

Littératures modernes de l'Europe néolatine

M. Carlo OSSOLA, professeur

Susciter du vivant Le roman-icône

Que de pièges de toile aujourd'hui pour quelques mots
futurs, que de méditations visibles sur leur nécessité...

(Michel Butor, *Les mots dans la peinture*)

Tableaux qui seraient ainsi, à leurs façons, comme des
icônes, puisqu'ils toucheraient à de l'absolu, mais de plus
vraies, de plus satisfaisantes icônes, étant allés cette fois
à des personnes réelles, pour en préserver l'être propre.
Existent-ils, ces tableaux ?

(Yves Bonnefoy, *Dans un débris de miroir*)

1. *De l'éternel, ou du vivant ?*

L'œuvre, la création artistique, est-elle faite pour dépasser les limites de la mort et assurer une mémoire éternelle, ou bien — comme le suggère le mot même de *création* — pour susciter la “palpitation” du *vivant* ? Déjà les classiques étaient partagés : si Horace vise à l'œuvre-monument capable de résister à la « suite des années » et à la « fuite des temps », monument qui renferme et sauvegarde une étincelle au moins de cette vie qui s'efface :

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multa pars mei
uitabit Libitinam : usque ego postera

crescam laudem recens, dum Capitolium
scandet cum tacita virgine Pontifex¹ ;

Ovide célèbre en revanche le mythe de Pygmalion, de l'artiste qui voit le souffle de la vie animer — grâce à Vénus — les froides et pâles formes de la statue qu'il avait si tendrement formée, et qu'il aimait et couronnait de bijoux et de soupirs :

Interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.
Virginis est verae facies, quam vivere credas,
et, si non obstat reverentia, velle moveri :
ars adeo latet arte sua. Miratur et haurit
pectore Pygmalion simulati corporis ignes :
saepe manus operi temptantes admovet, an sit
corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.
Oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
et credit tactis digitos insidere membris
et metuit, pressos veniat ne livor in artus,
et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
munera fert illi conchas teretesque lapillos
et parvas volucres et flores mille colorum
liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
Heliadum lacrimas ; ornat quoque vestibus artus,
dat digitis gemmas, dat longa monilia collo,
aure leves bacae, redimicula pectore pendent :
cuncta decent ; nec nuda minus formosa videtur.²

1. Q. Horatius Flaccus, *Carmina*, III, 30 : *Ad Melpomenen musam*, in *Opera*, par Augustus Rostagni, Turin, Chiantore, 1948, pp. 214-215 [« J'ai achevé un monument plus durable que l'airain, plus haut que la ruine royale des Pyramides. La pluie ne rongera pas mon œuvre, l'impétueux Aquilon ne pourra la détruire, pas plus que l'innombrable suite des années et la fuite du temps. Je ne mourrai pas tout entier ; la majeure partie de moi-même évitera Libitine. Je grandirai, toujours rajeuni par les louanges de la postérité, tant que le Pontife montera au Capitole, accompagné par la Vierge silencieuse » (Horace, *Œuvres*, par F. Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 106-107)]. Voir aussi : Horace, *Odes et Épodes*, par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1929 et 1991.

2. P. Ovidius Naso, *Metamorphoseon libri XV*, ici X, 247-266 [« Cependant, grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et il devint amoureux de son œuvre. C'est une vierge qui a toutes les apparences de la réalité ; on dirait qu'elle est vivante et que, sans la pudeur qui la retient, elle voudrait se mouvoir ; tant l'art se dissimule à force d'art. Émerveillé, Pygmalion s'enflamme pour cette image ; souvent il approche ses mains du chef-d'œuvre pour s'assurer si c'est là de la chair ou de l'ivoire, et il ne peut encore convenir que ce soit de l'ivoire. Il donne des baisers à sa statue et il s'imagine qu'elle les rend ; il lui parle, il la serre dans ses bras ; il se figure que la chair cède au contact de ses doigts et il craint qu'ils ne laissent une empreinte livide sur les membres qu'ils ont pressés ; tantôt il caresse la bien-aimée, tantôt il lui apporte ces cadeaux qui plaisent aux jeunes filles, des coquillages, des cailloux polis, de petits oiseaux et des fleurs de mille couleurs, des lis, des balles peintes et des larmes tombées de l'arbre des Héliades. Il la pare aussi de beaux vêtements ; il met à ses doigts des pierres précieuses, à son cou de longs colliers ; à ses oreilles pendent des perles légères, sur sa poitrine des chaînettes. Tout lui sied, et, nue, elle ne paraît pas moins belle » (Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1955, t. II, pp. 130-131)].

