

FRANCOPHONIE EUROPÉENNE

SIMONETTA VALENTI

Martine RENOUPREZ, “Le Dénî de soi en Belgique francophone”, *Cahiers internationaux de symbolisme*, nn. 134-135-136, 2013, pp. 163-173

En recouvrant un segment important de l'histoire culturelle européenne, l'autrice de cet article retrace une constante de la production littéraire francophone en Belgique, qu'elle identifie à une certaine aphasie, c'est-à-dire à la volonté plus ou moins consciente de la plupart des auteurs contemporains belges, de dénier leur appartenance identitaire, perçue comme étant peu significative ou, à la limite, même dépourvue de sens.

Il semblerait alors que, dans la droite ligne de la désillusion et du mépris exprimés par BAUDELAIRE dans ses *Amœnitates belgicæ* (parues posthumes en 1908), les écrivains belges contemporains nourrissent une sorte de rejet vis-à-vis de leur terre natale et de la culture de leur pays. Un tel refus, comme le note à juste titre Martine RENOUPREZ, enfonce ses racines dans la fondation même de la nation belge, née en 1830 de l'union territoriale de deux peuples, ayant – comme tout un chacun le sait – deux langues et deux cultures différentes: la flamande et la française, qui paraissent arriver à cohabiter sans trop de problèmes, jusqu'à la fin du XIX^e siècle. C'est à cette époque-là qu'un champ littéraire à proprement dire *belge* arrive en effet à trouver une légitimation officielle sur la scène européenne, en se distinguant du bien plus prestigieux milieu littéraire parisien.

Plus précisément, l'acte de naissance de la littérature belge semble coïncider avec le célèbre article intitulé “L'Âge belge”, publié par Edmond PICARD en 1897 dans *La Revue encyclopédique Larousse*. Dans cet essai, PICARD définit l'esprit belge comme dérivant de l'interpénétration “des génies latin et germanique, de la langue française et de l'imaginaire flamand, le tout traversé par le romantisme allemand” (p. 165). Ainsi, tout en corroborant l'idée d'une altérité belge, PICARD établit-il du même coup par son article l'équivoque fondamentale qui – de l'avis de RENOUPREZ – demeurera à la base de la culture de la Belgique, partagée entre un patrimoine culturel de matrice flamande et un véhicule linguistique qui lui est étranger: la langue française.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, au sein de la composante flamande de la société belge, affleure en fait le besoin de se distinguer de la composante francophone. Commence alors un processus de fédéralisation du pays qui ne débouchera que dans les années 1980, entraînant des conséquences importantes au point de vue culturel: alors que les écrivains flamands disparaissent presque complètement du panorama littéraire belge, dominé désormais par les auteurs de langue française, ces derniers mani-

festent parallèlement une difficulté de plus en plus grande à reconnaître leur spécificité identitaire et à se démarquer par conséquent du champ culturel franco-français. Bien des écrivains belges francophones, à l'instar d'Henri MICHAUX, essaieront au contraire de s'intégrer totalement aux milieux littéraires parisiens, en cachant leur origine ou même en choisissant de prendre la nationalité française.

Du reste, cette réticence face à la reconnaissance d'une altérité belge s'explique également par les programmes d'enseignement en vigueur en Belgique tout au long du XX^e siècle, programmes dans lesquels figurent certes la littérature et l'histoire françaises, mais non la littérature et l'histoire de la Belgique, lesquelles semblent bien faire l'objet d'un énorme déni, comme l'observe Martine RENOUPEZ. Ce à quoi paraît fournir une réponse solide et valable le dossier intitulé "Une autre Belgique", publié par Pierre MERTENS en novembre 1976 dans *Les Nouvelles Littéraires*, dans lequel le critique introduit la notion de "belgitude", créée en collaboration avec le sociologue Claude JAVEAU.

Cette publication, qui a un écho considérable dans les milieux littéraires belges, surtout bruxellois, fixe certains aspects du génie du pays – tels l'exil de soi, la bâtardise, le manque de sens et le cosmopolitisme – en tant que thèmes centraux de la littérature de la Belgique, une nation qui, après plus de 60 ans de non-dit, paraît enfin s'ouvrir à une valorisation de son patrimoine culturel. Autour de Jacques SOJCHER, se regroupent alors nombre d'auteurs désireux de se dire en tant que Belges, et le fruit de leur travail et de leurs échanges aboutira à la publication du volume *La Belgique malgré tout*, paru en 1980. À ce premier appel de SOJCHER, un second suivra 18 ans après, qui conduira à la publication de: *Belgique toujours grande et belle* (1998), un volume auquel participent non seulement des écrivains, mais aussi des artistes, des universitaires et des intellectuels.

Or, en analysant de près *La Belgique malgré tout*, Martine RENOUPEZ essaie de montrer comment les auteurs qui y sont représentés considèrent leur rapport à leur pays et parviennent à le communiquer dans leurs œuvres. En général, la Belgique apparaît à ces écrivains comme étant une nation à l'apparence quasi inexistante: c'est un "non-État" – comme l'affirme Marcel CROËS – , une patrie absente, "un trou sur la page du monde. Le vide n'existe pas, et pourtant il existe, mais en creux" (p. 167), ainsi que le déclare sans ménager ses mots Claude JAVEAU.

Chez ces écrivains, la notion de l'inexistence de la nation belge et du néant identitaire qui en dérive prend origine, d'un côté, du rêve brisé de l'unité du pays, pulvérisé par l'entreprise de la fédéralisation et, de l'autre, de l'inconsistance de l'idée de "citoyen belge", dépouillée de son passé et par là même aliéné de lui-même et condamné à ne pas avoir d'avenir. D'où le motif, fréquent sous la plume d'auteurs tels que Paul ÉMOND, de Hugo CLAUS, de Hubert JUIN ou de Benoît PEETERS, d'un pays produisant des apatrides, incapables de se reconnaître dans des traits culturels communs et par conséquent peu enclins à parler d'eux-mêmes, ni de leur terre natale.

