

pièce dans le débat polémique du temps entre un courant romantique sur le déclin et l'émergence du «réalisme dramatique», démontrant que, contrairement à ce qu'on répète depuis le XIX^e siècle, *La Dame aux camélias* relève en réalité principalement d'une «assimilation des codes du romantisme théâtral» (p. 17): esthétique mélodramatique, mélange des genres (notamment dans la caractérisation de l'héroïne), *topoi* dramaturgiques (mort de l'héroïne, retour offensif du passé), peinture des mœurs contemporaines, typiques du drame et de la comédie «en habit noir», distribution à contre-emploi lors de la création. La protagoniste, plus encore qu'un avatar de la «courtisane amoureuse» dans la lignée de Manon Lescaut (ou de Marion de Lorme) apparaît comme un avatar ultime de la grisette au grand cœur, sœur cadette de Bernerette et de Mimi Pinson. La dette envers Musset, et en particulier envers le style de ses comédies et proverbes, est d'ailleurs brillamment démontrée à travers une analyse du ton de la conversation prêté par Dumas à ses personnages, «art de faire entendre sur les planches une conversation enjouée et spirituelle qui semble saisi sur le vif [...] émaillé de souvenirs de répliques» musséliennes (p. 19). Sur le plan social, «la pièce questionne la société de la monarchie de Juillet à la lumière de son rapport à la sexualité et à l'argent» (p. 22), dénonçant les ambivalences morales de l'époque face à la question de la prostitution sur fonds de la crise financière et politique qui a conduit à la révolution de 1848. De ce point de vue la pièce, au-delà du destin dramatique et poignant de son héroïne, devient un révélateur de la crise politico-économique de toute une époque, le

symptôme de son effondrement idéologique. La pièce «s'impose comme l'allégorie d'un double échec: celui des valeurs bourgeoises de Juillet, celui des idéaux républicains des barricades de 1848» (p. 27), et c'est ainsi à une bien plus vaste «veillée mortuaire» que Dumas fils invite ses contemporains au chevet de Marguerite.

Une riche «Notice» qui suit le texte complète le tableau, retraçant la fortune «durable et profonde», «jamais démentie jusqu'à nous» de *La Dame aux camélias* à travers des considérations sur l'adaptation du roman au théâtre, sur l'histoire houleuse, couronnée par un succès triomphal, de sa création scénique, sur la réception critique de cette dernière. Elle donne également un aperçu des étapes marquantes de l'histoire de la mise en scène et des adaptations pour différents médias expressifs. S. Ledda nous rappelle que les plus grandes interprètes se sont mesurées à Marguerite Gautier, d'Eugénie Doche à Isabelle Huppert en passant par Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Edwige Feuillère ou Isabelle Adjani, et qu'outre la célèbre transposition opératique de Verdi on compte de très nombreuses adaptations filmiques et télévisuelles, bon nombre de parodies ainsi qu'un ballet tirés de cette histoire intemporelle. Parmi les parodies, *La Femme aux camélias*, numéro de clôture de la revue de fin d'année 1852 au Théâtre des Variétés, a été choisie pour clore le volume par une petite curiosité inédite, dernière preuve – s'il en fallait encore – du succès phénoménal de la pièce de Dumas fils et l'intérêt de cette nouvelle édition.

[VALENTINA PONZETTO]

Ottocento

b) dal 1850 al 1900, a cura di Ida Merello, M a r i a E m a n u e l a R a f f e A l e s

Le récit de malheur au XIX^e siècle, «Études françaises» 58, 2, numéro préparé par S. Ménard, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2022, 189 pp.

La letteratura del XIX secolo «utilise, à volonté, les ressorts dramatiques et narratifs qu'offre le malheur»; questa affermazione di Sophie MÉNARD nella *Presentation* (pp. 7-21) del numero monografico di «Études françaises» apre la strada alle diverse declinazioni della malinconia e dell'infelicità nella narrativa ottocentesca. La dimensione dell'indagine critica, pur avviata da un aneddoto di Mérimée, deborda largamente i limiti della seconda metà del secolo per percorrerlo per intero secondo tre direttrici fondamentali individuate dalla Ménard: la sfortuna che organizza un percorso di vita, «l'enchaînement funeste [et] ses effets (narratifs, culturels) d'annonces», i modi di raccontare i colpi sfavorevoli del destino.