Le jour de la fête de Vénus, la prière de l'artiste est exaucée ; cette vaine beauté se fait vivante, le miracle s'accomplit, l'art a engendré la vie :

Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae
 incumbensque toro dedit oscula : visa tepere est ;
 admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat :
 temptatum mollescit ebur positoque rigore
 subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole
 cera remollescit tractataque pollice multas
 flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.
 Dum stupet et dubie gaudet fallique veretur,
 rursus amans rursusque manu sua vota retractat.
 Corpus erat ! saliunt temptatae pollice venae.³

Corpus erat ! Le monument s'est fait corps, amour voué à la mort, l'éternel est changé en mortel, l'art embrasse et s'oublie dans l'instant : *mollescit ebur*, partout la forme cède, partout les plis s'adoucissent, lent est l'abandon et soudaine la vie ! Victor Stoichita vient de consacrer un beau volume à ce mythe⁴ et notre cours l'a complété pour la partie littéraire moderne et contemporaine, de Hoffmann à José Saramago. Et parce que Pygmalion n'est pas le seul représentant de l'« art du vivant », notre cours a aussi cherché ailleurs, dans une autre tradition, qui ne conçoit pas l'alternative — *monument* ou *chair* —, mais qui détruit les idoles, les « cœurs de pierre », pour ne susciter que du vivant.

La Bible, d'une part, se lève contre les monuments, dissout et fait tomber l'œuvre sublime de Babel⁵, puisque Caïn fut le bâtisseur des villes⁶.

D'autre part, cette « matière de durée » est vite abandonnée pour le vivant appelé à se renouveler. Si dans l'Ancien Testament l'*Exode* témoigne encore d'une « écriture de pierre », de « tables écrites des deux côtés »⁷, déjà dans les

3. *Ibid.*, X, 280-289 [« De retour chez lui, l'artiste va vers la statue de la jeune fille ; penché sur le lit, il lui donne un baiser ; il croit sentir que ce corps est tiède. De nouveau il en approche sa bouche, tandis que ses mains tâtent la poitrine ; à ce contact, l'ivoire s'attendrit ; il perd sa dureté, il fléchit sous les doigts ; il cède ; ainsi la cire de l'Hymette s'amollit au soleil ; ainsi, façonnée par le pouce, elle prend les formes les plus variées, d'autant plus propre à l'usage qu'on use davantage d'elle. L'amant reste saisi ; il hésite à se réjouir, il craint de se tromper ; sa main palpe encore l'objet de ses désirs. C'était un corps vivant : les veines battent au contact du pouce » (trad. cit., pp. 131-132)].

4. V. Stoichita, *The Pygmalion Effect. Towards a historical Anthropology of Simulacra*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

5. *Gen.*, XI, 3-9. Qu'il me soit permis d'évoquer la puissante réécriture que fit Hugo de ce passage : « Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel ; / C'est la lugubre Tour des Choses, l'édifice / Du bien, du mal, des pleurs, du deuil, du sacrifice, / Fier jadis, dominant les lointains horizons, / Aujourd'hui n'ayant plus que de hideux tronçons, / Épars, couchés, perdus dans l'obscur vallée ; / C'est l'épopée humaine, âpre, immense, — écroulée » (V. Hugo, *La légende des siècles*, [1857] ; par J. Truchet, Paris, Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, *La vision d'où est sorti ce livre*, v. 234-240, p. 14).

6. *Gen.*, IV, 17. Je renvoie aussi au superbe apologue de Victor Hugo, *La Conscience*, in *La Légende des siècles*, cit., pp. 25-26.

7. « Et reversus est Moyses de monte, portans duas tabulas testimonii in manu sua, scriptas ex utraque parte, et factas opere Dei : scriptura quoque Dei erat sculpta in tabulis » (*Ex.*, XXXII, 15-16) ; et puis de nouveau, après avoir cassé ces tables (« proiecit de manu tabulas, et confregit eas ad radicem montis », *Ex.*, XXXII, 19), Moïse sculpte encore la lois de Yahvé dans la pierre : « Excidit ergo [Moyse] duas tabulas lapideas, quales antea fuerant » (*Ex.*, XXXIV, 4).