Jacques-Gérard LINZE en vient même à lancer le motif de la "Belgique Société Anonyme", c'est-à-dire d'un pays qui donne le sentiment pénétrant d'un exil intérieur, d'un anonymat et d'une 'apatridité' qui, s'ils suscitent

chez certains écrivains une profonde réticence, chez d'autres éveillent au contraire un violent désir d'écrire, afin de manifester leur désir d'évasion et leur refus de la société environnante, jugée par trop asphyxiante. C'est le cas, par exemple, de Françoise COLLIN, de Marc ROMBAUT et de Marcel MOUREAU. En outre, pour des auteurs comme Anne-Marie LE FÈRE, la situation géographique insignifiante de la Belgique, avec ses côtes basses, fait tellement honte, que l'on tentera d'occulter à jamais son origine, tout en alimentant parallèlement ainsi un immense complexe d'infériorité culturelle par rapport à la France, complexe qui s'exprime parfois dans le recours à un sarcasme violent, ne cachant à vrai dire qu'un sentiment profond de bâtardise, d'impuissance, de déracinement. Jacques CRICKILLON, de son côté, décline cette répulsion vis-à-vis d'un pays étouffant et bourgeois, sur le mode d'un incessant départ qui, ne laissant aucun regret, ouvre le Belge à l'aventure et à la découverte d'autres terres et d'autres cultures.

Ainsi, aux yeux de Martine RENOUPEZ, tous les thèmes réunis dans la notion de la "belgitude" ne seraient en fait que la manifestation d'une vague élégiaque bien plus vaste, qui a imprégné la littérature belge des années 1980, l'influençant profondément et conférant par là sa tonalité propre à la littérature francophone belge des trente dernières années, dont on rappellera, à titre d'exemple, des œuvres remarquables, comme *Perdre* (1984) de Pierre MERTENS, et *La Mise en quarantaine*, publiée par Jacques SOJCHER en 1978.

Simonetta VALENTI

Katherine RONDOU, "Lorsque le monstre et le héros ne sont plus ceux que l'on croit: deux relectures contemporaines du combat de saint Georges et du dragon dans les lettres belges", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, nn. 137-138-139, 2014, pp. 299-308

Dans cet article, Katherine RONDOU cherche à montrer les changements de signification subis par les figures légendaires de Saint GEORGES et du dragon, à travers l'analyse de deux nouvelles d'écrivains contemporains belges. Le critique part en effet de la reconstruction des éléments qui composent la légende de saint GEORGES, afin de mieux illustrer les modifications intervenues dans les textes d'André SEMPOU et de Jacqueline HARPMAN.

Martyrisé en 303, saint GEORGES de Cappadoce jouit d'une gloire sans égale parmi les saints de l'Antiquité. Ce n'est que vers le XIII^e siècle, que le terrassement du dragon de la part du saint fait son apparition, grâce à sa reprise dans *La Légende dorée* de Jacques DE VORAGINE, où le monstre représente la personnification du Diable. Assez rapidement, cependant, vient s'ajouter au récit hagiographique le personnage de la princesse, qui constituerait, de l'avis de certains médiévistes, l'incarnation de la Cappadoce évangélisée per le chevalier martyr.

Il est évident que cette version épique de la légende est liée à l'affirmation des valeurs chevaleresques dans l'Europe médiévale: saint Georges incarne

en effet le vertueux protecteur des opprimés et le courageux défenseur de la foi chrétienne. C'est au cours de la Renaissance que le culte du saint commence à être délaissé, en raison de l'évolution du climat culturel qui remplace la figure du chevalier par celle du seigneur. Malgré cela, l'image de saint Georges demeure pourtant fort enracinée dans l'iconographie chrétienne, jusqu'à nos jours.

Dans la nouvelle "Le Doudou" d'André SAMPOU, parue une première fois en 1994 dans le recueil *Petit Judas*, et successivement rééditée dans *Moi aussi je suis peintre* (1999), l'auteur parle d'une fête populaire très célèbre en Belgique – le Doudou, justement –, qui consiste en un jeu processionnel, ayant lieu à Mons le dimanche suivant la Pentecôte. Toutefois, dans le texte de SAMPOU, on assiste à un curieux renversement de valeurs: la fille du gouverneur, choisie et élevée pour être sacrifiée au dragon, rédime en réalité le monstre, en vertu de son tempérament tranquille et doux. La veille des célébrations du Doudou, de peur de devoir renoncer à l'amour qui la lie désormais au "monstre", la jeune fille revêt le costume du dragon et parvient à assassiner son père.

De toute évidence, suivant Katherine RONDOU, SAMPOU vise à dénoncer, à travers son récit, la soif du pouvoir du gouverneur, qui n'hésite pas à sacrifier sa fille pour satisfaire sa convoitise. Ainsi, dans "Le Doudou", l'auteur stigmatise une fois de plus la 'traîtrise' qui caractérise la société belge contemporaine, et tout particulièrement, les milieux politiques de son pays.

Dans la nouvelle de Jacqueline HARPMAN, publiée en 2000 sous le titre "Le Point de vue de la demoiselle" et ensuite en 2004 sous le titre "Angélique", dans le recueil *Jusqu'au dernier jour de mes jours*, nous assistons là encore à l'exaltation de la figure féminine qui se fait – comme chez SAMPOU –, par le biais de l'ironie. En effet, les jeunes filles qui devraient être offertes à la cruauté du dragon, parviennent rapidement, grâce à leurs amoureux, à perdre leur pucelage, échappant par là aux appétits du monstre. La seule vierge restée dans la ville est Angélique, étroitement surveillée par sa mère. Elle servira donc d'appât et Georges, le seul moine de la ville resté puceau, pourra ainsi tuer le dragon. Mais Angélique vole l'épée d'une sentinelle et parvient à abattre toute seule le monstre, laissant pourtant magnanimement le mérite de l'entreprise à saint Georges, qui tranche la tête du dragon. Ainsi, de victime désignée, la princesse devient – dans le récit de HARPMAN – le véritable pourfendeur de dragons, jetant par là avec ironie une lumière inquiétante sur la société belge, dont elle met à découvert les côtés mesquins.

Chacun de deux écrivains pris en considération par Katherine RONDOU dans son article montre donc par le biais d'un renversement de la légende médiévale léguée par la tradition les incohérences et les petites méchancetés qui distinguent l'esprit de leurs compatriotes. Néanmoins, il convient de remarquer que chaque auteur véhicule, à travers un tel renversement axiologique, ses propres obsessions: si chez SAMPOU, le combat contre le monstre exprime en fait une dénonciation générale de la trahison, chez HARPMAN, il est plutôt fonctionnel à la critique du machisme et de la misogynie.

