaise et française, même si la plupart s'occupent d'écrivains francophones et surtout d'écrivaines francophones, dont, de façon surprenante Marguerite Yourcenar qui ouvre la vastitude marine aux espaces cosmiques en nous donnant à voir un autre visage de l'océan et des îles. Voici la liste des contributeurs et des contributrices, en ordre de parution: Yves CLAVARON, Charles FORSDICK, David MURPHY, Véronique CORINUS, Lucile COMBREAU, Laura CARVIGNAN-CASSIN, Martha Asunción ALONSO, Marie BOUCHEREAU, Odile GANNIER, Aurélie MOUZET, Andrea SILVA-MALLET, Céline RICHARD, Corinne LEBLOND. Une mémoire essentiellement féminine, qui trame les réseaux enchevêtrés du présent et du passé dans un espace géographique mouvant.

[CARMINELLA BIONDI]

*Archiver le Maghreb*, dossier coordonné par M.-P. ULLOA, "Expressions maghrébines", vol. 51, 2, hiver 2022, 233 pp.

Dans son introduction au dossier, Marie-Pierre ULLOA synthétise ainsi l'objet du recueil: «à l'origine de ce numéro, il y a la question sans cesse renouvelée du sens de l'archive et celle des rapports entre littérature et archives, de la littérature archivante...» (p. 8). Le dossier étudie donc les produits littéraires et, plus en général, artistiques qui se sont chargés d'un travail de suppléance face aux silences des archives historiques, du moins pour ce qui concerne la voix des ex-colonisés, en particulier algériens et marocains. Le dossier s'ouvre sur un entretien, qui fait contexte, du coordonnateur avec l'un des plus importants historiens du Maghreb, intitulé *À la recherche des archives exilées: Entretien avec Benjamin Stora* (pp. 17-38). Grâce à son organisation très soignée, l'interview résume la longue recherche de l'historien, français juif d'Algérie et militant politique, à travers les différents types d'archives qu'il a fréquentés (archives écrites, orales, dissidentes, militantes, étatiques, visuelles, autobiographiques, archives-fiction...) qui est aussi, en partie, l'histoire des parcours historiographiques francophones du dernier demi-siècle. Dans sa recherche, c'est pourquoi son entretien introduit le recueil, Stora a eu recours à tous les instruments qui peuvent contribuer à remplir les vides dans la reconstruction de l'histoire d'un pays, en particulier de l'Algérie, et donc aussi au cinéma, à la photographie à la création romanesque, dans leur rapport de réciprocité avec l'histoire: «Cette appropriation littéraire renforce ces liens de va-et-vient, de «pollinisation croisée»; la recherche historique trouve écho en littérature qui la transforme, et la façonne selon ses caps» (p. 22). Le Maroc et surtout l'Algérie sont au cœur du recueil: leurs histoires sont très différentes pour ce qui a rapport aux archives, car tandis qu'il y a une continuité pour le Maroc il y a une rupture en Algérie après l'indépendance du fait que ses archives ont été «exilées» à Aix-en-Provence. D'où l'importance des apports littéraires, en particulier des ouvrages d'autofiction, qui sont le plus souvent des mémoires, des confessions masquées d'expériences réelles, ou bien les résultats des efforts accomplis par les générations nouvelles pour se réapproprier une histoire familiale trop souvent refoulée par les parents

et surtout par les grands-parents. C'est souvent le cas des appelés, les soldats français qui ont participé à la guerre d'Algérie, ou davantage des auxiliaires algériens de l'armée française, les harkis, honnis par leurs concitoyens et méprisés en France où ils ont dû se réfugier. Ce procès de refolement est raconté, et peu à peu dévoilé, dans le roman *L'Art de perdre* (2017) qui fait l'objet, dans ce recueil, d'une analyse très éclairante de la part de Francesca AJUTI, sur cette narration d'une plaie qui ne cicatrise pas (*"L'Art de perdre"*, ou *L'art de l'Histoire «contée» d'Alice Zeniter*, pp. 135-151). La critique insiste dans son analyse sur la solidité de la contextualisation historique qui charpente le roman et sur l'effort accompli par l'écrivaine pour retrouver des voix et des histoires oubliées: «À travers son roman, Zeniter, qui se revendique écrivaine féministe et descendante d'un père kabyle, accorde aux femmes et aux sujets marginalisés une place centrale et légitime dans la fabrique des histoires du monde» (p. 149). Le pluriel très glissant du mot histoire mérite d'être souligné.

Le dossier se compose de huit essais, auxquels il faut ajouter l'introduction de Marie-Pierre Ulloa et son entretien avec Benjamin Stora. Les deux derniers concernent la représentation de l'histoire au cinéma: *Reconstituting Archives: Moroccan Cinema and History in Ahmed Bouanani and Ali Essafi's Projects of Re-collection* de Peter LAMBRICK (pp. 153-169); *Rabah Ameur-Zaimche's "Terminal Sud" (2019) and the Resurgence of a Franco-Algerian Archive* de Tobias LLEWELLYN BARNETT (pp. 171-189). Le dossier se conclut par un hommage de Guy DUGAS à celui qu'il définit un «universitaire atypique»: *Hadj Miliani (1951-2021)* (pp. 191-192), suivi de la publication d'un inédit de ce dernier: *Le théâtre radiophonique dans l'Algérie coloniale* (pp. 193-195). Enfin, hors dossier: *Brahim AIT AMOKRANE, L'espace et le Moi dans "Alger, le cri" de Samir Toumi* (pp. 199-215).

Le premier essai de Ninon VESSIER, intitulé *Minimal Unarchiving: A Geological Reading of Assia Djebar's "L'Amour, la fantasia"* (pp. 39-55), s'intéresse à l'un des romans les plus connus d'Assia Djebar, dans lequel l'écrivaine algérienne s'efforce de faire revivre, grâce à l'élément minéral faute d'autres témoignages, un épisode horrible de la colonisation française en Algérie: en 1845, le général Aimable Pélissier a fait allumer un feu face à une grotte où s'était réfugiée une tribu rebelle, condamnant à une mort épouvantable, hommes, femmes, enfants et animaux. La reconstruction historique, ainsi que le note l'essayiste, est ici confiée à la seule voix des pierres. Dans l'essai suivant de Kate NELSON, *Deconstructing the Influences on a French-Moroccan Archive: Medium, Audience, and Self in Leïla Slimani's "Sexe et mensonge" et "Paroles d'honneur"* (pp. 57-71), on passe de l'Algérie au Maroc, d'un ouvrage narratif à un livre-enquête sur la vie sexuelle au Maroc et en particulier sur la situation souvent dramatique des femmes et à une bande dessinée qui décline visuellement le même sujet: «Looking at medium, audience, and Slimani's presence in *Sexe et mensonges* and *Paroles d'honneur* provides rich readings to better understand how these outside forces have concretely changed the archived interviews» (p. 69). On reste au Maroc dans la contribution de Brahim EL GUABLI, *Imaginary Testimony: "Dada l'Yacout" and the Enslavement through Abduction in Morocco* (pp. 73-95), qui se penche sur un roman de Nouzha Fassi Fihri destiné à un public d'enfants. Il s'inspire d'une histoire vraie, celle d'une jeune fille vendue comme esclave dans les années 20 du siècle dernier, qui réussit malgré sa situation de dépendance à se créer une vie

riche et autonome. Ce roman, qui aborde un thème-tabou comme celui de l'esclavage ou de l'asservissement en Afrique du Nord, confirme le rôle stimulant de la littérature, ainsi que le note Brahim El Guabli, pour nous aider à découvrir un pan d'histoire refoulée. L'essai suivant, *Nice, baie des Anges: c'est pourtant pas le Maghreb. Archiver le motif maghrébin dans l'œuvre de Marylin Desbiolles* (pp. 97-114), de Marie-Pierre ULLOA, étudie neuf romans de l'écrivaine française Maryline Desbiolles, choisis parmi la quarantaine qu'elle a produits, romans qui s'intéressent en particulier aux rapports entre la France et l'Algérie ou mieux entre la baie niçoise des Anges et la baie d'Alger: «En interrogeant la mémoire de ces lieux, la littérature de Maryline Desbiolles devient lieu de mémoire, porteur d'espoir, traversée par de grandes questions contemporaines du champ politique, du champ religieux et du champ culturel: le rapport à l'autre dans un monde post-colonial, le rapport à la mer, le rapport au temps» (p. 111). L'importance des titres n'est pas à démontrer et celui qu'a choisi Catherine BRUN, *Le -s d'Algéries* (pp. 115-133) le confirme. Il nous sollicite à décrypter le mystère de ces Algéries plurielles recherchées avec acharnement par l'écrivaine Leïla Sebbar: *Mes Algéries en France* (2004), *Journal de mes Algéries en France* (2005), *Voyage en Algéries autour de ma chambre* (2008). Née en Algérie, fille d'un instituteur algérien et d'une institutrice française, Leïla Sebbar ne parle pas la langue de son père (*Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003) et vit, à cause de ce vide, en déséquilibre permanent. Voilà pourquoi elle cumule, au cours des années, tant d'objets hétéroclites et des souvenirs oraux et écrits, une véritable archive à travers laquelle reconstituer ses Algéries personnelles dans l'impossibilité d'accéder au pays réel. Une opération infatigable de repêchage dont le résultat est ainsi synthétisé par Catherine Brun: «Alors le pluriel surgit. Pluriel diachronique «des Algéries depuis la conquête»; pluriel synchronique des objets, livres, papiers, figures, photographies, images, documents glanés; pluriel des êtres de chair et de sang, connus et inconnus, qui «ont tissé un lien affectif avec l'Algérie»; pluriel pourrait-on dire pour résumer des dédoublements *croisés*: croisés par le tissage affectif et du fait des hasards et de la traque. Quêtées, croisées, compilées, mises en attente, ces Algéries semblent tout à la fois les traces de transmissions inadvenues et les rapports de fictions à venir» (p. 125). Voilà une synthèse presque parfaite qu'on pourrait adopter pour ce recueil qui s'occupe des rapports croisés entre histoire et littérature et des apports réciproques, dans une optique interdisciplinaire qui nous aide à relire l'histoire et la culture du Maghreb du dernier demi-siècle.

[CARMINELLA BIONDI]

*La littérature marocaine francophone de l'extrême contemporain. Le roman.* Textes réunis et présentés par Y. EZ-ZOUAINE, "Interculturel Francophonies" 41, juin-juillet 2022, Alliance française de Lecce, 2022, 390 pp.

Le volume que nous présentons réunit les contributions de plusieurs chercheurs concernant la production romanesque marocaine francophone, à partir de 1999 jusqu'à aujourd'hui. C'est pourquoi on définit, dès le titre, un horizon temporel très proche, que l'on qualifie d'extrême contemporain. Younés EZ-ZOUAINE, auquel a été confiée la direction du volume, justifie dans son texte introductif le choix de 1999

comme première date de publication des ouvrages faisant l'objet des études qui le composent, en identifiant cette année comme une clé de voûte dans l'histoire politique et culturelle du Maroc qui, dit-il, semblait alors «avoir pris un tournant, et des plus accentués» (p. 9), avec une volonté marquée de renouvellement du pays, de démocratisation, de libéralisation non seulement au niveau économique. Le champ littéraire n'a pas été sourd à ces changements auxquels il a réagi par une production foisonnante. Il ne s'agit pas tellement dans cet ouvrage collectif, affirme Ez-Zouaine, de définir le statut et la valeur de cette production, mais plutôt d'en remarquer la spécificité et d'en mettre en relief la nouveauté. Le référent paraît représenter le trait de renouvellement le plus spécifique à cette littérature et s'accompagne – dit Ez-Zouaine – de deux dynamiques simultanées: l'une interne qui rompt avec le discours en vigueur dans les années précédentes, l'autre externe, faisant de cette littérature le lieu d'absorption de paradigmes universels. L'ouvrage se divise en six sections, dont la dernière présente des textes inédits de romanciers contemporains, qui permettent au lecteur de se rendre compte de la diversité des styles et des thèmes traités, malgré un dénominateur qui reste commun à tous, la posture esthético-politique. La première partie s'intitule «Dissidences. Nouvelles postures esthético-politiques» et rassemble trois études. Hassan MOUSTIR consacre la sienne au cas de Mohammed Nedali et à la posture qu'il prend dans sa production romanesque vis-à-vis de l'identité nationale. À travers l'analyse d'un corpus comprenant *Le Bonheur des moineaux* (2008), *La Maison de Cicine* (2010), *Triste jeunesse* (2012) et *Le Jardin des pleurs* (2014), le chercheur tente de montrer à quel point l'attention du romancier est portée à la scène marocaine, divisée entre mutations des valeurs et immobilismes paralysants. Le passage narratif du réel à l'imaginaire – selon Moustir – permet à l'écrivain de conduire une réflexion sur l'ordre du pouvoir, sur la déréliction de la société post-indépendance, sur la question du genre, en déployant ainsi un imaginaire national. Bernoussi SALTANI aborde le roman d'Abderahim Kamal, *Tkoulia, l'attente*, paru en 2010. Il s'agit d'une poétique politique qui met en scène une comédie sociale dans les années de plomb entre les villes de Meknès, Casablanca et Fès. Le titre fait d'ailleurs figure de manifeste, en mélangeant deux langages, celui de la classe populaire et le français standard de la classe cultivée. L'ordre en est cependant inversé, car la langue du peuple vient en premier, ce qui semble vouloir annoncer le ton satirique, pamphlétaire et caustique du roman. L'auteur construit une œuvre multigenre, dans laquelle le lecteur devient co-observateur et qui invite – selon Saltani – à remettre en question écriture et lecture, afin de donner des réponses collectives, participatives et positives, concernant l'art et la société. Il s'agit d'un roman militant, où la mémoire collective devient recherche et où on ne trouve aucun trait d'exotisme. S'interroger sur la figure du père dans le roman marocain à travers le filtre deleuzien est l'objectif déclaré d'Anouar OUYACHCHI. À partir du constat que la présence du père est une constante dans le roman marocain depuis les années cinquante, le chercheur tente d'analyser l'évolution que cette figure subit chez les écrivains extrême-contemporains. Condensateur de diverses formes d'autorité qui s'expriment par et à travers lui, le père sert d'abord, selon Ouyachchi, de jonction entre familial et politique et joue un rôle d'équilibration autoritaire au sein de la famille. Sa présence devient, ensuite, de plus en plus discrète en faveur d'autres figures familiales comme le

frère chez Abdellatif Laâbi, pour arriver à la fragilisation ou à la complète absence dans des romans des années deux mille comme *La Maison de Cicine* de Nedali, *Des Houris et des hommes* de Bouignane ou *Les Étoiles de Sidi Moumen* de Binebine qui feraient ainsi ressortir les vrais oppresseurs au sein de la société. Beaucoup de romanciers s'interrogent dans leurs œuvres sur la possibilité qu'ont les fils d'échapper à l'ordre dominant et mettent en scène les luttes de résistance qui naissent dans les marges du système. Le chercheur analyse un vaste corpus et arrive à la conclusion que ces écrivains adoptent, chacun dans son style, une écriture subversive, capable de mettre en valeur la lutte inlassable de l'individu contre toute volonté d'asservissement.