Armanche di Stendhal, oggetto dello studio di François VANOOSTHUYSE («*Armanche*», *roman du handicap*, pp. 23-44), è attraversato da molteplici ragioni di infelicità che riguardano non solo la protagonista eponima ma anche, e forse maggiormente, il suo «inamorato» Octave, espressione di una «mascolinità

tragique» la cui causa rimane segreta. Rivelata in realtà in modo esterno al romanzo da una lettera di Stendhal a Mallarmé, l'impotenza di Octave non spiega da sola, per Vanoosthuyse e per altri critici, la strutturazione del testo, per il quale la scelta di «handicap» al posto di «impuissance» apre la strada ad un'analisi molto più articolata sulla dimensione intima e sociale di un *malheur* inconfessabile e tutto maschile.

In «*Rien n'est complet que le malheur*» Jacques-David EBGUY analizza tre opere di Balzac – *Adieu*, *La peau de chagrin* e *Le colonel Chabert* – dal punto di vista «de l'héroïsation du malheur» caratteristica della visione romantica. I «malheureux» di Balzac si rivelano però subito degli incapaci su cui la sorte si accanisce, degli «héros à la forme négative» che sono tali fin dall'inizio del racconto e acquisiscono, semmai, una specie di lucida visione della realtà, attraverso le ripetute prove dell'esistenza. Un altro elemento che unisce i tre testi è la distanziamento che interviene alla fine fra l'infelicità raccontata e il soggetto dell'enunciazione, in modo che restino aperti i problemi posti dal *malheur* senza giustificazioni o spiegazioni conclusive.

«Le malheur [...] interprété en tant qu'événement fortuit» è l'elemento da cui prende avvio la riflessione

di Sophie MÉNARD nello studio della *Vénus d'Ille* di Mérimée in *Les logiques culturelles du malheur* (pp. 67-89). Non è che la prima delle molte facce che l'infelicità prende per la Ménard: al «malheur comme hasard» seguono «le malheur comme vengeance», «le malheur comme mauvais sort» impersonato dalla statura malefica di Venere, «le malheur comme écart coutumier». La disamina prosegue con le molte intuibili sventure legate al matrimonio: «la mésalliance matrimoniale», «la mariée en deuil», «le mariage mal planifié» ecc., fino al fallimento socio-culturale del banchetto di nozze.

Pascal AURAIX-JONCHÈRE analizza in *Le destin tragique de Jeanne* (pp. 91-108) il singolare percorso di vita della protagonista del romanzo eponimo di Georges Sand, in cui il «bonheur annoncé» si trasforma rapidamente in *malheur* seriale, fino all'agonia e alla morte. Tutta questa incalzante serie di sventure ha per l'A. una duplice motivazione nel romanzo: «la confrontation des classes sociales» che mostra ad ogni passo la difficoltà di comunicazione fra i personaggi e «[les] croyances et rituels propres au monde paysan» che rendono ancora più marcata tale difficoltà attraverso leggende e superstizioni della cultura contadina, cui Sand riserva tuttavia una poetica ammirazione.

A *La Curée* di Zola è dedicato lo studio «*La chère enfant à eu un malheur*» (pp. 109-128) di Marie SCARPA, che in questo caso interpreta il *malheur* della narrazione come «la mauvaise rencontre, sexuelle ou amoureuse» che segna il destino dell'eroina, in questo caso Renée, sposata ad Aristide Rougon e amante del figliastro, ma prima ancora violentata a diciannove anni da un altro uomo. Ed è su questa violenza, descritta molto rapidamente da Zola e trattata come «une fatalité ordinaire» benché tragica, che l'A. si sofferma per individuare l'origine del destino di Renée, che trascina con sé, nella narrazione, «toute une série d'autres discours sur la violence naturelle, sociale, politique, économique».

Il numero 58 di «*Études françaises*» è completato da tre articoli sulla letteratura del XX secolo estranei alla problematica del *malheur*: Jean Genet entre «*la lumière et l'ombre*» di Alexis LUSSIER, *Entre surréel et réel dans «Les méduses ou les orties de mer» de Tchicaya U Tam'si* di Biagio MAGAUDDA e *La cour des Miracles et 'les bas-fonds du Grand-Siècle'* di Michel FOURNIER.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

NICOLAS BOURGUINAT, *L'avenir est gros! Temps, espace et destinée dans «L'Éducation sentimentale»*, Chêne-Bourg (Suisse), La Baconnière, 2023, 119 pp.