Simonetta VALENTI

Karen FERREIRA-MEYERS “L’autofiction et l’invention médiatisée de l’identité”, in Philippe Amangoua ATCHA, Roger TRO DEHO, Adama COULIBALY (dir.), *Médias et littératures. Formes, pratiques et postures*, Paris, L’Harmattan (“Critiques littéraires”), 2014, pp. 251-271

Au sein de ce volume, dont je propose un compte rendu plus étendu dans la section consacrée aux “Francophonies de l’Afrique sub-saharienne”, se trouve cet article de Karen FERREIRA-MEYERS, qui étudie la façon dont “l’autofictionnaire belge” (p. 251) Amélie NOTHOMB “se forge [...] une *persona* médiatique en tant qu’auteur” (*Ibid.*). Si l’auteur affirme que “la construction identitaire autofictionnelle [bâtie à travers le médias] se voit ensuite ‘prolongée’ dans l’écriture, au sein du texte autofictionnel”, on regrette le peu d’exemples portés pour soutenir cette thèse. Ensuite, FERREIRA-MEYERS, qui avait proposé une étude très proche dans la revue *French Studies in South Africa* en 2012¹, institue un parallèle avec la figure de Calixthe BEYALA et conclut en affirmant que “Nothomb propose une version inventée d’elle-même pour en cacher la face réaliste et objective [et que] cette manipulation se retrouve au niveau de son implication avec les médias” (pp. 269-270).

Maria Benedetta COLLINI

Denis LAOUREUX (dir.), “Écriture et art contemporain”, *Textiles. Revue des Lettres belges de langue française*, n. 40, 2011

Le présent numéro de la revue *Textiles* explore les rapports entre l’écriture et l’art contemporain. Caractérisés par une tendance de plus en plus marquée à la contamination des genres, la littérature et les différentes formes d’art (peinture, photographie, cinéma, théâtre, arts visuels, etc...) interviennent en effet souvent à l’heure actuelle l’une à côté des autres, dans un processus esthétique marqué par un ‘métissage’ profond. Ce qui en dérive est donc un produit artistique totalement nouveau, tirant sa signification précisément de cet amalgame, où aucun des genres artistiques en question n’apparaît en fait comme étant prioritaire.

Dirigé par Denis LAOUREUX, le dossier présente une série d’articles focalisant tour à tour les rapports de l’écriture et des arts – surtout plastiques –, dans le panorama culturel de la Belgique contemporaine.

Dans son essai, intitulé “Lettres et tracés dans la littérature francophone de Belgique” (pp. 13-25), Laurent DEMOULIN montre que, depuis sa naissance, la littérature belge de langue française a joui d’un rapport privilégié avec la peinture, au point qu’on peut classer les œuvres de certains artistes et poètes, tels que MAGRITTE et MICHAUX, comme tirant leur origine de la

1 Voir le compte rendu de cet article dans le numéro 14 de la revue *Ponti/Ponts* à la page 181.

conjonction de l'écriture et de la représentation iconique, jusqu'à en arriver aux ouvrages où l'image est constituée par le texte même. Or, les calligrammes – ou plus correctement les iconogrammes – de Sophie PODOLSKI, Christian DOTREMONT, Jack KEGUENNE, Camille GOEMANS ou encore Henri MICHAUX, mettent en évidence en effet la perversion du processus communicatif, déniaient par là toute valeur sémantique, aussi bien aux signes graphiques qu'aux dessins qu'ils créent.

Denis LAOUREUX trace ensuite, dans "Broodthærs et le moule des mots" (pp. 33-42), la trajectoire accomplie par Marcel BROODTHÆRS qui, ayant fait ses débuts en littérature avec la publication de quatre recueils poétiques – *Mon livre d'ogre. Suite de récits poétiques* (1957), *Minuit* (1960), *La Bête noire* (1961) et *Pense-Bête* (1964) –, juste après la publication de ce dernier décide de renoncer à la poésie, en enterrant dans le plâtre de façon assez spectaculaire les exemplaires restants de cette œuvre, dans les salles de la galerie Saint-Laurent de Bruxelles.

Or, de l'avis de LAOUREUX, un tel geste, loin de manifester la volonté de BROODTHÆRS d'abandonner la production poétique, exprime au contraire à son avis un projet artistique qui vise à reconfigurer le rapport du poète au texte, dans un cadre qui n'est pas littéraire, mais foncièrement esthétique. Sous ce point de vue alors, BROODTHÆRS nous apparaît comme s'inscrivant dans "la continuité d'une tradition littéraire de défiance et de subversion langagière, dont Maurice MÆTERLINCK, Max ELSKAMP, Paul NOUGÉ et Christian DOTREMONT constituent les figures emblématiques" (p. 35).

Vidéaste et comédien, Éric DUYCKÆRTS figure depuis quelques années parmi les artistes belges qui ont su imposer le texte écrit, en tant qu'élément constitutif de l'œuvre d'art. S'étant illustré à la Biennale de Venise en 2007, l'artiste est devenu célèbre pour ses performances dans lesquelles le rap côtoie des numéros de ventriloque et des monologues de comédien. Reverdisant en outre la figure et le rôle de la promenade philosophique, DUYCKÆRTS remet le texte écrit – et par là même le style –, au cœur de ses performances et, d'autre part, plus que jamais fait de l'artiste le seul capable de produire du discours avec son style. C'est ce que montre de manière emblématique *The Dummy's Lesson*, que DUYCKÆRTS a réalisée en 2000, où l'œuvre surgit à partir du travail que l'artiste belge met en place, paradoxalement, dans le but d'abolir son œuvre. Par cette voie, comme le note à juste titre Magali NATCHERGÆL dans son article – "Érick Duyckærts: discours et figure" (pp. 43-53) –, l'artiste belge parvient alors à détourner le langage de sa fonction communicative, tout en créant pourtant un simulacre de dialogue, dont la fonction sera de reproduire l'absence réelle de communication qui domine au sein de la société contemporaine.

L'article de Julie BAWIN, "L'artiste scénographe ou comment réinventer l'écriture des expositions" (pp. 55-64), prend en compte une problématique plus vaste, liée au changement de perspective s'étant imposé, à partir des années 1960, au sujet de l'installation des œuvres, non seulement chez les artistes – qui utilisent le contexte muséal dans lequel est inséré leur œuvre en tant qu'élément producteur du sens –, mais aussi chez les directeurs de musées qui s'interrogent de plus en plus sur la place que l'art contemporain doit occuper au sein de l'institution muséale, traditionnellement vouée à

la conservation du patrimoine artistique. Or, suivant BAWIN, le recours à la peinture ou à la sculpture contemporaines dans le cadre du musée représente un élément ‘perturbateur’, capable de susciter de nouvelles lectures du patrimoine artistique qui y est conservé, grâce au dialogue qui se produit entre formes d’art appartenant à des codes sémiotiques variés, ainsi qu’à des époques différentes. Emblématiques sont à cet égard les expositions d’œuvres de Jan FABRE au Louvre en 2004 et de Toma Muteba LUNTUMBE au Musée royal de l’Afrique Centrale à Tervuren en 2000.