La deuxième section du volume, intitulée «Glissements. Roman, histoire, société, interartialité», s'ouvre avec l'étude conduite par Mohamed SEMLALI sur les écrits de Fouad Laroui et sur le passage qu'il fait, dans son écriture, de la chronique d'actualité à la fiction romanesque. Engagé au jour le jour dans une lutte contre toute forme de fanatisme, d'ignorance, de bigoterie et en faveur d'un dialogue et d'un partage constant entre les cultures et les civilisations, il fait de la culture et du savoir une thématique centrale de ses romans. Semlali choisit un corpus comprenant *Les tribulations du dernier Sijilmassi* (2014) et *Ce vain combat que tu livres au monde* (2016) comme exemples de cette pulsion à se réfugier dans la culture pour faire face aux discours abrutissants. *Plaidoyer pour les Arabes. Vers un récit universel* de 2021, propose enfin une réécriture de l'Histoire qui mette en équilibre les apports du monde arabe à la culture européenne occidentale, dans une représentation allant au-delà des nationalismes, des appartenances linguistiques et idéologiques. Bernard URBANI aborde les œuvres où Tahar Ben Jelloun introduit la critique artistique, ce qui serait un moyen, pour lui, de s'appuyer sur un modèle non littéraire pour le réinventer et pour dire à quel point les diverses formes d'expression artistique dialoguent entre elles. Les statues filiformes de Giacometti deviennent ainsi – selon Urbani – métaphore de la détresse et de la solitude de l'immigré séparé de sa terre et de sa famille dans *La Rue d'un seul*. La peinture du chilien Bravo, habitée par la lumière du Maroc où il a élu domicile, lui permet de porter l'essence et la spécificité de ce pays – qui est aussi la patrie natale de Ben Jelloun – dans le monde. *Labyrinthe des sentiments* guide le lecteur à travers les images en trompe-l'oeil de Pignone-Ernest sur les murs et les monuments de Naples, cité-carrefour de différentes cultures mais aussi lieu symbole d'un Occident rêvé par les jeunes immigrés qui fuient les maux de leur pays et se retrouvent plongés dans la clandestinité. Passionné de Caravage, peintre symbole de pulsions insurrectionnelles, Ben Jelloun tente aussi de cerner la singularité de cet artiste, en incarnant l'œuvre dans le corps du texte. Urbani en conclut que l'écrivain marocain – comme Calvino – tente d'inscrire la littérature dans l'image selon le principe latin de *ut pictura poesis*, en révélant dans ses écrits artistiques des dénonciations sociales. Atmane BISSANI se penche sur l'œuvre de Kilito *Archéologie: douze miniatures* afin de mettre en valeur le travail de l'écrivain inscrit à la fois dans le sillage de la littérature monde et dans une vision postmoderne de la littérature et des arts. Il s'agit d'un texte bref qui rassemble douze réflexions sur les littératures classiques. Le chercheur choisit de n'aborder que le premier de ces textes, *Peinture*, qu'il considère emblématique et anticipateur de l'œuvre à venir. Kilito y met en scène Adam, Sisyphe, Ulysse, Thanatos, des personnages qui ne possèdent pas de

visage concret mais qui font partie de notre imaginaire culturel. Il construit autour de leurs figures un texte-labyrinthe qui, à partir du péché originel qui condamne éternellement Adam et en passant par la mythologie grecque condamnant Sisyphe à un supplice sans fin, arrive aux temps modernes à travers le regard du spectateur, personnage lui-même, rongé par ses doutes et victime des nouveaux fabricants de mythes. *Le fou du roi* de Mahi Binebine fait l'objet de la contribution de Boukber BAKHAT AFDIL et Mohamed LAKHDAR qui mènent une réflexion autour de l'écriture de la bouffonnerie comme moyen pour créer un "je" polyphonique et pour suspendre momentanément les fonctions figées des personnages. L'écriture de Binebine, à travers le jeu des travestissements, de l'intertexte et de l'intersubjectivité, crée, selon les chercheurs, un dialogue constant entre les personnages mais remet également en question la relation auteur/lecteur, en faisant échouer la catégorie figée du roman, qui devient capable d'accueillir différents genres à la fois. Tahar Ben Jelloun et son roman *Au pays* (2009), font l'objet de l'étude de Mohamed LACHKAR. Le romancier marocain y met en scène, à travers le personnage de Mohamed, les conditions de la communauté marocaine vivant en France, les représentations réciproques des deux communautés en présence, ainsi que les diverses formes d'exclusion auxquelles doivent constamment faire face les travailleurs marocains émigrés à l'étranger. Le retour fantasmé au pays natal, qui donne le titre à l'ouvrage, devient prétexte, pour le romancier, d'en raconter l'impossibilité, l'échec identitaire. Ben Jelloun réussit – selon le chercheur – à montrer dans ce roman tous les problèmes irrésolus et irrésolubles liés à l'émigration, des problèmes qui ne touchent pas que la première génération mais aussi les enfants de deuxième génération, victimes de leur dualité identitaire.

La troisième section s'intitule «Extrêmes. Roman, culture et bifurcation esthétiques». La première contribution d'Abderrahim KAMAL est consacrée aux *Écritures du carcéral au Maroc (1999-2011)* et dédiée en exergue à l'ami et collègue Abdelali El Yazami, ancien prisonnier politique. L'auteur aborde les écrits de témoignage des victimes des violences politiques afin de montrer à quel point ils ont indirectement agi sur le champ littéraire. Il s'interroge sur ce que signifie écrire pour témoigner, sur le déclic qui mène à cette forme d'écriture, sur la diversité et la complexité de l'acte de témoigner, sur l'engagement des personnes qui écrivent les préfaces de ces œuvres. Vu la variété des écritures testimoniales, le chercheur pose le problème de la frontière entre romanesque et témoignage véridique, en postulant un glissement inévitable entre l'un et l'autre. Il pose aussi la question de l'impact de ces écritures sur le champ politique, littéraire et théorique marocain et de leur contribution à la création de nouvelles écritures et à la construction d'un sujet autonome et différencié. Hamid AMMAR se penche sur les écritures d'extrêmes de Bouignane et Ouahboun. En s'appuyant sur *La Théorie du roman* de Lukács, il déclare vouloir tenter d'élucider deux questions concernant la manière dont le roman marocain francophone approche le réel dans lequel il évolue et se développe et dans quels extrêmes l'individu peut basculer, dans la société marocaine, en pensant sa relation et ses lieux à la modernité (p. 217). Le roman de Bouignane, *De Fès à Kaboul*, traite d'un individu enraciné dans une communauté, tandis que le recueil de nouvelles *Il faut assassiner la peinture* de Ouahboun le considère sous le prisme de l'individualisme. On trouve, d'un côté, un protagoniste que l'on suit dans son parcours d'affilia-

tion à un islamisme extrémiste, de l'autre des artistes qui gardent leur distance de la réalité ambiante. À travers des parcours différents, les protagonistes sont portés à agir sur le réel et, à travers leurs actions, à retrouver un humanisme qu'ils n'avaient jamais perdu. La réflexion de Hassan IB BRAHIM porte sur les contes pour la jeunesse de Habib Mazini, en particulier sur *La Guerre des poubelles*. L'étude tente de donner une réponse à quelques questions clés, concernant le rapport entre le réel et la fiction, les représentations de la société qui se dégagent de l'œuvre, les représentations que fait l'auteur de la jeunesse marocaine et l'esthétique à la base de son écriture. Le constat de départ est celui d'une urbanité qui ancre l'imaginaire et l'écriture de Mazini et qui voit son territoire d'élection dans la ville de Casablanca et dans l'un de ses quartiers les plus chics. Cet espace est le lieu d'une construction narrative à la fois utopique et dystopique qui montre – selon Brahim – un lieu de désolation et de violence qui conditionne et broie les êtres qui y vivent. Mazini déconstruit, de cette manière, les normes du conte de jeunesse et, au-delà du questionnement de la société marocaine contemporaine et de toutes ses problématiques, interroge toute cité moderne et tout homme contemporain. Mohamed Nedali retourne à l'honneur dans l'article de Khalid DAHMANY avec son cinquième roman, *Triste jeunesse*, un drame passionnel relaté de l'effet vers la cause par lequel l'écrivain semble faire le portrait d'une société contradictoire, injuste et assujettissante qui domine les individus, en les enfermant dans un destin scellé à l'avance.

La quatrième section du volume, «Transgressions», se penche sur les écritures contemporaines au féminin. Mohamed EL BOUZZAOUI analyse *Ti t'appelles Aicha* de Mina Oualldhadj, un roman où l'écrivaine belge d'origine marocaine met en scène la problématique identitaire des femmes immigrées. Le chercheur tente d'analyser la mise en scène des difficultés des personnages face aux conflits culturels et à la résistance des familles, ainsi que la tentative de les atténuer à travers l'humour. S'il se configure, selon El Bouzzaoui, comme une représentation des tensions et des conflits identitaires et culturels auxquels sont exposés les immigrés de la première génération et aux conséquences indélébiles que ceux-ci ont sur leurs enfants, les références culturelles et artistiques multiples dont il est rempli attestent d'une volonté d'ouverture multiculturelle à l'altérité et à l'hybridité contemporaine. Rachid SOUIDI et Tarik HILAL abordent l'écriture romanesque de Bouthaina Azami, en particulier *Le Cénacle des solitudes* et *Au café des faits divers*. Ils analysent, dans ces deux ouvrages, la problématique langagière dérivée de l'incapacité de dire l'indicible, pour laquelle l'écrivaine s'inscrit dans la lignée d'auteurs tels que Blanchot ou Duras et qu'elle tente de dépasser par la pratique artistique du dessin. Les auteurs s'interrogent, en outre, sur la théâtralisation du corps féminin, sur la manière d'Azami de le représenter en lui enlevant le côté érotique, en le rendant laid, voire monstrueux. Dans son écriture tout comme dans sa production artistique, Azami montre, selon les auteurs de cette étude, la crise postmoderne du sujet, de plus en plus fragmenté, qui cède la place à des narrateurs divers, à des voix polyphoniques, à un langage polysémique. La déconstruction et la reconstruction identitaire font l'objet de la contribution de Rachid ESSAD et Abdallah ROMLI autour de *Souviens-toi qui tu es* (2019) de Bahaa Trabelsi. La romancière y met en scène un personnage en quête d'identité, quête qui passerait, selon les deux contributeurs, à travers différentes étapes: une dé-

construction d'abord, puis une reconstruction de soi à travers l'Autre, enfin le dépassement des limites et la transgression comme moments nécessaires de la recherche de sa propre liberté. La cinquième section du volume s'intitule «Réceptions» et présente une seule contribution, dans laquelle Anass HARRAT aborde la problématique de la critique littéraire qui accompagne la production dont il a été question jusqu'ici. Il part du constat que la foisonnante création littéraire marocaine n'a pas toujours été accompagnée par une critique digne de ce nom et que, en tout cas, elle semble rester l'apanage des universitaires. Une nouvelle génération de critique voit cependant le jour aujourd'hui, qui tente un renouvellement de la méthode d'approche aux textes. Harrat pose plusieurs questions autour de la relation entre la vieille et la nouvelle génération, auxquelles il tente de donner une réponse en passant par un excursus historique qui veut mettre en lumière les diverses approches et méthodes d'analyse des textes mais aussi poser le problème de l'impartialité et de la justesse de la critique, qui oublierait parfois sa tâche.

La dernière section du volume présente des textes inédits de romanciers contemporains, qui permettent au lecteur de se rendre compte de la diversité des styles et des thèmes traités, malgré un dénominateur qui reste commun à tous, la posture esthétique-politique. Chaque étude est suivie de sa bibliographie, ce qui facilite le repérage des informations concernant les sources et permet une consultation plus flexible.

[ELENA FERMI]

*Beyrouth, le Liban et ses écrivains*, dir. A.P. SONCINI FRATTA, "Interfrancophonies" 12, 197 pp.

La revue "Interfrancophonies" consacre le présent numéro à la littérature du Liban contemporain, afin de mieux la faire connaître – comme le souligne Anna Paola SONCINI FRATTA dans son introduction –, surtout après la terrible explosion du 4 août 2020 qui a ravagé le port et la ville de Beyrouth.

Dans sa contribution, Karl AKIKI aborde la question de la réception du roman libanais contemporain en langue française, montrant que le lectorat éprouve un plaisir ambigu face à la production libanaise, rassurante en ce qu'elle affiche, à côté de son aura exotique, la connaissance des auteurs principaux du panthéon occidental et la maîtrise des principales structures narratives employées par les romanciers français. Néanmoins, le roman libanais contemporain s'avère aussi quelque peu inquiétant, en raison de la représentation des blessures profondes causées par la guerre civile qui ravagea le pays des cèdres de 1975 à 1990. C'est pourquoi, la tâche principale que se donnent aujourd'hui écrivains et écrivaines est de «réactiver le travail de la mémoire» (p. 25), afin de permettre au peuple libanais de prendre conscience des divers mobiles économiques, politiques et sociaux, ayant conduit à ce moment tragique de leur histoire.