Nel suo studio su *L'Éducation sentimentale* Nicolas Bourguinat si interroga – sulla base di un'ampia e varia bibliografia riportata spesso nel testo e anche alla fine del breve volume – sulla presenza e la funzione degli avvenimenti storici nel romanzo di Flaubert e nelle vicende di Frédéric Moreau, precisando subito che «plutôt que la continuité et la causalité, c'est le discontinu et l'intervalle qui dominent ici le récit flaubertien et qui défont le lien entre le passé et l'instant présent». Tempo e spazio giocano un ruolo fondamentale nella discontinuità degli avvenimenti, in una «géographie imaginaire de l'Europe» dominata da un'idea alquanto stereotipata dell'Italia e dell'Oriente. I personaggi del romanzo si muovono «à la lisière d'une société cosmopolite» senza tuttavia conoscerne sempre le diverse componenti e lo stesso accade per la realtà storico-geografica francese, con una forte dicotomia fra Parigi

e la provincia. Diventata una città enorme, di oltre un milione di abitanti alla metà dell'Ottocento, la capitale è agli occhi di Flaubert un mondo completamente a parte, fatto di frenesia, di ambizioni e di sogni, rispetto alle piccole realtà della provincia di cui lo scrittore ha avuto diretta esperienza e che sono ampiamente presenti nell'*Éducation sentimentale*. Un legame particolare sembra unire nel romanzo flaubertiano Parigi e la regione dell'Aube e non soltanto, come scrive Bourguinat, «parce que c'est, en quelque sorte par définition, un lieu d'origine», ma anche per il ricordo dell'epopea napoleonica che l'ha attraversata, per i contatti del padre di Deslauriers con la Grande Armata, per la candidatura politica di Frédéric proprio in quella regione. La storia si intreccia quindi con la geografia, una storia che rinvia soprattutto al 1814-15, alla caduta di Napoleone, per mostrare, nel confronto, quanto appare misera la figura del contemporaneo Napoleone III. Nello stesso gioco di confronti rientrano i riferimenti alla politica estera e alla frontiera del Reno, ma è tutta la cronologia dell'*Éducation* a istituire per Bourguinat «un jeu de contrastes entre Napoléon le Grand et Napoléon le Petit», a partire dal 1840 iniziale, anno del ritorno delle ceneri di Napoleone da Sant'Elena e della sepoltura solenne nel Dôme des Invalides. La scelta del cognome Moreau per il protagonista completerebbe i riferimenti napoleonici, essendo stato il generale Jean-Victor Moreau l'antagonista repubblicano dell'imperatore, esiliato negli Stati Uniti.

I capitoli finali del saggio di Bourguinat («*L'avenir*», «*La destinée*») pongono l'interrogativo del futuro delle «existences décevantes» dei personaggi dell'*Éducation*. Deslauriers e Frédéric sembrano per certi versi incarnare il modello balzachiano, che mirava ad un successo sociale ed economico calcolato e programmato, mentre Arnoux rappresenta piuttosto «le temps de la spéculation» e della «jouissance à vivre» senza strategie di lungo periodo e Dambreuse la realtà aristocratica, con i suoi problemi di discendenza. Ciò che emerge tuttavia dai due capitoli finali è soprattutto il carattere indefinito e indeciso di Frédéric, che si rivela «un velléitaire», «incapable de faire de véritables projets d'avenir»; il caso e la predestinazione sembrano egualmente presenti nelle scelte operate nel romanzo, che rivela per Bourguinat un'incapacità di fondo nei due personaggi paralleli di Frédéric e Deslauriers di vivere le proprie vite, in una «guerre sans merci contre le réel» che fa dell'*Éducation* «le roman d'une vocation de l'échec».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

MICHEL DELON, *Le daguerréotype et les inquiétudes du progrès. Autour d'un poème de Baudelaire*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte» 1-2, 2022, pp. 119-131.

L'ostilità di Baudelaire per la fotografia è un dato universalmente acquisito. Partendo da questa affermazione condivisa dalla critica, Michel Delon stabilisce tuttavia – sulla base di una suggestione di Compagnon – un'importante diversificazione di valutazione per la tecnica del daguerrotipo, indicata quasi come una insignificante semplificazione della pittura nel Salon del 1846, rispetto al Salon del 1859, il cui oggetto è «la seule photographie dont le succès concentre l'agressivité du critique». Segue un'interessante disamina delle differenti prese di posizione di alcuni importanti scrittori sulla fotografia intorno alla metà dell'Otto-