Dans son essai, consacré à “Jean-Philippe Toussaint: écrivain de la photographie et photographe du livre” (pp. 65-74), Arcana ALBRIGHT montre combien l’œuvre du romancier Jean-Philippe TOUSSAINT se distingue par une attitude fort visuelle, que les critiques qualifient de ‘cinématographique’. En effet, la photographie, le cinéma et la télévision occupent une place centrale dans l’espace littéraire de TOUSSAINT, au sein duquel les narrateurs racontent moins d’histoires qu’ils ne présentent des objets, des scènes, des détails, saisis dans le discontinu qui caractérise l’existence, comme dans le roman *L’Appareil-photo*, paru en 2007.

De façon spéculaire, le livre constitue le sujet principal des photographies de l’auteur, qui s’en sert pour exprimer sa conception de la littérature, comme dans *Book*, l’exposition que l’écrivain-photographe réalise d’abord à Bruxelles en 2002, ensuite à Toulouse en 2006, à Pau en 2007-2008 et enfin à Patrimonio, en Corse. Parmi les volumes exposés, où des textes sacrés côtoient des textes prosaïques et profanes, en français, mais aussi en d’autres langues, ce qui émerge, c’est la figure du lecteur, toujours accompagnée et pour ainsi dire encouragée par la présence du photographe qui veut ainsi insister sur l’universalité et la diversité du livre et de ses possibles lectures.

La contribution d’Alexandra KÆNIGUER, “Le récit photographique dans les romans-photos de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters” (pp. 75-85), se concentre ensuite sur l’étude du récit photographique dans les romans-photos de Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS, en montrant qu’en fait ce genre hybride naît à la rencontre des innovations narratives du Nouveau Roman, problématisant les modes de la narration et la figure du narrateur, et de la photographie qui sape en profondeur les codes de la littérature. Les œuvres de la photographe belge Marie-Françoise PLISSART et de l’écrivain et scénariste franco-belge Benoît PEETERS s’insèrent donc dans cette branche particulière du roman contemporain et, si elles revendiquent leur appartenance à la catégorie des roman-photos, elles investissent les problématiques de la narration, jusqu’à en arriver à engendrer une forme de littérature qui tend à se passer même de l’écriture. Dans les cinq romans-photos publiés par les deux auteurs au fil de la décennie 1983-1993, à savoir: *Fugues*, *Droit de regards*, *Prague*, *un mariage blanc*, *Le Mauvais Œil* et *Aujourd’hui*, Marie-Françoise PLISSART et Benoît PEETERS parviennent cependant à transgresser les stéréotypes du roman-photo, en livrant des œuvres capables de conduire à “une réflexion sur les possibilités narratives d’une combinaison texte-photographie” (p. 80).

Dans sa contribution, intitulée “Les *Devoirs quotidiens* de Jacques Lenep” (pp. 87-100), Catherine LECLERC présente l’œuvre de création de Jacques (VAN) LENNEP, historien de l’art et conservateur de musée, qui a su

pour autant bâtir un champ artistique personnel, fondé sur une notion de la relation, qui englobe à la fois le lien social et le récit. Par le biais du mélange des arts, LENNEP entend en effet poser la question du rapport de la peinture au réel et de sa capacité à le reproduire à l'époque contemporaine. Ainsi, de 1996 à 2002, l'artiste poursuit, avec ses *Devoirs quotidiens*, une œuvre de création quotidienne qui brouille les codes artistiques, obligeant le lecteur/regardeur à modifier complètement sa manière d'approcher l'art, car tout peut devenir source d'inspiration.

Laurence PEN se penche, dans "L'œuvre de Magritte dans les écrits de quelques auteurs contemporains" (pp. 101-107), sur l'œuvre de René MAGRITTE, sans doute le plus célèbre peintre belge du XX^e siècle, pour rendre compte de sa présence dans les écrits de certains artistes contemporains, appartenant surtout au courant connu sous le nom d'"art conceptuel". Tant Marcel BROODTHÆRS, que LENNEP, se réclament en effet dans leurs œuvres de la leçon du Surréalisme de MAGRITTE, considéré comme étant le précurseur du *pop art*.

Dans son bref article, consacré à "Le Projet Pictoriana" (pp. 109-112), Bibiane FRÉCHÉ présente le récent et ambitieux projet *Pictoriana*, inauguré par Laurence BROGNIEZ, de l'Université de Namur, et poursuivi par l'Université libre de Bruxelles, grâce à un financement du FRS-FNRS. Ce projet "a pour objectif de réaliser une étude institutionnelle et discursive des écrits d'artistes belges de 1830 à nos jours" (p. 109).

Enfin, Florence HYUBRECHTS analyse dans "Mélomanie, musicographie, 'composition' le phénomène musical chez Henri Michaux" (pp. 113-132), la place singulière occupée par Henri MICHAMX, poète, écrivain, mais aussi peintre et musicien, au sein du champ culturel belge. Chacun sait que MICHAMX fut un mélomane invétéré et qu'il appréciait – même en raison de ses nombreux voyages –, les traditions musicales de nombre de pays, qu'il avait pour vocation de faire connaître à ses contemporains, tels René BERTELÉ, Rolland DE RENÉVILLE et Jean PAULHAN, régulièrement invités chez lui pour écouter de la bonne musique. Moins connue est sans doute l'habitude de MICHAMX à introduire la musique dans son œuvre littéraire, nous offrant des textes de teneur et de portée diverses. Pour lui, la musique posséderait en fait le pouvoir quasi magique de reconduire l'homme aux sources de l'humanité, à cette origine unitaire et primordiale qui lui permet "d'atteindre le nœud ontologique désiré" (p. 119). C'est en cela qu'elle est aussi capable de réveiller chez tout individu ce que le poète appelle "l'élan" fondamental, "qui est à la fois appétit, lutte, désir" (p. 119). La prédilection de MICHAMX pour l'art musical se manifeste d'ailleurs dans les compositions diverses qu'il nous a livrées. L'activité de composition, suscitée chez lui par la perte douloureuse de son épouse, décédée tragiquement en 1948, éveille chez l'artiste-poète une volonté nouvelle de faire de la musique, et les compositions musicales qui en dérivent, si elles doivent alors être regardées comme les instantanés d'une mélodie intérieure que le poète interprète tout seul afin d'exorciser la douleur, sont à vrai dire complémentaires à ses poèmes.