Felicia CUCUTA affronte le thème de l'hospitalité qui serait au centre du théâtre de Wajdi Mouawad. Dans *Littoral*, par exemple, cette problématique s'articule au sein d'une même famille, montrant l'étrangeté du protagoniste, non seulement par rapport aux membres de son clan, mais aussi et plus profondément par rapport à la langue et à la culture dont il provient, qui se révèlent foncièrement inhospitalières. Comme le montre bien le final de *Littoral*, où Wilfrid se lie d'amitié avec un groupe de jeunes de provenances dis-

parates, le théâtre mouawadien se veut en revanche le lieu de l'hospitalité par excellence, car il s'offre comme un carrefour où le dialogue et l'échange entre cultures et langues différentes devient enfin possible.

Batyk WELLNITZ se penche sur les BD et les romans graphiques de deux auteures francophones libanaises: Zeina Abirached et Lamia Ziadé, qui explorent à travers leurs œuvres la richesse de la culture orientale. Si Zeina Abirached l'évoque à travers les saveurs culinaires, la musique et les différentes langues employées au Liban dans la vie quotidienne – telles l'arabe dialectal, le français et l'anglais, souvent entremêlées –, la bédéiste montre clairement que la guerre civile libanaise a emporté pour toujours le temps heureux de l'innocence. De son côté, Lamia Ziadé manifeste dans ses albums la volonté de raconter l'histoire de son pays, afin de se la réapproprier. Ses images, hautes en couleurs, visent en effet à illustrer l'histoire du Liban dans le plus vaste cadre du Moyen-Orient.

Maha BADR se consacre à son tour à l'analyse des œuvres de Zeina Abirached, en montrant que l'art de cette artiste consiste essentiellement en une écriture de l'intensité. Dans *Le Jeu des hirondelles* (2007), *Je me souviens Beyrouth* (2009) et *Le grand Livre des petits bruits* (2020), Abirached exploite en particulier les ressources du son, mais elle utilise également la répétition des scènes et des mots, privilégiant le choix du noir et blanc qui aurait pour but une mise à distance du conflit, dont les atrocités se révèlent indicibles.

La guerre civile et les blessures profondes qu'elle a laissées dans l'âme des Libanais constituent les thèmes privilégiés de *L'Âge d'Or* (2018) et *Beyrouth la nuit* (2014) de Diane Mazloum, qui – suivant Nadéra TOUHARI et Michel MAY – y peint la capitale du Liban comme une ville hantée par les fantômes de la pureté, de la mort et de la perte. Tout en refusant le cliché de la résilience, Mazloum évoque pourtant dans ses romans la capacité du peuple libanais à se renouveler par une créativité et une volonté de vivre sans pailles.

Abla Farhoud est considérée comme l'une des voix les plus importantes des littératures migrantes au Québec. En étudiant les pièces *Les Filles du 5-10-15c* (1993), *Jeux de patience* (1997) et le roman *Le Bonheur à la queue glissante* (1998), Veronica CAPPELLARI démontre que la langue figure dans ces œuvres, comme le premier élément à même de sauver le sujet migrant du malaise, dû à sa condition d'exilé. Ce trouble apparaît d'autant plus grave lorsqu'il est ressenti par des femmes, à cause du rôle subalterne qui leur est assigné dans la culture arabe originaire, qui tend à les confiner dans les murs domestiques, rendant difficile et parfois même impossible leur intégration dans le pays d'accueil.

Mayssam YAGHI EL ZEIN aborde à son tour l'étude de *Le Bonheur à la queue glissante* de Farhoud, le confrontant avec *Le dérisoire tremblement des femmes* de Salma Kojok. Dans ce dernier, le thème de l'exil se décline, en conjuguant l'étrangeté géographique et culturelle de la protagoniste à une forme d'exclusion bien plus douloureuse, liée à l'insignifiance du rôle social qui lui est imposé. Et si Dounia, l'héroïne de Farhoud, a une expérience bouleversante de l'exil proche de celle vécue par la protagoniste de Kojok, elle s'en détache grâce à la maternité, mais surtout grâce à l'écriture, qui devient le seul moyen pour sauvegarder la mémoire sans succomber à la douleur.

Dans sa contribution, Marie-Claude HUBERT présente le parcours créatif de Darina al Joundi, en se focalisant sur l'analyse des pièces: *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter* (2007) et de *Ma Marseillaise*

(2012). Si le premier drame met en scène les ravages de la guerre civile et les massacres qui l'ont constellée, dans le deuxième la dramaturge met l'accent sur l'apport que la figure de May Ziadé a pu donner au féminisme arabe, incarnant aux yeux de Darina Al Joundi l'emblème de l'émancipation de la femme au Liban. Mais pour Darina, Mayn Ziadé représente surtout un important modèle à suivre, puisqu'elle a su transformer les phases les plus difficiles de son existence en une œuvre d'art.

Dans *Wajdi Mouawad, un théâtre en relation entre Liban et monde*, Aurélie CHATTON confronte l'esthétique dramaturgique de l'écrivain libano-québécois avec la philosophie de la Relation d'Édouard Glissant, en montrant que chacune des pièces mouawadiennes vise à «ébranler les certitudes et la raison qui les fonde» (p. 170), en vue d'une réconciliation possible entre langues, cultures et traditions différentes. Ce faisant, Mouawad confie au domaine poétique toute la prégnance d'une posture politique.

Kalliopi PLOUMISTAKI consacre son étude au rapport que la production théâtrale mouawadienne entretient avec le mythe antique, en montrant que le dramaturge opère dans ses œuvres une revisitation et une réélabo-ration constantes de ce dernier, dont il exploite la fonction fabulatrice, afin de décrire des pages noires de l'Histoire contemporaine, non seulement libanaise. Tant dans la quadrilogie *Le Sang des promesses* que dans *Les Larmes d'Œdipe*, le tragique ancien s'investit alors de significations nouvelles.

Nicole SALIA-CHALHOUB nous offre enfin une intéressante analyse de *Villa des femmes* (2015) de Charif Majdalani, à travers le prisme des personnages qui peuplent le roman. Divisé en deux parties, dont chacune est caractérisée par un rythme différent, le roman majdalanian présente l'apothéose et la décadence du clan Hayek, sur toile de fond de l'histoire libanaise. Alors que les figures féminines apparaissent dans la première partie, comme frappées d'interdits et totalement soumises au pouvoir de Skandar Hayek, le chef du clan auquel elles appartiennent, au moment où la guerre éclate, chacune d'elles montre une capacité et une volonté pugnace de résister, sauvegardant son existence et celles des autres, afin de rendre possible la reconstruction. Dans cette perspective, suivant Nicole Salia-Chalhoub, *Villa des femmes* constituerait alors, de la part de Majdalani, «un hommage apporté, par la fiction romanesque, à toutes les femmes du Liban et, plus particulièrement encore, à celles-là qui ont eu à vivre les atrocités de la guerre civile» (p. 163).

[SIMONETTA VALENTI]

ÉVELYNE TROUILLOT, *Les jumelles de la rue Nicolas*, Le Palais-sur-Vienne, Éditions Project'iles, 2022, 275 pp.

Évelyne Trouillot connaît très bien les angoisses et les troubles du peuple haïtien, elle les a vus, elle les a vécus; en particulier elle a dû prendre la décision très tourmentée d'abandonner son île et rejoindre les États-Unis en quête d'une vie meilleure, choix qui la rapproche de tous les écrivains de la diaspora. Elle a décidé de transmettre ces drames haïtiens au lecteur de son dernier roman. Toutefois elle n'a pas créé une œuvre autobiographique, elle ne veut pas raconter son histoire directement, mais elle fait fuiter ce thème à travers l'histoire de deux sœurs, Claudette et Lorette, qui sont les jumelles du titre, deux des trois protagonistes du roman.

Il s'agit dès le début d'une histoire très particulière puisque les jumelles ont en réalité seulement leur père, Étienne, en commun: en effet la mère de Lorette, Rose-Marie, est la femme d'Étienne, alors que Claudette est le fruit d'une aventure extraconjugale de l'homme. Le lecteur est dérouter par cette vérité: on ne comprend pas pourquoi on parle de *jumelles* dans le titre. Trouillot donne tout de suite une explication: elles sont nées le même jour avec un intervalle de quelques heures. Malheureusement Claudette perd sa mère quand elle est encore très petite et Étienne décide donc d'amener la petite fille chez lui – et chez sa femme – pour qu'elle puisse grandir avec sa jeune sœur. Voilà donc le moment où les problèmes commencent: si d'un côté les deux jumelles instaurent tout de suite une bonne relation, de l'autre côté la troisième protagoniste du roman, que j'ai mentionnée auparavant, c'est-à-dire Rose-Marie, voit l'arrivée de Claudette comme une vraie intrusion dans sa famille et elle n'arrivera jamais à l'accepter; en plus, elle voudrait que Lorette gardât ses distances d'elle, mais Lorette ne secondera jamais le désir de sa mère. Les deux enfants s'aiment tout de suite, leur lien commence à être étroit dès leur première rencontre et il en sera ainsi pendant toute leur vie, même si elles seront obligées de se séparer pendant un certain temps, surtout à cause de Rose-Marie. Deux fausses jumelles, deux *marasa*, qui pourraient être les deux côtés de la médaille, très liées mais également très différentes: Claudette curieuse, intelligente, sagace, brillante, indépendante, repoussant sa sexualité; Lorette soumise, docile, lascive, incapable de défendre ses opinions, de faire valoir ses droits, une vraie déception pour sa mère, qui voit dans Claudette tout ce qu'elle voudrait voir dans Lorette.

C'est donc un rapport d'amour fraternel très fort mais fondé sur des oppositions très remarquées. Ce contraste est reflété même par la structure que Trouillot a donnée au texte: en effet elle donne la parole aux deux jumelles pour que le lecteur puisse mieux comprendre leur pensée, leur attitude, leur caractère. Tout le roman se dévoile au lecteur à travers leurs mots et leurs yeux. On aperçoit un jeu de contrastes, d'oppositions, qui est renforcé même par le choix d'utiliser deux polices d'écriture, chacune desquelles s'identifie avec une des deux sœurs. Grâce à cette technique le lecteur a la possibilité de comprendre, rien qu'en regardant les pages du livre, qui va parler à ce point de la narration. Ce qu'on raconte dans le roman c'est l'histoire des vies des jumelles, mais il n'y a pas un ordre chronologique; il y a plutôt une succession d'événements liés du point de vue du contenu. On a l'impression qu'un événement raconté par une jumelle en fait démarrer un autre et puis un autre encore. L'intrigue est ainsi très bien structurée. Le lecteur a donc la possibilité de connaître leur enfance, l'amour qui les a toujours liées, leur lien avec un père qui les aimait certainement beaucoup, mais qui n'a pas été capable de leur donner la vie qu'elles auraient méritée. Le thème de l'exil est une constante dans leur existence: Étienne voulait une vie aux États-Unis mais ce rêve s'est échoué; encore une fois, quand elles étaient des jeunes femmes, les jumelles avaient tenté la même voie et elles étaient allées à New York avec un homme, Joseph, un délinquant, qui leur avait promis une vie meilleure, mais qui au contraire voulait simplement les exploiter. À New York les jumelles ont essayé de berner les autorités en faisant mine d'être une seule personne, puisque leur ressemblance a toujours été incroyable

selon tous ceux qui les rencontraient, pour obtenir des papiers d'identité américains. Encore une fois Trouillot met en évidence le drame des Haïtiens qui doivent s'échapper de leur île, dans l'espoir d'une vie meilleure. Enfin ce qui flotte sur tout le roman c'est la haine de Rose-Marie envers les deux jumelles: envers Claudette, fille illégitime, preuve vivante de la trahison de son mari; envers Lorette, fille légitime, qui se révèle, pour elle, une source permanente de déception. Cette haine se manifeste souvent en forme de violence verbale et parfois physique pendant toute leur vie. Est-ce qu'elles réussiront un jour à s'en libérer? Le lecteur a la possibilité de trouver sa réponse à cette question dans la dernière page du roman.

Il s'agit d'une œuvre très intéressante, engageante, immersive, qui permet au lecteur de connaître les pensées, les émotions, les troubles des femmes haïtiennes. Encore une fois, Trouillot a écrit un volume qui se fait l'écho de la vie d'un peuple opprimé, ballotté avant tout par le gouvernement de l'île. La réelle difficulté de la vie en Haïti transforme souvent les habitants en monstres, comme Rose-Marie constamment insatisfaite de sa vie, et en criminel, comme Joseph ou même les jumelles quand elles mentent aux autorités américaines. Un roman qui fait réfléchir le lecteur sur les drames qui se déroulent dans cette partie du monde.

[ROBERTO FERRARONI]

SONIA DOSORUTH, *Ambiguïtés et conflits dans la littérature francophone mauricienne*, Paris, Hermann, 2022, 299 pp.

Sonia Dosoruth, responsable du département de français à l'Université de Maurice, à travers cet essai a voulu parcourir les étapes principales de la littérature mauricienne depuis la période coloniale jusqu'à la période contemporaine. Elle a divisé son œuvre en cinq chapitres, chacun desquels consacré à un moment ou à un sujet particulier de la vie littéraire de l'île.