Le numéro 40 de *Textiles* se clôt enfin avec la *Chronique des Archives et Musée de la Littérature* (pp. 133-134) par Saskia BURSENS, suivi des *Revue*s, rubrique soignée par Pierre HALEN (pp. 135-138) et des *Compte rendus* (pp.

139-145), où figurent les contributions de Madeleine RÉGIBEAU (pp. 139-141), Manon DELCOUR (pp. 141), Jun MITA (pp. 143-144) et Paul ARON (pp. 144-145).

Simonetta VALENTI

Alain CLAVIEN, Claude HAUSER, François VALLOTON (dir.), *Théâtre et scènes politiques. Histoire du spectacle en Suisse et en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Lausanne, Antipodes, 2014, 291 pp.

Divisé en quatre sections, le présent volume permet de retracer les principales étapes ayant conduit à cette dissolution progressive des liens entre action politique et art dramatique, laquelle, ayant commencé au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, atteint son point d'aboutissement en France et en Suisse, à la fin du XX^e siècle.

Sans nous attarder sur la première section du texte (*Les Politiques du théâtre en France 1850-1960*, pp. 15-76), qui ne rentre pas à proprement dire dans le domaine francophone qui nous intéresse, dans la deuxième section de ce volume, consacrée aux *Politiques culturelles théâtrales en Suisse* (pp. 79-129), on met l'accent sur la vivacité de la tradition théâtrale populaire suisse, qui s'accompagne souvent – en en constituant la voix critique –, à la tradition du théâtre bourgeois, bien implanté surtout en ville. Alors qu'en Suisse alémanique les scènes municipales émergent dès la première partie du XIX^e siècle, en Suisse romande, le phénomène semble être plus tardif: le Théâtre Municipal de Lausanne n'est fondé en fait qu'en 1871 et le Grand Théâtre de Genève inaugure son activité seulement en 1879. La seule exception existante en Suisse est représentée par La Chaux-de-Fonds, où une troupe de théâtre à l'italienne s'installe déjà dès 1837.

Jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle et même dans les décennies suivantes, les activités des troupes cantonales d'art dramatique sont en tout cas largement dépendantes des subventions privées, ce qui se répercute évidemment de façon négative, à la fois sur la fondation de troupes permanentes et sur la programmation des spectacles, qui demeure fortement influencée par la présence de troupes françaises.

La troisième section du volume, intitulée *Les Scènes alternatives* (pp. 133-210), montre bien qu'au cours des années 1950, on assiste en Suisse romande à l'émergence progressive d'une réflexion dramaturgique qui, née sous la poussée de la décentralisation théâtrale promulguée en France par André MALRAUX, affirme en même temps la nécessité d'un subventionnement régulier des compagnies théâtrales, ainsi qu'une démocratisation majeure de la culture. Le mérite d'avoir insisté à la fois sur la professionnalisation des comédiens et sur une autonomisation des productions théâtrales régionales en Suisse revient sans aucun doute à Charles APOTHÉLOZ, l'un des représentants les plus significatifs du théâtre d'avant-garde suisse et l'un des fondateurs – avec Benno BESSON, Freddy BUACHE, Jacques CLAVEL,

Roger Virgile GEISER et Jacques GUHL –, de la compagnie des Faux-Nez, créée à Lausanne en 1948.

Les Faux-Nez, installés dès l'automne 1952, dans le Caveau qui prendra leur nom, rue du Bourg, représentent alors dans le contexte culturel suisse la seule compagnie qui met en scène les auteurs d'avant-garde, tels que GHJELDERODE, TARDIEU, BECKETT, IONESCO et SARTRE. À ce répertoire artistiquement novateur, en rupture formelle et thématique avec les normes en vigueur, s'accompagne également le choix d'œuvres de satire sociale, telles que *Le p'tit bonheur* de Félix LECLERC ou *La paix* d'ARISTOPHANE, et un répertoire qui inclut une présence significative de dramaturges romands. Le projet théâtral des Faux-Nez se veut en effet solidement enraciné dans la culture régionale, dans une précise volonté de saisir non seulement l'esprit d'une époque, mais aussi l'esprit d'un peuple, comme le témoigne d'ailleurs la création par APOTHÉLOZ du "Théâtre populaire des Faux-Nez", en 1958.

Or, si la fondation des Faux-Nez constitue sans l'ombre d'un doute l'une des expériences fondamentales du théâtre contemporain en Suisse romande, elle ouvre la voie aux recherches théâtrales les plus récentes, au centre desquelles on trouve un renouvellement d'intérêt non seulement pour les grandes problématiques sociales et politiques qui marquent l'époque contemporaine, mais aussi – sur le plan strictement technique –, pour toutes les formes d'arts scéniques qui privilégient la valorisation du corps de l'acteur et le côté visuel. Le *Physical Theatre*, de matrice états-unienne, dans lequel convergent des expériences artistiques diverses, telles le jonglage et l'acrobatie, la danse moderne ou contemporaine, le cabaret, le mime et la clownerie, est certainement le meilleur exemple de cette tendance dramaturgique, en Suisse comme dans le reste d'Europe. En particulier, c'est avec la fondation de la "Scuola di Teatro Dimitri" au Tessin, que la tradition du *Physical Theatre* s'affirme définitivement en Suisse, en tant que foyer de formation pour les jeunes comédiens européens.

Dans la dernière section du volume, consacrée au *Théâtre des années 1960: Mutations et transferts* (pp. 213-272), il convient de rappeler la fondation à Genève du "Théâtre Mobile" qui, créé en décembre 1969, s'ajoute ainsi aux quatre théâtres professionnels, subventionnés par la ville, à savoir: la Comédie, le Nouveau Théâtre de Poche, le Théâtre du Carouge et le Théâtre de l'Atelier. Animé par un grand désir de reverdir le panorama culturel genevois, à travers les tendances théâtrales contemporaines, Marcel ROBERT met en scène d'abord *Fin de partie* de Samuel BECKETT, une pièce qui, ayant rencontré un vif succès, le pousse à monter quelques mois plus tard *Une tempête* d' Aimé CÉSaire, dans le but déclaré de "souligner le rapport que le texte [entretient] avec l'actualité politique et économique contemporaine" (p. 257).