Dans le premier chapitre, l'auteure commence son voyage à la découverte de la littérature mauricienne, une littérature tout à fait jeune, puisqu'elle «a vu le jour il n'y a qu'un siècle» (p. 15). Dosoruth souligne que cette littérature est née et se développe de manière difficile, surtout si on considère «les barrières auxquelles elle doit malheureusement faire face» (pp. 15-16). Il s'agit d'une littérature qui a été souvent critiquée parce qu'on l'accusait d'être empruntée aux traditions littéraires d'autres pays. En effet les éléments qui rapprochent les premières œuvres mauriciennes des pierres angulaires d'autres littératures sont nombreux. En particulier elle conduit une analyse détaillée de *Paul et Virginie*, écrit par Bernardin de Saint-Pierre et considéré le premier roman de la littérature mauricienne, pour mettre en évidence d'un côté les aspects qui le font ressembler à des œuvres déjà parues, mais en même temps pour souligner comment à travers ce texte on arrive à dépasser le réalisme, grâce aux exagérations que Bernardin introduit surtout dans ses descriptions. C'est l'emploi de ces hyperboles qui donne «à la littérature mauricienne sa particularité ambiguë» (pp. 24-25). Dans la dernière partie du chapitre l'auteure introduit le dualisme du Même et de l'Autre, qui crée une distinction nette entre le soi et ce qui est opposé au soi. Mais naturellement ce contraste sape la croyance selon laquelle tous les hommes sont nés égaux. «C'est ce qui nourrit le caractère ambigu de la littérature mauricienne dès ses origines» (p. 27).

Ensuite Dosoruth aborde le thème du rapport entre littérature et ethnie, en soulignant comment on perçoit, dans les textes qu'elle propose, une certaine tension liée à l'ethnicité. En particulier elle a sélectionné quatre auteurs de la période coloniale: Auguste Maingard, Svinien Mérédac, Robert-Edvard Hart et Clément Charoux, chacun desquels offre des occasions de réflexion sur ce thème, mais toujours en montrant une nuance différente. Par exemple le recueil de Maingard *Petits contes tristes* est le prétexte pour mettre en évidence que souvent le Même, quand il ne connaît pas l'Autre, a la tendance à lui associer des actions ou des idées négatives, dégradantes et condamnables; au contraire les œuvres de Mérédac mettent en évidence surtout le phénomène de l'exclusion, les préjugés de couleur et le thème de la mort; Hart se focalise principalement sur le passage de l'enfance à l'adolescence en analysant les nombreuses difficultés auxquelles chaque individu doit faire face en ce moment si délicat; enfin à travers une profonde analyse de *Ameenah* de Charoux, Dosoruth décrit comment de ce roman émerge un net contraste entre l'être et le paraître, entre le rôle de protagoniste joué par le personnage féminin et indo-mauricienne Ameenah et une subtile, presque cachée, critique en arrière-plan, que Charoux lui accorde pendant toute la narration.

Le troisième chapitre est l'occasion pour aborder le thème de la littérature engagée politiquement: en effet l'auteure commence cette partie en décrivant comment l'idée d'indépendance et la littérature s'influencent réciproquement. La présence d'une force coloniale a influencé les œuvres littéraires parues dans l'île. On aperçoit un désir de liberté chez les écrivains, qui imprègne chaque texte, même dans le cas d'auteurs qui ont des caractéristiques assez différentes. En particulier l'analyse de la période indépendantiste met en évidence les paradoxes et l'ambiguïté qui la constituent. Entre deux auteurs aussi différents que «Loÿs Masson, auteur franco-mauricien qui devient connu en France et Marcel Cabon, auteur créole et fondateur du mauricianisme, le message que semblent partager les deux écrivains demeure la valorisation du métissage pour une meilleure entente entre communautés» (p. 72). Pour ces deux auteurs un milieu culturel métissé est ce qui aura la capacité de créer une société pacifiée.

Le chapitre suivant est consacré au type de littérature mauricienne qui s'est développé après l'indépendance. En effet une nouvelle génération d'écrivains s'est formée après la déclaration d'indépendance. Ils ont des idées, des désirs qui sont nécessairement différents par rapport à ceux de leurs prédécesseurs. Ces différences se manifestent même au niveau du langage utilisé dans leurs œuvres. Les nouveaux écrivains comme Jean Franchette, Muriel Obret ou Alix D'Unienville, «souhaiteront dépasser l'aspect ethnocentrique de la littérature qui prévaut afin d'offrir une dimension beaucoup plus universelle et sociale à la trame déjà complexe de l'instance littéraire mauricienne» (p. 116). Pour la première fois dans la littérature mauricienne, on trouve un mélange de langues: à côté du français, dans les nouveaux textes on trouve l'anglais et, surtout, le créole. Pour ces raisons ce nouveau genre d'écriture est appelé *roman d'apprentissage*: un genre qui comporte des tentatives, des expérimentations, en général des nouveautés qu'on n'avait jamais vues auparavant dans le panorama littéraire de l'île.

Le dernier chapitre de cet essai est consacré à la contemporanéité et à la représentation que les écri-

vains d'aujourd'hui donnent de l'Autre. Dosoruth souligne comment on a terminé de le considérer une entité négative et dangereuse seulement parce qu'on ne le connaît pas; au contraire dans les romans contemporains on voit fréquemment des phénomènes de métissage culturale, parce qu'on ressent le besoin d'une société multiethnique qui est enrichita par la présence de personnes provenienti da lieux différents qui se rencontrent, se mêlent et s'améliorent reciprocamente grâce aux expériences qu'ils ont vécues.

L'œuvre de Dosoruth se révèle une étude très bien conduite, qui mène le lecteur à travers les différentes époques de la littérature mauricienne, une littérature qui se manifeste avec toutes ses transformations et ses adaptations aux périodes qu'elle a traversées. Un travail très clair, très attentif et détaillé qui permet au lecteur de découvrir un bon nombre des romans qui sont des expressions fondamentales du panorama culturale de Maurice.

[ROBERTO FERRARONI]

## Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

*Réillustrations (xvi<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècle)*, vol. I, dir. M. CARTON, "Littératures classiques" 108, Toulouse, Presses Universitaires du Midi/Université Toulouse – Jean Jaurès, 2022, 195 pp.

Il volume è dedicato a un argomento finora poco studiato, quella della reillustrazione di testi già pubblicati con illustrazioni in passato e dotati di interpretazione diversa tramite questa pratica di nuova configurazione e raffigurazione. Nell'*Introduction* (pp. 5-9), il curatore Maxime CARTON sottolinea come sia stata abbastanza di recente affrontata la questione della riproduzione di un'illustrazione data (in particolare nel numero di *Textimage* dedicato a *L'image répétée. Imitation, copie, emploi, recyclage*, a cura di Cl. Carlin, O. Leplatre e Tr. Trian, oct. 2012), mentre restavano da studiare il rapporto tra reillustrazione e illustrazione originaria, la quale può essere un modello ma anche un contro-modello; le motivazioni ideologiche della reillustrazione; e la volontà da parte dei reillustratori (considerati coautori dei testi) di rivolgersi a un pubblico particolare.

Gli interventi sono suddivisi in due parti. La prima, intitolata *Mémoire et (ré)invention des images*, si apre con il contributo di Maurizio BUSCA (*Un tournant dans l'édition illustrée des Métamorphoses d'Ovide: la traduction de Nicolas Renouard (1606)*, pp. 13-29) che dimostra come la traduzione di Renouard s'imponga esemplarmente per tutto il xvii secolo dal punto di vista dell'edizione e dell'illustrazione di Ovidio in Francia, studiando il ciclo di incisioni che venne appositamente realizzato da Léonard Gaultier sul modello di quelle di Giacomo Franco (edizione veneziana del 1584) e disposto secondo il principio della *narratio continua*, continuità narrativa che invece la traduzione sopprime. Segue Cécile BOHNERT (*Ovide réillustré. Migrations et avatars du cycle gravé par Antonio Tempesta dans deux "Métamorphoses" françaises du xvii<sup>e</sup> siècle*, pp. 31-50) che fa il punto sulla serie di incisioni di Antonio Tempesta analizzando le strategie di due editori parigini, la veuve L'Angelier e Antoine de Sommerville, rispettivamente nel 1619 e nel 1660, per integrare quelle illustrazioni nelle traduzioni francesi da loro pubblicate, la prima di Nicolas Renouard, la seconda di Pierre Du Ryer, sottolineando la singolarità delle due edizioni che non si limitarono a riprendere l'impresa ma lo utilizzarono in maniera originale e diversa nei due casi modificando la topografia del testo, riformulando il sistema dell'opera. Michèle ROSELLINI (*L'Aretin réillustré ou la réinvention d'un livre perdu*, pp. 54-66) studia le edizioni illustrate di libri falsamente

attribuiti all'Aretino in Francia. Il punto di partenza è dato dalla scomparsa delle illustrazioni originali, scomparsa che determinò il nascere di una denominazione, le "figure dell'Aretino", per ogni tipo di illustrazione di posture amorose, tanto che nel xvii secolo venivano chiamati *aretins* tutte le raccolte d'immagini licenziose, esistenti o supposte esistere, libri fantasma, simulacri dell'originale perduto. L'articolo si sofferma in modo particolare, nella produzione di opere libertine concentrate tra il 1780 e il 1798, su tre tipi di operazioni editoriali – il *déplacement*, la *substitution* e l'*autonomisation* – che utilizzarono a fini pubblicitari il nome di Aretino. La prevalenza crescente dell'immagine sul testo nelle opere esaminate è giustificata dal progetto di reillustrazione dei sonetti dell'Aretino, ma è sotto questo alibi, afferma l'A., che viene inventata la letteratura pornografica, genere editoriale e categoria paraletteraria. François POULET poi (*Illustrations et réillustrations des comédies de Corneille (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle): de la mise en figures du texte à l'autonomisation de l'image*, pp. 67-82) analizza le illustrazioni di Chauveau e di Gravelot delle commedie di Corneille, per le quali essi si basarono sulla loro esperienza di spettatori da un lato, di lettori di romanzi d'altro lato. Anche in questo caso viene seguito il processo che porta, dal xvii al xix secolo, le illustrazioni a autonomizzarsi rispetto ai testi. Infine Anne-Elisabeth SPICA (*Réillustrer les "Fables" de La Fontaine (1755-1870): re-voir un classique?*, pp. 83-110) si occupa di uno dei classici più pubblicati e più illustrati del patrimonio letterario francese, dalla fine del xviii alla fine del xix secolo, dal punto di vista della reillustrazione che apre la narrazione a dei giochi visivi tra la tradizione e la trasgressione volti a rimotivare in profondità le relazioni tra testo e immagine.

La seconda parte del volume s'intitola *Récyclage et appropriations* e raccoglie altri quattro contributi. Nicholas DION (*De la pieuse horreur à la fascination morbide: les réillustrations du "Traité des instruments de martyre" de Gallonio*, pp. 113-137) dimostra che le illustrazioni delle edizioni italiana (1591) e latina (1594) dell'opera studiata non vennero mai riprese fedelmente e che le contraffazioni e riedizioni del xvii secolo modificarono l'apparato originale di incisioni di Antonio Gallonio variando il rapporto tra testo e immagine. Nella seconda parte dell'articolo, Dion analizza la riscoperta del trattato nel xx secolo a opera dell'editore Charles Carrington e le edizioni che ne seguirono, tanto francofone quanto anglofone. Segue Christophe SCHUWEY (*Illustrations, commerce et média: les gravures de feux d'artifice dans le "Mercure galant"*, pp. 139-155) che sviluppa il tema delle poste in gioco



economiche, politiche e mediatiche relative al fenomeno della reillustrazione, attraverso lo studio del *Mercurie galant* che, tra il 1678 e il 1710, pubblicò molte incisioni di fuochi d'artificio riprendendo relazioni e libretti di feste varie usciti in quegli anni, una forma di reimpiego volto a diffondere nello spazio e nel tempo gli eventi raffigurati e ad attualizzare i contenuti della rivista. Bernard TEYSSANDIER (*Réillustrer pour rendre illustre: sur quelques portraits gravés du dauphin Louis (1602-1604)*, pp. 157-174) analizza le incisioni realizzate da Léonard Gaultier, Jacques Granthomme e Charles de Mallery raffiguranti il futuro Louis XIII, non semplici riproduzioni di quadri o disegni preesistenti ma vere e proprie reinterpretazioni per conferire una dimensione politica alle loro opere. Infine Sylvie REQUEMORA (*Signes viatiques mémoriels: le cas des stèles de bois «lapones» (1681-1736)*, pp. 175-190) studia parallelamente tre steli in legno incise in latino relative al sovente contestato *Voyage en Laponie* del 1681 affermando la veracità del racconto di viaggio della spedizione per riflettere su una poetica delle steli diventate genere, con un supporto testuale e visivo originale.

Un volume ricco, per la varietà di aspetti affrontati rispetto all'interessante e stimolante tematica scelta, impreziosito, com'era auspicabile, da riproduzioni di ottima qualità.

[GABRIELLA BOSCO]

PHILIPPE MARTY, *L'Original. Traduction, version et intraduisible*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 304 pp.

In *L'Original. Traduction, version et intraduisible*, Philippe MARTY – Professore di letterature comparate all'Università Paul Valéry di Montpellier, *agrégé* in germanistica e specialista di poesia e traduzione – raccoglie dodici saggi che appaiono al tempo stesso indipendenti tra loro, ovvero leggibili anche separatamente, come singole monografie autonome, ma organicamente coesi a formare un tutt'uno: un'argomentazione complessa in cui alcuni autori e testi – Hölderlin su tutti, nonché, tra gli altri, passi della Bibbia e del Canzoniere di Petrarca – si stagliano come elementi ricorrenti, o come dei fili rossi che orientano il lettore all'interno della costellazione vasta, all'apparenza inesaurevole, delle citazioni differenti per epoca, lingua e genere che l'autore pone tra loro in dialogo. La poesia, oggetto importante seppur non esclusivo dell'indagine, penetra fin nelle fibre della scrittura di Marty, nella quale il rigore scientifico è associato a una lingua evocativa oltre che esplicativa, ricca di immagini dalle connotazioni vive e di associazioni impreviste.

Al cuore della riflessione di Marty – una riflessione nella quale gli interrogativi della traduttologia si legano a considerazioni di natura letteraria, filosofica, epistemologica – è la nozione di *original*: inteso non semplicemente come il testo fonte di una traduzione, ma come un elemento dai confini più sfuggenti, rispetto al quale è necessario un approccio radicalmente diverso. Se la traduzione implica il passaggio da un testo di partenza a uno di arrivo e la sostanziale autonomia del secondo rispetto al primo, la "versione" è l'atto che meglio si accorda alle specificità dell'*original* poiché, nell'accezione che ne dà Marty, essa non prevede un testo d'arrivo ma un'interrogazione mai esaurita, e il risultato della versione non può esistere al di fuori del suo legame con l'originale. Ne deriva una diversa collocazione sull'asse temporale: mentre la traduzione si situa nella temporalità del *chronos*, teorizza l'autore, l'*original* apre al tempo della *skholè*. «qui a tout le

temps et dans lequel rien ne s'acquiert par traversée, transition, transaction, traduction, puisque tout se donne dans la vacation offerte». L'*original* è, inoltre, «etcététrants», così come le sue versioni, che si delineano come le estensioni in luoghi e tempi diversi di un unico originale che è contemporaneamente altro e se stesso (*Introduction. Époque (Bild)*, pp. 7-39).

Il titolo del primo saggio, *Confusion*, annuncia l'elemento lessicale alla luce del quale l'autore pensa all'episodio biblico della torre di Babele; la "confusione della lingua" equivale al rovesciamento del suo scopo: prima concentrata sulle questioni materiali della costruzione della torre, poi esclusivamente rivolta a elevare lodi al Signore (pp. 41-56). Ancora in ambito biblico, in *Le même Marty* si concentra sulla definizione, nel Vangelo secondo Luca, del luogo in cui gli apostoli si rifugiarono, immobili e muti, dopo la morte di Cristo, e la pone in dialogo con la parola *Ort* presente in una poesia di Hölderlin (pp. 57-70). Il saggio intitolato *Iam* muove dal componimento poetico «babélien-pentecôtien» di Valéry Larbaud *La neige*: la nozione di *reprise* sorregge un'argomentazione dalla quale emerge che il deittico *iam* «désigne, en les confondant, l'instant passé, l'instant présent, l'instant à venir» (pp. 71-84). L'inno *Friedensfeier* di Hölderlin è al centro dell'analisi di *Lui-même (partir)*, nella quale sono convocati, tra gli altri, Agamben, Benveniste e Rousseau (pp. 85-100). *Croissance* si apre con la citazione di quarantadue diverse versioni – alcune in francese, molte in tedesco – prodotte dall'Ottocento a oggi a partire dallo stesso verso shakespeariano, «From fairest creatures we desire increase»: «Chaque version n'a-t-elle pour fonction que d'engendrer la suivante [...]?» si chiede lo studioso (pp. 101-116). Wordsworth, Hölderlin, Pessoa, Catullo e Rilke sono alcuni tra gli autori ai quali Marty fa riferimento in *Thauma-Tautologie. Pourquoi toujours «déjà»?*, in cui riflette sul topos poetico della sorpresa dinanzi al risveglio della natura in primavera. In fondo, scrive lo studioso, ciò che *déjà* esprime è uno stupore legato primariamente al linguaggio: «Je m'émerveille d'avoir en ma possession un nom pour exprimer ce qui arrive: c'est déjà, c'est ça!» (pp. 117-136). In *For (paradigme)* sono le due diverse forme di festa che attraversano *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf a costituire il fulcro di un'indagine che arriva a proporre una definizione totalizzante di *original*: «La vie est l'original» (pp. 137-158). In *Paradigme (for)* l'attenzione è invece rivolta primariamente al *Canzoniere* di Petrarca, e in particolare alla parola "dolce": se da un lato non sembrerebbe esserci motivo di tradurla altrimenti che con *doux*, osserva lo studioso, è Petrarca stesso a proporne una moltitudine di versioni diverse, tutte legate a uno stesso *original* (pp. 159-173). «Qu'est-ce que penser à un nom propre?» è la domanda che innerva il saggio *Penser à (Ausland)*, nel quale l'Andromaca alla quale si rivolge Baudelaire in *Le Cygne*, così come la Laura di Petrarca, si presenta come una delle manifestazioni possibili di un *original* irrimediabilmente sfuggente (pp. 175-192). A partire dalla scelta di Hölderlin di rendere il greco *polis* con *Ort* nella sua trasposizione in tedesco dell'*Antigone*, Marty definisce la versione come un'attività traduttiva situata non nel *negotium*, ovvero nella negoziazione tra due lingue per giungere a un compromesso, ma nell'*otium*, vale a dire nello smarrimento, nel vagare, nel non raggiungimento di una soluzione definitiva, poiché – spiega lo studioso rifacendosi a Lévinas – la versione «se fonde dans et face à Autrui, dans l'extériorité, la rupture et l'exil offerts par l'original-visage» (*Otium (endroit, Ort)*, pp. 193-230). Si sofferma in gran parte su una canzone di Edith Piaf,

*Padam padam*, il saggio intitolato *Faire refrain*: l'ipotesi qui dimostrata è che l'*original* sia «*écritérant*», che si manifesti nella forma del ritornello, il quale rappresenta allo stesso tempo una rottura e una fusione (pp. 231-253). Nel saggio che chiude il volume, intitolato *Pros*, è innanzitutto la situazione in cui il linguaggio prende forma a essere al centro dell'attenzione: interrogarsi sul punto dal quale nasce la parola consente di guardare all'«*original-monde*, l'*original-ronde*, le printemps, où les versions dansent, toutes tournées les unes vers les autres comme vers l'*original*» (pp. 255-278).

[ROBERTA SAPINO]

*La critique d'art des poètes*, textes réunis par C. BAYLE, Ph. KAENEL, S. LINARÈS, Paris, Kimé, 2022, 358 pp.

*La critique d'art des poètes* raccoglie ed estende le riflessioni emerse durante due anni di incontri seminariali presso l'École normale supérieure de Lyon, oltre che in due giornate di studi tenutesi l'una a Lione, l'altra all'Université de Versailles-Saint-Quentin, tra il 2014 e il 2016, intorno al tema ampio delle relazioni che i poeti di lingua francese hanno intrattenuto e intrattengono, dall'Ottocento alla contemporaneità, con i pittori del loro tempo o di epoche precedenti (Corinne BAYLE e Serge LINARÈS, *Avant-propos*, pp. 9-20). La finalità non è, come ha cura di dettagliare Dominique VAUGEOIS, attribuire giudizi di valore alla critica d'arte prodotta dai diversi autori, quanto piuttosto far emergere gli interrogativi che la natura riflessiva della scrittura critica suscita in ciascuno di essi – interrogativi di natura estetica certamente, nonché etica, poiché legati all'implicazione del soggetto all'interno del suo stesso discorso critico (*Le sujet de la critique poétique: subjectivisme, responsabilité et justesse*, pp. 21-35).

Il volume è suddiviso in due sezioni, ciascuna delle quali dedicata a una diversa tipologia testuale. La prima, intitolata «*La critique d'art*», si concentra su alcuni esempi eclatanti di poeti che, in momenti storici e facendo ricorso a una grande varietà di strategie espressive, si sono misurati con la critica d'arte: spesso in prose poetiche nelle quali l'*ekphrasis* assume una rilevanza primaria, e che possono sfociare nella collaborazione attiva tra il poeta e l'artista.

Nel saggio inaugurale della sezione, Corinne BAYLE osserva il «*double registre*, commentaire de tableaux et méditation ambitieuse», che accomuna la prosa critica di Théophile Gautier e di Charles Baudelaire. La figura dell'arabesco, insieme all'uso enfatico del colore, è l'elemento nel quale entrambi gli autori trovano la rappresentazione visiva della tensione tra la ricerca di libertà e la necessità di ordine che si riflette nella loro estetica (*Gautier et Baudelaire critiques d'art: la couleur, le rêve et l'arabesque*, pp. 39-53). Se, come riconosce la stessa Delphine GLEIZE, «*Hugo n'est pas critique dans l'âme*», nella sua scrittura l'atto di osservare è una componente di grande rilievo e si delinea come un'esperienza metafisica destabilizzante («*À toi, peintre, le monde! À toi, poète, l'âme!*»). *Victor Hugo critique d'art?*, pp. 55-70). Benché la musica rappresenti l'orizzonte principale della scrittura di Musset, passi dei suoi testi teatrali, così come dei *contes*, stabiliscono un'indistinzione sostanziale tra la figura dell'artista e quella del poeta (Sylvain LEDDA, *Le sérieux et le dilettante. Musset, poète et critique d'art*, pp. 71-87). Barbara BOHAC evidenzia poi come Baudelaire e Banville abbiano agito in favore della legittimazione della caricatura nel campo delle arti, mettendone in luce le novità

stilistiche e tematiche ed elogiandone la componente di critica sociale (*La caricature comme art. Baudelaire et Banville, sur un génie du crayon: Daumier*, pp. 89-104). Il saggio di Florence PETTELAT, dedicato all'impostazione «*museografica*» che Verlaine dà alla sua opera, mediante l'analisi di *Fêtes galantes* ben dimostra come la conoscenza della produzione di Watteau di cui il poeta fa prova sia mediata dalla letteratura (*Le Louvre imaginaire, réminiscences et muséographie dans l'œuvre de Verlaine*, pp. 104-120). È soprattutto nella stampa periodica e specializzata che Apollinaire, Reverdy e Cocteau delinearono le loro posture rispetto alle arti figurative: accomunati dal rifiuto della critica *savante*, nonostante le specificità di ciascuno i tre poeti danno voce a una critica d'arte che «*se questionne d'abord comme forme*» (Serge LINARÈS, *Critique d'art et Esprit nouveau*, pp. 121-139). In *Max Jacob, le primitivisme breton face à l'art nègre*, Antonio RODRIGUEZ dimostra le convergenze tra la scrittura e le arti che si realizzano nel *Cornet à dés* e traccia il profilo di un poeta che ha saputo appropriarsi di modelli e influenze apparentemente in contrasto tra loro (pp. 142-154). A seguire, Yvanne RIALLAND legge i *Belvédère* di André Pieyre de Mandiargues per dimostrare come il discorso critico abbia come oggetti privilegiati le opere che fanno prova di una qualche eccezionalità provocatoria, e come fulcro l'esperienza – spesso associata al piacere erotico – dello spettatore (*André-Pierre de Mandiargues, hors de son belvédère*, pp. 155-170). Il saggio di Marie FRISSON, intitolato *La critique d'art de Francis Ponge: façon(s) d'écrire. Heur et bonheur d'expression dans Matière et mémoire*, evidenzia come il gesto creativo – dell'artista così come del poeta – sia l'elemento primario sul quale converge l'attenzione di Ponge: la vicinanza con Dubuffet si rivela in questo ambito foriera di conoscenze e di impressioni (pp. 170-192). Chiude la sezione il ritratto di Yves Bonnefoy realizzato da Daniel LANÇON: nonostante Bonnefoy abbia una formazione accademica in storia dell'arte, con i suoi scritti critici intende, per sua stessa dichiarazione, «*essayer de revivre et d'interpréter une histoire*» (*Critique d'art et histoire de l'art chez le jeune Yves Bonnefoy*, pp. 209-225).

Nella seconda sezione, l'attenzione è rivolta alle diverse forme de «*Le poème d'art*», inteso come un genere «*hybride et vagabond*» che discosta la produzione poetica dal paradigma musicale per avvicinarlo a quello pittorico e che è l'appannaggio privilegiato, seppur non esclusivo, delle personalità che si cimentano in entrambe le arti.

Si inizia con il saggio *Tanguy dans "La Caverne illuminée"*. *Apologue et poème d'art chez André Breton*, di Marie-Paule BERRANGER. Lunghi dal voler descrivere le opere di Tanguy, Breton aspira a scrivere «*a partir da*» esse: il risultato sono testi diversi per genere e forma, ma accomunati da una concezione mistica dell'arte e da una scrittura dello spaesamento incline ad assumere l'aspetto di un enigma (pp. 229-244). Rimane nella costellazione surrealista il saggio di Corinne BAYLE, nel quale la studiosa osserva i due *poèmes en prose* che Éluard dedicò all'arte e alla persona di Masson: ciò che si realizza è un'«*esthétique en actes*» per la quale lo stile della forma poetica è lo specchio del «*rapport au visible*» dell'autore, e viceversa («*Les chambres les plus secrètes de l'ombre*»). *Paul Éluard et André Masson*, pp. 145-258). In «*Le rendez-vous des poètes*». *Aspects de la lyrique sur Picasso*, Serge LINARÈS analizza alcuni tra i più rilevanti dei moltissimi testi che, nel corso dei decenni, sono stati scritti su Picasso: Apollinaire, Aragon, Char e Michaux spiccano tra le voci che contribuirono

a consolidare il “mito” di Picasso e a perpetuarlo nel tempo (pp. 259-277). È invece la figura di Giacometti – scrittore a sua volta, oltre che pittore e scultore – a costituire il fulcro dell'indagine di Thomas AUGAIS: osservando i testi che Leiris, Ponge e Du Bouchet dedicarono all'artista, lo studioso conclude che forse «il n'y a en définitive de “poème d'art” que dans la mesure où l'obstacle qu'une oeuvre oppose à la parole ne trouve pas ailleurs [...] son lieu de franchissement» (pp. 279-295). Lo studio di Dominique KUNZ-WESTERHOFF si concentra sulla varietà delle posture autoriali e delle forme espressive che emergono dalla visione d'insieme dell'attività critica di Jacques Dupin: se l'*ekphrasis* è un elemento cruciale della scrittura, quest'ultima è attraversata da un immaginario animista tale da suggerire la definizione di «poème d'art épidermique» (*Imaginer le dehors: le poème d'art chez Jacques Dupin*, pp. 297-316). In Bernard Noël, *le regard et l'espace*, Letizia LUPINO dimostra come per Noël la visione preceda e determini l'atto di scrittura: in particolare, è nella nozione di spazio – allo stesso tempo mentale e pittorico-artistico – che la studiosa individua un aspetto fondante del *poème d'art* dell'autore (pp. 317-331). Infine, il contributo di Gaëlle THÉVAL intitolato «*Frapper les mêmes touches de l'être: Bernard Heidsieck et Jean Degottex*» dimostra come il «compagnonnage» di Heidsieck con il campo delle arti visive – relazione che è osservata soprattutto nella prossimità dell'autore con l'opera di Jean Degottex, seppur non esclusivamente – sia un elemento di cui tenere conto nel ricostruire le origini della sua poesia sonora (pp. 317-351).