Or, si l'on peut qualifier l'activité du Théâtre Mobile de politiquement engagée, il convient de reconnaître qu'elle ne répond à aucun programme idéologique défini et qu'elle n'obéit à aucun parti politique. Il s'agit plutôt d'un théâtre de provocation qui n'hésite pas à utiliser l'appellation d'"anarchiste" pour définir sa tendance à poser des problématiques sociales, sans pour autant renoncer à amuser son public, comme le montreront, par exemple, *La ruée vers l'ordre*, montée en 1971, et *Western* réalisé en

1972. L'énorme succès remporté par ces œuvres vaut au Mobile d'intégrer le cartel des théâtres dramatiques de Genève, faisant désormais partie des "scènes traditionnelles". (p. 272)

Enfin, dans sa "Postface. Remarques prospectives sur le 'théâtre politique' en Suisse romande" (pp. 273-281), AGUET met en relief le rapport entre théâtre et politique, un rapport qui émerge des diverses contributions présentes dans ce volume, comme étant un domaine fort complexe, qui demande à être ultérieurement approfondi, surtout en Suisse romande, à travers l'examen des différentes politiques culturelles mises en place par la Confédération: elles oscillent en effet entre ce que Joël AGUET définit le "tout touristique" (p. 281), orienté vers la création de spectacles de consommation, et le "tout artistique" (*Ibid.*), voué uniquement à la production de comédiens de haute qualité et d'expression régionale.

Simonetta VALENTI

Alain CORBELLARI (dir.), "Romain Rolland et la Suisse", *Études de Lettres*, n. 3, 2012

Comme on le sait, à partir du début de la Première Guerre mondiale, Romain ROLLAND a passé des nombreuses années de sa vie en Suisse, et "son attachement au pays est profond et fidèle. Il apprécie ses montagnes et ses paysages, son air vivifiant, et y vient parfois soigner sa santé chancelante. [...] Romain Rolland trouvait en Suisse le repos et le calme lui permettant d'écrire" (p. 80). Cette livraison des *Études de Lettres*, s'insérant dans le sillage d'une longue liste d'études consacrées aux rapports entre ROLLAND et la Suisse (comme le souligne Alain CORBELLARI dans sa courte introduction, pp. 7-9), se propose de présenter et analyser différentes facettes de cette relation, avec des articles complémentaires qui s'éclaircissent réciproquement. Chaque contribution propose aussi une ample bibliographie, d'utilité certaine pour les spécialistes de l'auteur français.

Dans "*Ce faux Christ des nations...*", Romain Rolland et quelques intellectuels romands, 1914-1918" (pp. 11-28), Alain CLAVIEN retrace les étapes de l'accueil qu'a reçu le pacifisme de ROLLAND dans la Confédération durant les années de la Grande Guerre, en mettant en particulier en lumière les adversaires de l'écrivain. Jean-Pierre MEYLAN, pour sa part, dans "Un train peut en cacher un autre. L'entre-deux-guerres de Romain Rolland en Suisse (1922-1938)" (pp. 29-47), se concentre sur la progressive dérive philo-soviétique de l'écrivain et sur les difficultés que celle-ci apporte aux relations avec son pays d'adoption, notamment à partir de sa rencontre avec Marie KOUDACHEVA. Comme l'affirme MEYLAN, "on peut [...] délimiter deux 'périodes suisses' de Rolland: celle des années 20 à 30 – dans la continuité rollandienne du libéralisme d'esprit et de la pensée panthéiste ouverte – et celle des années 30 à 39 [...] obscurcie, voire obnubilée par le combat idéologique [...]. De figure d'intégration, Rolland passa au rôle de militant, voire de partisan" (p. 33, 44).

Ce sont les rapports entre le prix Nobel et le psychanalyste et écrivain Charles BAUDOIN qui retiennent l'attention d'Antoinette BLUM ("Un disciple militant et son maître: Charles Baudouin et Romain Rolland", pp. 49-74), qui en suit la naissance et l'évolution sous le signe de l'indéfectible admiration du cadet envers celui qu'il considère comme étant son maître, même dans des moments de distance intellectuelle. Guillaume JUIN, d'autre part, dans un article très dense ("Romain Rolland dans le contexte suisse de la Grande Guerre", pp. 75-103), revient sur la période de la Première Guerre mondiale; il s'occupe d'abord du contexte Suisse qui accueille l'écrivain, ensuite des rapports entre ROLLAND et les jeunes expatriés français qui ont trouvé en sa personne un aîné et un maître: Henri GUILBEAUX, René ARCOS, Gaston THIESSON, Charles BAUDOIN, Claude SALIVES, Pierre-Jean JOUVE, Gustave DUPIN, Fernand DESPRÈS, Jean DE SAINT PRIX, un groupe "jeune, à l'esprit artistique et intellectuel, réformé ou démobilisé et par conséquent assez loin d'avoir connu la difficulté et les conditions de vie au front" (p. 94).

Dans son article, Alain CORBELLARI s'intéresse au rapport entre "Romain Rolland et le théâtre populaire suisse: une rencontre dramaturgique" (pp. 105-117): pour l'intellectuel français en effet la Suisse semble être "un moyen terme idéal entre une Allemagne rêvée [...] et une Italie passionnément aimée" (p. 105), mais elle apparaît aussi comme la patrie d'un théâtre où la dimension populaire garde des accents "à la fois nietzschéens et rousseauistes" (p. 108).

L'essai de Roland ROUDIL, "Gaston Thiesson en Suisse aux côtés de Romain Rolland (septembre 1915-avril 1916)" (pp. 119-142), se penche sur l'amitié entre l'écrivain et le peintre, en particulier telle qu'elle s'exprime dans la correspondance, en partie inédite, dont le critique propose plusieurs passages. C'est encore la correspondance de ROLLAND qui est au cœur de l'article suivant (Martine RUCHAT, "*On a beaucoup à dire et peu à raconter*. Correspondance entre Romain Rolland et Frédéric Ferrière 1914-1924", pp. 143-171): l'amitié entre l'écrivain et le médecin genevois Frédéric FERRIÈRE précède la Guerre et se renforce grâce au travail bénévole de ROLLAND à l'Agence des prisonniers de guerre dont FERRIÈRE est le chef du service sanitaire. La correspondance, qui concerne aussi les familles des deux hommes, ainsi qu'un vaste réseau pacifiste, se révèle être un abri de paix et de confort pour l'écrivain, à tel point que: "leur correspondance peut être lue comme une manière de s'épauler l'un et l'autre pour tenir bon [...] dans un univers où ils sont bien peu à incarner une position politique et philosophique humaniste et universaliste. [...] Par leur correspondance, on comprend mieux le fonctionnement de la section civile des prisonniers de guerre [...]. *In fine*, cette correspondance [...] est un voyage dans l'intimité de ces grandes âmes [...]" (p. 169).

Jean-Pierre MEYLAN reprends enfin la plume avec "Romain Rolland et Elsa Nüesch. La rencontre avec une jeune suisse perspicace et militante: correspondance (1916-1931)" (pp. 173-179) pour présenter brièvement les lettres entre Elsa NÜESCH, "une intellectuelle, une enseignante et une pionnière des droits de la femme" (p. 173), et ROLLAND; la transcription de ces lettres (pp. 180-212) clôt le volume.

Maria Benedetta COLLINI

Graziano BENELLI, “Georges Simenon: dal *roman d’imagination* al *roman pur*”, in *Un coup de dés. Quaderni di cultura francese, francofona e magrebina del Dipartimento di Scienze Politiche “Jean Monnet” Seconda Università degli Studi di Napoli*, n. 1, 2013, pp. 65-76

Cette première livraison de la revue *Un coup de dés*, que j’ai présentée dans la section “Études linguistiques”, propose un essai en langue italienne de Graziano BENELLI, qui retrace la parabole créatrice de l’écrivain belge, dont il distingue trois ‘phases’: celle des ‘romans d’imagination’, la série des ‘Maigrets’, et la période des romans ‘purs’, à ambition littéraire. BENELLI se penche particulièrement sur les polars de SIMENON et met en lumière les raisons de leur succès, en les identifiant spécifiquement dans le passage du schéma anglais pivotant autour d’enquêteurs impassibles et scientifiques vers un modèle de policier petit-bourgeois à l’écoute de ses intuitions et à la recherche des mobiles qui ont conduit à l’homicide. Le romancier place ainsi son héros au niveau du lectorat envisagé et adopte une facilité de lecture.

BENELLI ne cache pas les quelques faiblesses de SIMENON dans cette période de production, comme la place excessive laissée aux dialogues au détriment des descriptions, ou la structure excessivement simple et linéaire de ses romans. Le critique se penche par la suite sur deux romans ‘purs’: *Le train de Venise*, dont il souligne pourtant le recours aux stéréotypes pour venir à l’encontre du lectorat envisagé et *Le destin des Malou*, au qualités littéraires plus certaines, roman dans lequel SIMENON montre sa capacité à avoir recours au grotesque d’une part, à “lasciare posto a una dimensione più misurata e sofferta”, d’autre part (p. 75: “laisser la place à une dimension plus mesurée et soufferte”).

Maria Benedetta COLLINI

Christine LE QUELLEC COTTIER, *Blaise Cendrars, Robert Guiette, 1920-1959. Ne m’appelez plus... maître*, Carouge/Genève, Zoé (“Cendrars en toutes lettres”), 2013, 190 pp.

Ce nouveau tome de la collection “Cendrars en toutes lettres”, que dirige Christine LE QUELLEC COTTIER, recueille les lettres que CENDRAS a envoyées à Robert GUIETTE, poète suisse, travaillant à l’université de Gand, spécialiste de littérature médiévale aussi bien que de littérature contemporaine. Très actif dans le champ de la recherche, il collaborait, surtout pendant les années Vingt et Trente, avec plusieurs revues, où il publiait les comptes rendus des ouvrages de Blaise CENDRAS dès leur parution. Les manuscrits publiés dans le présent volume sont conservés au Musée de la littérature de Bruxelles, dans le fonds Robert GUIETTE.

Dans la préface “Bruxelles, Anvers, Paris, etc...” (pp. 7-21), Michèle TOURET retrace l’histoire des échanges épistolaires entre CENDRAS et GUIETTE s’étant prolongés pendant plusieurs années, suite à la première conférence de ce dernier à l’université de Louvain. À l’occasion de la conférence et tout

au long de ses écrits, le poète-chercheur ne manque pas de dresser l'éloge de la poésie de CENDRAS, qu'il considérait comme un point de référence incontournable, comme un maître, comme un poète incomparable en son temps et un grand connaisseur aussi bien de l'art primitif que de la littérature de l'Afrique noire.

Le volume est enrichi de nombreuses notes aidant à mieux comprendre cette correspondance, en particulier aux moments où "Cendras évoque rapidement et allusivement des aspects de la vie littéraire du moment, et ses relations entre la Belgique et la France" (p. 22).

On trouve dans les annexes la section "Échos" (pp. 119-154) une lettre de Robert GUIETTE à sa mère (janvier-février 1922); cette section finit par se transformer en journal, où le critique suisse note ses émotions, ses impressions, ses conversations avec Blaise CENDRAS pendant sa fréquentation de l'écrivain à Paris. Ensuite, la section "Résonances" (pp. 155-186) recueille un choix de textes, des études et des comptes rendus rédigés par GUIETTE et publiés dans les revues de l'époque.

Francesca PARABOSCHI

Bulletin de l'Académie de Saint-Anselme, n. XIV, Nouvelle Série, 2013

Parmi les essais figurant dans le présent numéro du *Bulletin de l'Académie de Saint-Anselme*, nous avons recensé uniquement les études de nature strictement historique, philosophique et surtout littéraire, qui font plus spécifiquement l'objet de la revue *Ponti/Ponts*. Si dans sa contribution, Roberto DOMAINE illustre les principales méthodes de l'enquête archéologique, visant à la sauvegarde du patrimoine régional, Stefania LAZIER expose dans son article certaines hypothèses sur l'origine de la Cathédrale d'Aoste, à partir de l'analyse du reliquaire de Saint Grat qui y est conservé, tandis que Raul DAL TIO étudie, de son côté, les formes géométriques et les représentations cosmogoniques révélées dans une mosaïque du XIII^e siècle, présente dans la Cathédrale d'Aoste.

Dans sa contribution, intitulée "Aspects philosophiques dans l'œuvre de Jean-Baptiste Gal (1809-1898)" (pp. 67-84), Francesco MARTINELLO essaie de reconstruire la pensée philosophique de Jean-Baptiste GAL (1809-1898), qui dans des ouvrages tels que *Les impressions de la vie* (1856), *L'homme individuel et social* (1864) et surtout *Ou Dieu ou le revolver* (1870), nous a offert une réflexion approfondie sur l'homme dans son rapport à la société et à la religion. Si l'œuvre de GAL manifeste, par le biais d'une attitude foncièrement naturaliste, une critique âpre du matérialisme, dominant en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de l'avis de MARTINELLO, on peut voir également en elle une vision fort critique du communisme, interprété en tant qu'instrument aveugle d'uniformisation des êtres humains et de leur diversité intrinsèque. Voilà pourquoi la pensée philosophique de Jean-Baptiste GAL débouche tout naturellement sur l'exaltation du Christianisme et de la nouveauté foncière que cette doctrine aurait apporté non

seulement à la philosophie de l'époque antique, mais aussi à la conception spéculative moderne. Plus précisément, l'apport du Christianisme doit être identifié, suivant GAL, dans "la différente attitude [de l'homme] par rapport à la douleur, qui n'est plus refusée et fuite, mais acceptée et apprivoisée, car elle est recouverte d'un sens nouveau" (p. 83).