In guisa di conclusione, la *Coda* firmata da Yannick HAENEL propone un percorso che dal *Laocoonte* di Lessing si estende fino al tardo Novecento e il cui *fil rouge* è la domanda: *Critique d'art et poésie sont-elles compatibles?* (pp. 353-365).

Un succinto ma efficace apparato iconografico a colori arricchisce il testo di una componente visuale molto utile, oltre che d'impatto.

[ROBERTA SAPINO]

*La fabrique du chef-d'œuvre. Comment naissent les classiques*, dir. S. LE FOL, Paris, Perrin, 2022, 419 pp.

Collegando nel titolo i termini di “costruzione” e “nascita” a quelli di “capolavoro” e “classici”, Sébastien Le Fol si propone, in questo corposo volume, di viscerare i segreti di fabbricazione di alcuni tra i romanzi francesi più noti, a partire dal XVI secolo con il *Gargantua* di Rabelais fino ai *Mémoires* di De Gaulle. L'impresa, quella di carpire le modalità di scrittura degli autori, di comprendere ciò che passa loro per la mente quando si trovano di fronte alla pagina bianca («s'exige qu'ils m'ouvrent grande la porte de leur cabinet de travail», afferma l'A.), non è naturalmente di semplice attuazione. Come non deve essere stato facile per Le Fol fare una cernita tra gli innumerevoli volumi “classici” degni di apparire nella raccolta. L'A. afferma di comprendere chi si opporrebbe alla scelta di non aver inserito opere poetiche, e di aver piuttosto voluto includere un trattato sulla gastronomia, o ancora di aver inserito nel pantheon due scritti di eroi storici come Bonaparte e De Gaulle. La volontà è stata quella di tentare di inglobare le opere maggiori, specialmente in prosa, di tutte le generazioni, prendendo sia testi cardine per la loro epoca, sia testi che hanno attraversato i secoli, e per questo considerabili come “very long sellers”. Quale che sia l'opera scelta, quello che conta è

curiosare nell'atelier dello scrittore per comprendere, il più possibile, la genesi del testo, la sua ricezione e la sua posterità. L'atelier come luogo di costruzione, dunque, perché ogni scrittura è un lavoro fisico, uno sport di combattimento e una sofferenza morale. Il primo capolavoro preso in considerazione è dunque il *Gargantua* di Rabelais (Sébastien LAPAQUE, pp. 21-34), ponte tra Medioevo e Rinascimento di cui è l'emblema, in grado di coniugare superlativi e paradossi, truculenza e gioia di vivere. Seguono *Les Essais* di Montaigne, di Antoine COMPAGNON (pp. 35-50): Montaigne lavorò assiduamente alla stesura dell'opera nelle campagne intorno a Bordeaux, modificando, limando e aggiungendo note marginali nelle diverse versioni dei *livres* 1 e 2, fino all'edizione del 1588. Ci sono poi *Les Fables* de La Fontaine, di Jean-Michel DELACOMPTÉE (pp. 51-73), opera che ha riscosso un successo tardivo, in una società in cui beneficiavano di un grande prestigio generi considerati più nobili come l'epopea, la tragedia e la commedia, ai quali Louis XIV riservava maggiori attenzioni. Come le riservava a Molière, ma non al suo *Tartuffe* (Stéphane HOFFMANN, pp. 74-90): creata in piena querelle giansenista, la *pièce* infastidiva il potere in una società clericale. Molière trionfò decretando la vittoria della commedia, della derisione, dando vita alla “guerre de Tartuffe” giunta fino a noi. Ancora al Grand Siècle appartengono *Les Pensées* di Pascal, di Laurence PLAZENET (pp. 91-114), volume messo in vendita a una somma molto elevata per l'epoca, e che conobbe un successo folgorante; la sua genesi fu tuttavia segnata da molte metamorfosi e numerose incertezze. Nel secolo successivo c'è *Candide* di Voltaire, di Pierre-Henri TAVOILLOT (pp. 115-132), un viaggio ironico all'interno della condizione umana, che offre una massima semplice ed efficace: “Cultivons notre jardin”. Segue di pochi anni *Le contrat social* di Rousseau, di Mathieu BOCK-COTÉ (pp. 133-148): il “citoyen de Genève” ha creato, ci dice l'A., uno dei miti più potenti del nostro tempo, svelando il nodo esistenziale di un'epoca, la coscienza di una nazione e di una civiltà, ponendo le basi filosofiche della modernità. Si passa poi a *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais (Hélène MARIENSKÉ, pp. 149-174), erede della commedia dell'arte, prima *pièce* femminista, opera rivoluzionaria alle porte della Rivoluzione. Segue il *Mémorial de Saint-Hélène* di Napoléon (Thierry LENTZ, pp. 175-188), apparso nel 1823, *Journal* dove si leggono, giorno dopo giorno, le imprese di Napoleone nel corso di diciotto mesi; passò alla storia come la voce dell'Imperatore, deceduto tuttavia due anni prima. Di pochi anni dopo è la *Physiologie du goût* di Brillat-Savarin (Nicolas D'ESTIENNE D'ORVES, pp. 189-203), che risale a un'epoca nella quale la Francia domina, sotto la Restaurazione, le arti e il gusto, la *gourmandise* e la gastronomia, di cui il volume si fa breviario. Appare negli stessi anni *Le rouge et le noir* di Stendhal (François-Guillaume LORRAIN, pp. 204-221): nonostante il fiasco del suo primo romanzo *Armance*, Stendhal riprova ancora una volta con questo genere, colpito da un *fait divers* avvenuto nella sua Isère natale. La violenza della scrittura e il suo stile dividono i critici, trovando detrattori del rango di Flaubert e Hugo, ma diventerà il simbolo di una doppia rivoluzione, politica e romantica, incarnando in Julien Sorel l'eroe tragico. Segue di pochi anni *De la démocratie en Amérique* d'Alexis de Tocqueville, di Laetitia STRAUCH-BONART (pp. 222-239), simbolo dell'uguaglianza, potenza dell'individualismo e tirannia della maggioranza, opera che, ci dice l'A., ha segnato il suo e il nostro tempo, frutto della ricerca di uno

scrittore di talento che ha combinato idee e azione politica. Segue *Splendeurs et misères des courtisanes* di Balzac, di Marie FONTANA-VIALA (pp. 240-258): perché non scegliere piuttosto *Père Goriot* o *Eugénie Grandet*? *Splendeurs et misères des courtisanes* è un mostro sacro e un classico, spiega l'A., ricco di personaggi, il più complesso e sarcastico dei romanzi di Balzac, dalla genesi epica e rocambolesca. E ancora, *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas di Christian AUTHIER (pp. 259-272), lettura giovanile indispensabile, per i duelli, le cavalcate, le macchinazioni, la nobiltà dei sentimenti; si collocano anche a metà dell'Ottocento con i *Mémoires d'outre tombe* di Chateaubriand di Olivier FRÉBOURG (pp. 272-290), volume che erroneamente può essere considerato soprassato; è invece labirintico, un caleidoscopio che mescola i grandi miti, dall'*Iliade* alle *Confessions*. Capolavoro senza tempo, Catherine VIGOURT propone *Madame Bovary* di Flaubert (pp. 291-303): il romanzo impone la banalità dei sogni e la noia provinciale, suscitando scandalo dopo un lavoro di scrittura ininterrotto di cinque anni. Segue Jean François KAHN con *Les Misérables* di Hugo (pp. 304-319), romanzo-fiume del profeta ed emblema del Romanticismo, opera ricca e interminabile che coniuga paradossi, riadattata ed edita senza sosta. Con la fine del secondo Impero troviamo *Vingt mille lieues sous les mers* de Verne (Benoît HEIMERMANN, pp. 320-333), il più conosciuto e amato tra i viaggi dello scrittore. Proposto inizialmente come *feuilleton*, esso consacra la passione per i misteri e le promesse del mare, dopo studi geografici e matematici approfonditi. Non poteva mancare *A la recherche du temps perdu* di Proust di Mathilde BRÉZET (pp. 334-351), la cui creazione ha occupato gran parte della vita del suo autore: ogni opera precedente è una tappa alla ricerca del soggetto, della forma, della patria interiore, come gli anni passati nei salotti in voga ne sono un incipit. Segue il *Voyage au bout de la nuit* de Céline di Jérôme DUPUIS (pp. 354-367), quasi novocento fogli manoscritti che, ci dice l'A., hanno cambiato la letteratura mondiale; una pubblicazione tumultuosa rivelatasi subito di grande importanza per il patrimonio nazionale. Del Premio Nobel del 1957 Albert Camus, Marilyn MAESO ricorda *La peste* (pp. 368-382), che non si smette mai di scoprire e rileggere in epoche e situazioni diverse, perché il tema trattato è ciò "que tout le monde connaît". Gli avvenimenti esprimono esperienze umane formatrici e vissuti dove ognuno si ritrova. Gli ultimi due *Mémoires* sono molto differenti: per i primi, i *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar, Josyane SAVIGNEAU (pp. 382-394) ricorda le difficoltà nella redazione del romanzo e nella sua pubblicazione, peripezie che riflettono l'ostinazione e l'inflessibilità dell'autrice. I secondi sono i *Mémoires de guerre* di Charles de Gaulle di Arnaud TEYSSIER (pp. 395-414), un politico-scrittore oggetto di controversia, il cui stile venne definito all'epoca come "rapport de gendarmerie", ma entrato tuttavia a far parte della Bibliothèque de la Pléiade.

[FRANCESCA FORCOLIN]

*La machine à histoires. Le romanesque dans les écritures contemporaines*, dir. par A.-S. DONNARIEIX, M. KIEFFER, J. MECKE, D. VIART, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2022, 263 pp.

Il volume si offre di proporre una poetica del romanesco a partire dal suo utilizzo nelle pratiche di narrazione contemporanee. Lo studio si articola in quattro parti.

La prima è relativa a un approccio di tipo prevalentemente teorico e prende in esame un corpus letterario saggistico e finzionale a partire dalla fine del XIX secolo.

È il caso del contributo di Karl AKIKI (*La fabrique de l'écriture dans le roman-feuilleton: impressions du XIX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, pp. 29-39) che si concentra sulla ricomparsa di motivi narrativi propri alla letteratura del XIX secolo all'interno di un corpus televisivo del XXI secolo. L'analisi storico-culturale dei due secoli permette di definire un'estetica comune tra i romanzi d'appendice e la base narrativa delle moderne serie televisive.

Jochen MECKE (*Mensonges romanesque et vérité du roman? Éthiques de l'esthétique postromanesque contemporaine*, pp. 41-53), dal canto suo, prende in considerazione l'opposizione tradizionale tra la legittimità del romanzo e il carattere menzognero del romanesco. A partire dagli albori del romanzo moderno, l'autore analizza l'ambivalenza del termine "romanesque" che da un lato si riferisce a tutto ciò che si rapporta al romanzo; dall'altro a tutto ciò che ricorda l'aspetto sentimentale, avventuroso e fantastico di certa narrativa. Attraverso la riflessione sulle tendenze estetiche delle scritture contemporanee, Mecke dimostra come tali scritture sovvertano, per mezzo dell'espedito dell'inverosimile o della finzione nella finzione, l'antico antagonismo tra menzogna e verità estetica.

Nell'articolo di Lucas HOLLISTER (*Le romanesque et le contemporain: une perspective transatlantique*, pp. 55-62) vengono indagate le problematiche che intercorrono durante un percorso di ricerca quando ci si trova ad avere a che fare con il concetto di romanesco, privo di equivalenze in inglese. Dopo aver riflettuto sull'impiego di termini quali *novelistic* o *romance*, l'autore passa in rassegna tre modalità specifiche del romanesco contemporaneo: l'essenzialismo, la bathmologia e la spettralità.

Un intento simile è proposto dal contributo di Frank WAGNER (*Vers un romanesque sans complexes?*, pp. 63-74) nel quale il rapporto tra gli scrittori contemporanei e il romanesco, divenuto secondo l'autore meno contratto rispetto al passato, è indagato in tre tempi: da un tentativo di definizione teorica della nozione di romanesco, alle manifestazioni concrete nel panorama letterario dagli anni Cinquanta all'età contemporanea.

Il romanziere e saggista Bernard Pingaud, ha sviluppato una concezione originale del concetto di romanesco. Da un lato, il romanesco implica il tentativo di un equilibrio in costante mutamento tra il tentativo di suscitare il desiderio del lettore e la necessità di una giustificazione sociale dell'opera; d'altro lato, quest'ultimo aspetto rischia di entrare in contrasto con il vano sforzo del testo di raggiungere la realtà. Alexis WEINBERG (*Le "romanesque" selon Bernard Pingaud: théorie et pratique*, pp. 75-85) esplora il pensiero di Pingaud che ha avuto il merito di mostrare in che modo il romanzo possa presentare una funzione contraddittoria, quella di soddisfare il suo bisogno di finzione e, allo stesso tempo, di denunciarne l'illusione.

La seconda parte del volume si focalizza sulle scritture francesi contemporanee entrando nel merito dell'analisi dei testi.

La riflessione di Michel MURAT (*Actualité du romanesque*, pp. 89-95) mette al centro le interferenze tra la letteratura e la vita; la letteratura sta sviluppando una sempre maggiore passione per il reale e il romanzo finisce con l'affermare la sua esistenza sotto le mentite spoglie di una "storia vera".