L'essai de Joseph-César PERRIN – "Félicien Gamba, un historien méconnu" (pp. 85-120) – explore l'œuvre de Félicien GAMBÀ, un historien autodidacte, originaire d'Émarèse, qui consacra sa vie à la recherche, en fouillant les archives de la noblesse, celles des différentes communes, paroisses et notaires valdôtains, ainsi que les Archives d'État de Turin, afin de rédiger celle qui devait être la plus grande histoire du mandement de Montjovet. Cet ouvrage, qui dans les desseins de Félicien GAMBÀ devait être monumental, comprenant à la fois des observations linguistiques sur le patois de Montjovet, des études toponymiques et étymologiques, mais aussi la transcription directe de documents authentiques sur la vie des paroisses et des communes de Champdepraz et de Montjovet, ne put toutefois jamais être publié, à cause de l'énorme quantité de données que GAMBÀ avait accumulées durant sa vie et qu'il n'arriva pas à organiser dans une œuvre exhaustive et organique.

Ce qui frappe en effet dans les douze cartons que l'historien, constamment soutenu et sollicité par son ami, l'Abbé TRÈVES, nous a légués et qui sont conservés aujourd'hui aux Archives historiques d'Aoste, c'est à la fois la passion montrée par Félicien GAMBÀ vis-à-vis de sa patrie natale, et son désir de se concentrer autant que possible sur son objet d'étude, afin d'en connaître tous les aspects. Or, si cela rendit "extrêmement difficile l'achèvement de [son] ouvrage monumental" (p. 118), Joseph-César PERRIN juge toutefois opportun d'insérer l'autodidacte GAMBÀ dans le panthéon des historiens les plus célèbres du Val d'Aoste, précisément en vertu de l'acharnement et de la rigueur dont il ne cessa de faire montre jusqu'à la fin de sa vie.

Tersilla GATTO CHANU se penche enfin dans son essai, "Le poesie ritrovate di Ferdinand Fenoil nel contesto della sua produzione letteraria" (pp. 121-203), sur la découverte fortuite de treize poèmes inédits (allant de 1862 à 1877, sans compter les compositions dépourvues de dates), signés par l'Abbé Ferdinand FENOIL, plus connu en Vallée d'Aoste en tant que publiciste, prosateur et nouvelliste.

Né à Saint-Pierre en 1845, FENOIL était entré très jeune au Petit Séminaire d'Aoste, où il avait pu bénéficier de l'enseignement de professeurs, tels qu'Édouard BÉRARD et le père LAURENT. Ayant bientôt découvert sa vocation religieuse, il termina ses études de rhétorique en 1865, auprès du collège Bénin, géré par les pères Barnabites, avant de recevoir la consécration sacerdotale en juin 1871. Montrant un vif penchant pour l'éducation et une intelligence ouverte et capable d'entrer en dialogue avec les principaux courants de pensée contemporains, Ferdinand FENOIL assumait d'abord la direction du Petit Séminaire, pour passer ensuite à diriger le Refuge des Pauvres, en s'engageant parallèlement dans l'enseignement au Collège Saint-Bénin et au Grand Séminaire.

Son œuvre de publiciste est significative d'une personnalité riche et désireuse de se mettre au service des hommes de son temps. C'est dans cette

perspective en effet qu'il convient de considérer sa participation active, en tant que rédacteur, à *La Feuille d'Aoste* (1874-1888).

Les ouvrages qui ont fait connaître FENOIL au public valdôtain sont le recueil de nouvelles *La Terreur sur les Alpes* (1874), *Anna et le Suisse valdôtain* (1875), *Le Roi Chasseur et les bouquetins de la Vallée d'Aoste* (1880), *Ça et là – Souvenirs valdôtains* (1883); FENOIL s'y révèle un observateur attentif et sensible de l'âme humaine et un bon prosateur, capable d'exploiter tous les registres linguistiques, dans le but de rendre ses histoires instructives et agréables. Les treize poèmes retrouvés constituent donc une sorte de prolongement de la production en prose de Ferdinand FENOIL, dont ils confirment essentiellement le talent littéraire, en y ajoutant une veine élégiaque. En effet, les thèmes chers au prosateur – tels l'amour de la nature, source d'élévation spirituelle et de prière; la dénonciation de la pauvreté et des injustices contemporaines et l'éloge du monde moderne, interprété en tant que réalisation partielle mais progressive des idéaux évangéliques –, y sont tous représentés dans les compositions poétiques découvertes, auxquelles s'accompagnent par ailleurs quelques pièces de circonstance.

Dans l'ensemble, les treize poèmes retrouvés de Ferdinand FENOIL, édités par Tersilla GATTO CHANU dans la deuxième section de son essai, nous paraissent se conformer aux stéréotypes typiques de la poésie valdôtaine du XIX^e siècle: la rime, parfois 'boîteuse' et incorrecte, les images et les thèmes caractéristiques de la production poétique du 'terroir', une certaine veine oratoire, surtout dans les pièces de circonstance. Si ces poèmes révèlent en particulier la dette du jeune abbé à son prédécesseur Léon-Clément GÉRARD, ils constituent pourtant, de l'avis de Tersilla GATTO CHANU, le témoignage efficace de la culture considérable de FENOIL et de son indiscutable vocation littéraire, vocation qui malheureusement ne put s'épanouir, à cause de la mort prématurée de l'écrivain, décédé à l'âge d'à peine quarante-trois ans. Ce qui pousse le critique à formuler l'hypothèse que Ferdinand FENOIL ait écrit un nombre bien majeur de compositions lyriques, aujourd'hui probablement perdues.

Le volume s'achève sur *Les Activités de l'Académie* (pp. 207-239), où sont présentés les *Comptes rendus des séances* (pp. 207-215), les *Dons faits à la Société* (p. 217), les *Membres de l'Académie de Saint-Anselme d'Aoste* (pp. 219-222), enfin, les *Commémorations* (pp. 223-238) et les *Crédits photographiques* (p. 239).

Simonetta VALENTI