Nel contributo di Maxime DECOUT (*Où est passé le roman policier? Disparition et saturation chez Jean*

Echenoz, pp. 97-106), invece, il punto di partenza è il romanzo poliziesco di Jean Echenoz, il quale non sembra aderire pienamente a tutti i crismi necessari al genere *noir*. Decout parla infatti di sparizione, facendo riferimento non soltanto a personaggi e oggetti nella narrazione, ma anche al vero e proprio codice del romanzo poliziesco.

Esaminando le scene di incontro nel romanzo *Per poco non ci lascio le penne* di Céline Minard, Cécile CHATELET (*Le romanesque hors de l'intrigue? Sur "Failir être flingué" de Cécile Minard*, pp. 107-115) riflette sulla capacità del romanzo di creare delle interferenze con la vita, di mettere in luce i rapporti fra le persone e la possibilità di costruire una nuova organizzazione socio-politica in maniera collettiva. Utopia e romanzesco si mescolano mettendo in crisi il rapporto tra la finzione e il reale.

I racconti che compongono il romanzo *Courts-circuits* di Alain Fleischer ruotano tutti intorno alla figura del narratore. Gaëlle DEBEAUX (*Multiplication des récits et morcellement romanesque: la narration désirante dans "Courts-circuits" d'Alain Fleischer*, pp. 117-126) riflette sulla tensione creata tra racconto e genere romanzesco che si risolve nell'intrigo; Debeaux interroga la nozione di "narrazione desiderante" che fa del desiderio di raccontare il motore di un romanzo il quale diventa metatestuale.

È il tema della scomparsa (Dominique RABATÉ, *Des disparus aux furtifs*, pp. 127-134), invece, che il romanzo *Les Furtifs* di Alain Damasio declina in maniera originale: in primo luogo, facendo di una bambina il soggetto della scomparsa; in secondo luogo, dando alla sparizione un'improvvisa portata politica e epica.

L'articolo di Gaspard TURIN (*L'infra-romanesque: de l'économie de la notation au réalisme pluriel*, pp. 135-146) chiude la seconda sezione del volume. L'autore esplora l'idea dell'"infra-romanzesco" attraverso gli esempi di Anne Savelli, Jérôme Game e Guy Bennett e il loro tentativo di mettere in scena un romanzesco che sondi nuove frontiere del rapporto io-mondo.

La terza sezione del volume si concentra sulle sfide del romanzesco contemporaneo e sulle modalità con le quali, attraverso la finzione, si esprime il rapporto con il mondo.

Christian TSCHILSCHKE (*"Vernon Subutex" et les séries télévisées*, pp. 149-157) riflette così sulla venatura realistica in *Vernon Subutex* di Virginie Despentes. Interrogando il disagio della società contemporanea, la poetica di Despentes è oltremodo sensibile al linguaggio e alle modalità del fenomeno mediatico; la narrazione sembra infatti adattarsi a quella di una moderna serie televisiva.

Secondo la prospettiva di un contro-discorso critico che analizza sovversivamente il passato coloniale, Marion LABOUREY (*Émerveillement et écriture de l'histoire: le romanesque au service du contre-récit historique dans les fictions magico-réalistes antillaises*, pp. 159-169) rilegge la narrativa magico-realista di Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart e Gisèle Pineau.

Anche il contributo di Hartmut STENZEL (*Mémoire individuelle contre mémoire collective. La construction romanesque de la guerre d'Algérie dans "Des hommes" de Laurent Mauvignier*, pp. 171-181) ritorna sul passato coloniale e lo fa attraverso la rappresentazione della guerra in Algeria nel romanzo *Des hommes* di Laurent Mauvignier, mettendo il luce la capacità del racconto di mettere in scena la dolorosa tensione tra la memoria collettiva e la memoria individuale.

Sempre sul crinale delle interazioni tra Romanzo e Storia si muove l'analisi di Christine JERUSALEM

(*L'inflation romanesque de l'Histoire: deux exemples avec Emmanuel Carrère et Laurent Binet*, pp. 183-191) a proposito di HHHH di Laurent Binet e *Limonov* di Emmanuel Carrère. Nei due romanzi è presente infatti una maniera inedita di scrivere la Storia e che mescola i parametri dell'inchiesta a quelli della finzione.

In chiusura della terza sezione, Anne-Sophie DONNARIEUX (*Pour un romanesque des mots? Puissance verbale et souffle phrastique des écritures contemporaines de l'Histoire*, pp. 193-202) prende ad esempio tre romanzi di Alain Fleischer, Sylvie Germain e Antoine Volodine per mostrare la tendenza delle narrazioni storiche contemporanee di andare in contrapposizione alle più celebri "écritures blanches", attraverso l'uso di una lingua dalle sfumature epico-poetiche.

La quarta e ultima sezione del volume propone un'indagine nel territorio della *non-fiction* al fine di svelare l'incursione del romanzesco anche in queste oasi della realtà.

La letteratura di inchiesta si guarda bene, per definizione e deontologia, dal convergere con la finzione narrativa. Ma è davvero così netto il confine tra queste due modalità della narrazione? Dominique VIART (*Les imprimés au romanesque des Littératures de terrain*, pp. 205-217) approfondisce la questione indagando sulla porosità di un'apparente frontiera tra i due generi letterari.

La riflessione di Laurent DEMANZE (*Un roman de l'enquête. Notes en marge d'"Un livre blanc" de Philippe Vasset*, pp. 219-226) si aggira intorno a *Un livre blanc* di Philippe Vasset per mettere in luce la necessità della letteratura d'inchiesta di servirsi di stilemi propriamente romanzeschi.

Gli ultimi due contributi della raccolta si distaccano dall'universo prettamente letterario per approdare l'uno a quello dell'uso della fotografia nell'universo narrativo del XX secolo, attraverso le opere di Marie NDiaye e Sophie Calle (Marina Ortrud M. HERTRAMPF, *La photographie et le romanesque. Enjeux romanesques de l'usage de la photo chez Marie NDiaye et Sophie Calle*, pp. 227-237); l'altro sul linguaggio romanzesco all'interno del discorso politico (Morgane KIEFFER, *Un romanesque critique est-il possible?*, pp. 239-248).

[LUANA DONI]

*En regardant voler les mouches. Arts, littérature et attention*, par N. ALLET, D. CARLUCCIO, M. DIAZ, N. MÉGARD, A. MORARD, I. PITTELOU, J.-Ph. RIMANN, avec la contribution de D. BRANCHER, Genève, Éditions La Baconnière, 2022, 137 pp.

Minuscola e intrigante, la mosca è oggetto di numerose rappresentazioni in ambito artistico e letterario come punto di accesso privilegiato a una riflessione sull'attenzione e sulla disattenzione.

Il volume si propone di analizzare le molteplici funzioni legate alla figura dell'insetto, attraverso le rappresentazioni letterarie che hanno saputo tracciare un parallelo tra la mosca e la condizione umana.

Nella prima sezione dello studio intitolata *Irruption, interruption* (pp. 8-24), gli autori e le autrici si concentrano sulle fratture del pensiero causate dall'apparizione della mosca, essere vivente la cui utilità consiste, in questo caso specifico, nel disfaccimento di qualsivoglia solipsismo e nell'invito all'osservazione della realtà extrasoggettiva. D'altronde, è sufficiente il semplice ronzare di una mosca, come scrive Montaigne, a distrarre l'uomo dai propri pensieri; Georges Bataille ha lasciato

che la mosca tormentasse spesso i suoi testi proprio in quanto elemento di disturbo, capace di attirare l'attenzione su ciò che è vile e basso, sullo smarrimento generato dall'erotismo e sull'intransigenza della morte. La mosca costringe Bataille a un parallelo legato alla sproporzione della figura umana in rapporto all'universo, al fine di ridimensionare la concezione che l'uomo ha di se stesso: egli è infatti, secondo il filosofo, pari a una mosca sul naso di un oratore. Quello che intende affermare Bataille è la potenza espressiva della mosca e il suo valore simbolico come elemento in grado di spostare l'attenzione verso i dettagli più ripugnanti della vita.

Ne *Le sérieux défait*, testo che l'allora giovanissimo Francis Ponge dedica al re della comicità Charlie Chaplin, la mosca non è il mezzo attraverso il quale criticare l'atteggiamento dell'uomo bensì uno strumento pedagogico di libertà e autonomia. Non è un caso che la mosca venga introdotta da Ponge in un testo dedicato a Chaplin; nel 1936 è infatti il celebre comico e regista statunitense a introdurre per la prima e unica volta una mosca come elemento di disturbo all'interno di uno dei suoi film, *Tempi moderni*, ultima apparizione di Charlot sul grande schermo.

Il collezionista di farfalle professionista Vladimir Nabokov, invece, non ha mai mostrato grande attenzione per le mosche salvo in due casi emblematici: il primo riguarda un romanzo del 1974, *Look at the Harlequins!*, parodia della vita dell'autore in cui, in un passaggio dedicato alla lettura e alla scrittura, Nabokov evoca un'anziana donna che teneva a distanza i bambini scacciandoli come mosche; il secondo episodio riguarda *Autres rivages* in cui l'autore si attarda nella descrizione della sua governante, talmente immersa nella lettura da non lasciarsi deconcentrare neanche da una mosca che le si posa sulla fronte.

Nella seconda sezione del volume, intitolata *Vers une attention sans objet* (pp. 25-47), l'indagine si sviluppa intorno alla mosca come figura in grado di contribuire, letterariamente e artisticamente, alla dequalificazione di un personaggio, alla parodia di un genere o alla raffigurazione di un vuoto narrativo. Nel *Gargantua* le mosche rappresentano un vuoto ben più abissale; interessarsi al piccolo, al basso, magnificare il gretto, induce ad un'inversione dei valori: concentrarsi sui minimi dettagli della mosca non traduce una mancanza bensì la scoperta di un eccesso di pienezza rappresentato appunto da quell'infinità di infra-mondi di parassiti che destabilizzano la scala della percezione.

Anche nell'opera di Paul Valéry la mosca compare come analogia ricorrente dell'attenzione o della disattenzione percettiva, mentre per Claude Simon la mosca è il punto di partenza di un'analisi sulle modalità dell'attenzione. Ne *Le Vent*, gli spostamenti dell'attenzione sono singolarmente esibiti; Simon mette in scena stati d'animo che oscillano perpetuamente tra vigilanza e inebetimento incarnati dal personaggio di Montès, perno centrale di un *ménage à trois* che, nel momento di maggior criticità dell'intrigo, decide di orientare la sua attenzione unicamente sulla mosca che invade la fronte dell'amante in collera, Cécile.

Lo studio prosegue con la terza sezione (*Question d'échelle*, pp. 48-73) sulla rappresentazione artistica della mosca.

L'illusione ottica generata dalle rappresentazioni della mosca, come per esempio accade nell'opera del francese Pierre Ducordeau, obbliga l'osservatore a considerare la mosca come emblema della cruda realtà e a riflettere sul carattere fittizio e stereotipato delle nostre rappresentazioni. Un altro esempio significa-

tivo è rappresentato dall'installazione del portoghese Francisco Tropa nella quale l'ombra ingigantita di una mosca sovverte l'ordine prestabilito dalla natura, rendendo possibile un confronto egualitario tra l'animale e l'essere umano.

Nell'opera di Roland Barthes la mosca rappresenta un dettaglio tutt'altro che indifferente. Per l'autore, la mosca è l'evocazione di un ambiente preciso, quello del sud-ovest della Francia, del villaggio di Urt, in cui Barthes era solito passare le vacanze con la madre. Ecco che la mosca si lega alla nozione di *présente* per Barthes: micro-eventi da annotare e che restituiscono la manifestazione neutra e semplice del reale.

La quarta sezione (*Dans l'œil de la mouche*, pp. 74-95) si apre con una riflessione sul lavoro del biologo e naturalista Jakob von Uexküll incentrato sull'approfondimento dell'ambiente visivo della mosca all'interno di una dinamica che vede l'animale come soggetto e non soltanto come oggetto di studio. Le indagini del biologo tedesco hanno permesso di utilizzare il "punto di vista" dei ditteri come strumento in grado di fornire valido aiuto al miglioramento dei nostri sistemi di realtà aumentata, come per esempio quello della fotografia.

La figura della mosca, dunque, modifica il nostro rapporto con il mondo circostante, come spiegano bene l'esempio di *Último Round* di Julio Cortázar, quello de "l'homme-mouche" – relativo al narratore flaubertiano, la cui presenza risulta talmente discreta da fondersi completamente con la prospettiva sensoriale dei personaggi – o ancora quello del lettore barthesiano.

Ma non è solo l'occhio della mosca a essere oggetto della narrazione; la quinta sezione del volume, *Contact* (pp. 96-109), si concentra sulla sensazione tattile generata dal contatto con il minuscolo animale. Nathalie Sarraute utilizza spesso il paragone tra l'essere umano e l'animale; nell'esempio riportato, tratto da *Le Planétarium*, l'immagine del bue che scaccia la mosca funge da specchio ai cambiamenti umorali dei protagonisti del romanzo e ben incarna l'idea di quei micromovimenti dello spirito che l'autrice chiama tropismi.

Nell'opera dell'artista parigino Patrick Bailly-Maître-Grand, la mosca occupa un posto centrale; l'opera dell'artista rivela un'attenzione sottile ai rapporti tra fotografia e impronte, tra visuale e tattile.

Il volume si chiude con la sesta sezione (*Répulsion*, pp. 110-132) riguardante ciò che comunemente viene associato alla mosca ossia la corruzione di un corpo. Gli esempi riportati sono vari: dalla spaventosa metamorfosi dello scienziato Seth Brundle narrata in *The Fly* di David Cronenberg, all'*Histoire de l'œil* di Bataille, passando per l'esempio di Artaud e del *Pantagruel* di Rabelais.

[LUANA DONI]

*Claudel et l'Italie*, "Bulletin de la Société Paul Claudel" 237, Paris, Classiques Garnier, 2-2022, 133 pp.

Questo numero del Bulletin de la Société Paul Claudel dedicato ai rapporti di Claudel con l'Italia, idea nata da una proposta di Catherine Roquefeuil, rende conto di un rinnovato interesse all'inizio del XXI secolo per un autore che in Italia, a cinquant'anni dalla morte, appariva paradossalmente marginalizzato. Catherine Roquefeuil aveva potuto constatare la situazione traducendo gli atti del convegno che la Fondazione Primoli aveva organizzato a Roma, nella sede di Via Zanardelli, nel 2005, nel quadro della sesta edizione

delle sue riflessioni intorno a “Littérature et catholicisme au XX<sup>e</sup> siècle”. Il titolo di quel convegno – *Le géant invisible, Paul Claudel, cinquante ans après sa mort* – era in questo senso fortemente esplicito, come osservano Catherine MAYAUX e Marie-Victoire NANTET nell’*Avant-propos* (pp. 11-12).

I contributori di questo numero dunque, nel deplorare la parziale dimenticanza dell’autore nella seconda metà del XX secolo, danno informazioni incoraggianti sul rinnovo delle traduzioni e delle messe in scena delle sue opere nell’Italia contemporanea.

Si procede così, nella prima parte del fascicolo, a considerazioni di ordine generale: dal contributo di Ennauelle KAËS su *Claudel et l’art italien* (pp. 13-26), che indaga la scoperta da parte di Claudel della statuarìa e dell’architettura italiana durante i suoi due soggiorni nel nostro Paese nel maggio del 1916 e nell’ottobre del 1917; a una mappatura delle traduzioni e della ricezione di Claudel in Italia a firma di Simonetta VALENTI (*Traduction et réception de Claudel en Italie*, pp. 27-41), ovvero da parte di una traduttrice claudeliana in prima persona. Per poi passare, più nello specifico, a uno studio minuzioso effettuato da Giulio POLI delle traduzioni in italiano – di Francesco Casnati, 1931; Giuliano Vignini, 1993; e Fabrizio Sinisi, 2015 – dell’*Announce faite à Marie*, una delle pièce di Claudel più rappresentate in Italia, e della messa in scena da parte di Paolo Bergamini a Genova nel 2017 nella traduzione e adattamento di Sinisi (*L’imaginaire claudélien traduit et mis en scène. “L’Annuncio a Marie” en Italie*, pp. 43-57); e alla corrispondenza tra Claudel e l’uomo politico, appassionato di arte italiana, Henry Cochin, scambiata tra il 1916 e il 1925, trascritta da Thomas Dandin e commentata da Pascal LÉCROART, corrispondenza che illumina le circostanze di composizione dell’*Ode jubilatoire* dedicata a Dante (*Correspondance Paul Claudel - Henry Cochin*, pp. 59-89). Men-

tre le *Notes*, che rappresentano la seconda parte del bollettino, raccolgono le considerazioni di Annamaria CASCETTA, resoconto dettagliato e circostanziato della messa in scena dell’*Announce faite à Marie* durante il meeting di Comunione e Liberazione del 2015; e quelle di Luca BARBIERI sulla traduzione delle prose poetiche di *Connaissance de l’est* realizzata da Simonetta Valenti nel 2021, traduzione accompagnata da un illuminante saggio critico (*La traduction de “Connaissance de l’Est” en italien*, pp. 99-101).

Seguono poi, nella sezione delle *Relectures*, l’analisi da parte di Catherine ROQUEFEUIL dello studio di Henri Giordan su *Paul Claudel et l’Italie*, rapporto visto attraverso la corrispondenza tra Claudel e Piero Jahier (pp. 105-110), e l’omaggio redazionale a Jean-Louis Courtault-Deslandes, studioso di Claudel prematuramente scomparso, la cui tesi di dottorato discussa nel 1991 s’intitolava: “Témoignages inédits de Camille Mallarmé (1914-1924). Un essai de médiation littéraire et politique entre la France et l’Italie”. Testimonianze interessanti in particolare per gli scambi tra Eleonora Duse e Camille Mallarmé, incentrati su Claudel essendo stata la Duse modello di Lady U nel *Père humilié* e interprete di Lechy Elbernon. Quella tesi è rimasta inedita e meriterebbe di venir pubblicata. Il commovente ricordo di Jean-Louis Courtault-Deslandes è un omaggio graditissimo, sorpresa inaspettata per chi ebbe la fortuna di godere dei suoi insegnamenti quando era lettore di francese all’Università di Torino e docente al Centre Culturel Franco-Italien, ed ebbe poi il dono della sua amicizia.

Il fascicolo poi comporta ancora, nella sezione *En marge des livres*, una recensione da parte di Marie-Ève BENOËTEAU-ALEXANDRE del volume di Jean-François Poisson-Gueffier su *Paul Claudel et le Moyen Âge* (Honoré Champion, 2022).

[GABRIELLA BOSCO]

# STUDI FRANCESI

ULTIMI NUMERI MONOGRAFICI PUBBLICATI

194

(LXV, 2, maggio-agosto 2021)

*Baudelaire et son cénacle*

sous la direction d'AURÉLIA CERVONI, IDA MERELLO et ANDREA SCHELLINO

AURÉLIA CERVONI, ANDREA SCHELLINO, *Préambule*

JEAN-LUC STEINMETZ, *Chennevières en discontinu*

IDA MERELLO, *Nadar et Baudelaire: deux compagnons à lamitié tortueuse*

FILIP KEKUS, *Le dialogue des Fleurs du Mal avec «Les Chimères»*

AURÉLIA CERVONI, *Baudelaire avatar de Pétrus Borel. Histoire d'un cliché antibaudelairien*

JEANNE DORN, *Baudelaire et Rousseau: une poétique de la vie*

ANDREA SCHELLINO, *Baudelaire, Désiré Nisard et Lucain*

MARIO RICHTER, *Baudelaire et Jésus dans "Les Fleurs du Mal"*

195

(LXV, 3, septembre-décembre 2021)

*Christine de Pizan en 2021:*

*traditions, filiations, genèse et diffusion des textes*

sous la direction de GABRIELLA PARUSSA et ANDREA VALENTINI

GABRIELLA PARUSSA, ANDREA VALENTINI, *Introduction*

LUCIEN DUGAZ, *Genèse du sens et genèse du style: sur un geste syntaxique dans les remaniements d'auteure du "Livre des fais d'armes et de chevalerie"*

OLIVIER DELSAUX, *Propositions pour l'édition de la tradition mixte du "Livre des trois Vertus" de Christine de Pizan: filiations, fluctuations, frustrations...*

GABRIELLA PARUSSA, ANDREA VALENTINI, *Comment travaillait Christine de Pizan? Les variantes d'auteure en l'absence de brouillons*

PATRICK BROUCHIER, *Christine de Pizan dans les "Lamentations de Matheolus" ou le détournement de sa persona. Étude d'une interpolation unique au manuscrit XXIII.D.74 de Prague*

ANNE-MARIE BARBIER, *Le lien des images avec le texte dans les manuscrits tardifs de l'"Epistre Othea": un indice de leur parenté avec les cycles iconographiques des manuscrits de présentation?*

INÈS VILLELA-PETIT, *Christine sans Christine*

DOMINIQUE VANWIJNSBERGHE, ERIK VERROKEN, *Christine de Pizan et Guillebert de Mets: une filiation?*

EVELYNE OPPERMANN-MARSAUX, *Quelques remarques sur les échanges rapportés et débats d'idées dans l'œuvre de Christine de Pizan*

BERNARD COMBETTES, *Le discours argumentatif chez Christine de Pizan: genèse de l'énoncé complexe*



197

(LXVI, 2, maggio-agosto 2022)

*La loupe du lecteur. Proust et les enjeux de la lecture*  
sous la direction de MARIOLINA BERTINI

MARIOLINA BERTINI, *Introduction*

JOSEPH BRAMI, *Yourcenar, lectrice de Proust: de soi et d'autrui dans l'expérience littéraire*

LUC FRAISSE, *Lire son article dans Le Figaro: un épisode indéchiffrable de La Fugitive*

FRANCINE GOUJON, *Le lecteur fictif de la Recherche: une image du père*

PATRIZIA OPPICI, *Une Histoire de clocher: Boylesve dans la "Correspondance" de Proust*

JEAN-MARC QUARANTA, *(Re)lectures de Proust: dans l'atelier d'écriture du "Temps perdu"*

ELEONORA SPARVOLI, *Proust sous le regard de Jacques Rivière*

ILARIA VIDOTTO, *Proust lecteur et "remarqueur" de ses contemporains: contours d'un imaginaire de la langue et du style*

199

(LXVII, 1, gennaio-aprile 2023)

*Yves Bonnefoy cent ans (1923-2023)*  
*Rencontres*  
sous la direction de FABIO SCOTTO

FABIO SCOTTO, *Introduction*

SOPHIE GUERMÈS, *Poétique de Valsaintes: l'inachevable, l'inachevé*

BERNARD CHAMBAZ, *De "L'Arrière-pays"*

SARA BONANNI, *Le voci delle origini: Bonnefoy all'ascolto di Cavalcanti e Dante*

SARA AMADORI, *"Ethos" poetico e immagine autoriale di Yves Bonnefoy nelle prose di "L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare"*

MICHELA LANDI, *La poésie en péril: Bonnefoy (encore) devant Valéry*

CHIARA ELEFANTE, *La "biographie de l'œuvre" de Christian Dotremont, questionnée par Yves Bonnefoy*

PATRICK LABARTHE, *Bonnefoy et l'imagination de la demeure*

PATRICK WERLY, *Pourquoi la fiction pour dire la rencontre? La grande voix dans "Le Digamma"*

ELENA CASADIO TOZZI, *Da μ μ di Giorgos Seferis a "Sur un soleil d'hiver" d'Yves Bonnefoy: storia di una traduzione*

SIMONA POLLICINO, *«Mon enfant où es-tu?»: "In the threshold's lure" di Yves Bonnefoy e l'autotraduzione come anamnesi dell'«autre lui-même»*

JEANNE DORN, *Histoire des formes et couleur claire. À propos de Piero della Francesca*,  
NUMA VITTOZ, *Yves Bonnefoy, poète de circonstance? "La longue chaîne de l'ancre" et les journées poétiques de Malmö*



Indirizzare alla redazione i lavori proposti per la pubblicazione, la corrispondenza, i libri per recensioni e le riviste in cambio.

Adresser à la rédaction les travaux proposés pour la publication, ainsi que toute la correspondance, les ouvrages pour compte-rendu et les revues en échange.

Per le norme redazionali:

<https://journals.openedition.org/studifrancesi/1026>

Normes pour l'envoi des articles:

La rivista sottopone le proposte di articoli a un sistema di *peer review* in "doppio cieco".

La revue soumet les propositions d'articles à un processus d'évaluation par les pairs en double aveugle.

«Studi Francesi» è indicizzata in

Scopus, Web of Science (Core Index AHCI), MLA, PIO, ERIH PLUS, UlrichsWeb, Brepols Medieval Bibliographies (International Medieval Bibliography, Bibliographie de Civilisation Médiévale), IBZ (Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur), Romanische Bibliographie Online Datenbank, AIDA (Articoli italiani di periodici accademici), Bibliographie internationale de l'Humanisme et de la Renaissance, Klapp-Online, EBSCO.

«Studi Francesi» est indexée dans

È inoltre classificata in fascia A dall'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR) per tutti i settori concorsuali dell'Area 10.

«Studi Francesi» est classée "A" dans la liste de revues scientifiques établie par l'ANVUR.

## Abbonamenti

	Italia	Estero
annata 2023 (LXVI) - fascicoli 199, 200, 201		
edizione cartacea	€ 200,00	€ 250,00
edizione cartacea+digitale (pdf)	€ 225,00	€ 275,00

Per informazioni: [abbonamenti@rosenbergesellier.it](mailto:abbonamenti@rosenbergesellier.it)

**I singoli fascicoli** sono acquistabili dal sito [www.rosenbergesellier.it](http://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](mailto:info@rosenbergesellier.it)

«Studi Francesi» è presente anche sulla piattaforma OpenEdition Journals all'indirizzo <https://journals.openedition.org/studifrancesi/>

Proprietà: STUDI FRANCESI società semplice

Direttore responsabile: CESARE MARTINETTI

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 1134 del 3-2-1988

Editore: ROSENBERG & SELLIER, via Carlo Alberto 55, 10123 Torino

Stampatore: PETRUZZI INDUSTRIA GRAFICA, Città di Castello (PG)

© 2023 Rosenberg & Sellier



# STUDI FRANCESI

issn 0039-2944

---

## cultura e civiltà letteraria della Francia

---

La rivista pubblica in fascicoli quadrimestrali studi storici e critici, testi e documenti inediti utili per una sempre più profonda conoscenza della letteratura e della civiltà di espressione francese. In ogni fascicolo una rassegna bibliografica offre la più ampia informazione possibile sulle ricerche recenti dedicate ai rappresentanti della civiltà letteraria francese e francofona e discute gli spunti originali che la critica contemporanea suggerisce con la lettura delle opere significative della storia culturale in francese di tutti i secoli.

Gli «Studi Francesi» forniscono agli studiosi una via per partecipare al rinnovamento della cultura europea e per avere un contatto diretto con le tendenze attuali della critica.

La rivista è impegnata a contribuire con tutti i mezzi a sua disposizione alla formazione di una più avveduta coscienza critica.

Cette revue quadrimestrielle publie des études historiques et critiques, des textes et des documents inédits pouvant contribuer à une connaissance plus approfondie de la littérature et de la civilisation d'expression française.

Dans chaque fascicule, la section bibliographique a pour but d'informer le lecteur sur les travaux récents consacrés aux représentants de la culture française et francophone. Cette section bibliographique, qui se veut la plus exhaustive possible, soumet à l'attention des spécialistes l'état présent des études dans les différents domaines de l'histoire culturelle en français des origines à nos jours.

Les «Studi Francesi» fournissent aux spécialistes un instrument pour participer au renouvellement de la culture européenne et le moyen d'avoir un contact direct avec les tendances les plus significatives de la critique actuelle.

La revue entend ainsi contribuer à la formation d'une conscience critique plus éclairée.