Proverbes et dans les *Psaumes* il ne sera plus question que de « tabulae cordis »⁸ et d'un « liber viventium »⁹. Le Nouveau Testament accomplira ce parcours, opposera l'ancienne Loi de pierre à celle, nouvelle, qui palpitera dans les cœurs des hommes, comme le décrivent admirablement les *Épîtres* de saint Paul :

Manifestati quod epistola estis Christi, ministrata a nobis, et scripta non atramento, sed spiritu Dei vivi ; non in tabulis lapideis, sed in tabulis cordis carnalibus.¹⁰

Et le Nouveau Testament va plus loin : le « panis vivus »¹¹, le Christ sera vie et chemin¹², il n'y aura plus de Temple, puisque les vrais croyants du Très-Haut adoreront « in spiritu et veritate » : « Mulier, crede mihi, quia venit hora quando neque in monte hoc, neque in Ierosolymis adorabitis Patrem. [...] Venit hora, et nunc est, quando veri adoratores adorabunt Patrem in spiritu et veritate. »¹³

L'Apocalypse sera l'ostension et le triomphe de ce livre de vie : « et libri aperti sunt : et alius liber apertus est qui est vitae »¹⁴. Tout sera flux et fusion jaillissante, fleuve de vie, splendeur et abondance : « Et ostendit mihi fluvium aquae vitae, splendidum tamquam crystallum, procedentem de sede Dei et Agni. In medio plateae eius, et ex utraque parte fluminis, lignum vitae afferens fructus duodecim, per menses singulos reddens fructum suum ».¹⁵

Pendant des siècles, les interprètes de cette tradition perpétueront de la Bible l'idée d'un livre vivant : saint Ambroise, dans son *Exameron*, nous présente un « Deus pictor », qui n'a pas « fabriqué » l'homme mais qui, en artiste, l'a peint, œuvre de grâce : « Pictus es ergo, o homo, pictus a domino Deo tuo. Bonum habes artificem atque pictorem. Noli bonam delere picturam, non fuco sed veritate fulgentem, non cera expressam sed gratia. »¹⁶ L'homme, créé *ad imaginem Dei*, en est réellement la peinture, et il ne peut abîmer les couleurs divines qui sont son vêtement éternel : « Grave est ut de te dicat Deus : "Non agnosco colores meos, non agnosco imaginem meam, non agnosco vultum, quem ipse formavi." »¹⁷

Dans le même courant se situe Dante. *Viator* comme « chaque homme » (« everyman », selon la lecture de Pound et de Singleton), il refait le chemin du salut,

8. « Misericordia et veritas te non deserant, circumda eas gutturi tuo, et describe in tabulis cordis tui, et invenies gratiam, et disciplinam bonam, coram Deo et hominibus » (*Prov.*, III, 3-4).

9. *Ps.*, LXVIII, 29. Voir aussi *Sir.*, XXIV, 32 : « haec omnia liber vitae, testamentum Altissimi et agnitio veritatis ».

10. *II Corinth.*, III, 3.

11. Voir le grand développement fourni par l'*Évangile* de Jean : *Joan.*, VI, 51-57 ; XV, 1-5.

12. « Ego sum via, et veritas, et vita » (*Joan.*, XIV, 6).

13. *Joan.*, IV, 21-23.

14. *Ap.*, XX, 12 ; voir aussi, *a contrario*, *Ap.*, XIII, 8 et XX, 15 : « Et qui non inventus est in libro vitae scriptus, missus est in stagnum ignis ».

15. *Ap.*, XXII, 1-2.

16. S. Ambrosius, *Exameron*, recensuit Carolus Schenkl, Mediolani — Romae, Bibliotheca Ambrosiana — Città Nuova Editrice, 1979, [éd. bilingue latin-italien], dies VI, sermo IX, § 47, p. 390 [« Par conséquent, ô homme, tu as été peint, tu as été peint par le Seigneur ton Dieu. Tu es d'un artiste et peintre talentueux. Ne détruis pas cette peinture de prix, qui respalendit non par un apprêt trompeur, mais par sa vérité, jaillie non de la cire, mais de la grâce »].

17. *Ibid.*, VI, 47, p. 390 [« Ce serait grave que Dieu dise à ton sujet : "Je ne reconnais pas mes couleurs, je ne reconnais pas mon image, je ne reconnais pas le visage que j'ai moi-même modelé" »].

et se met d'abord en scène, au Purgatoire, comme devant être enregistré dans un livre ouvert par la prononciation dans l'éternel que Béatrice fait de son nom : « quando mi volsi al suon del nome mio, / che di necessità qui si registra »¹⁸ ; alors qu'ensuite, au Paradis, au chant ouvert par le « grand banquet / de l'Agneau béni, qui vous nourrit si bien / que votre faim est toujours rassasiée »¹⁹, ce livre devient « peau » vivante plus que parchemin, irriguée, rafraîchie, par la pluie de l'Esprit saint : « La larga ploia / de lo Spirito santo, ch'è diffusa / in su le vecchie e' n su le nuove cuoia »²⁰.

Tout est, au Paradis, un « regard vivant » qui vient vers nous de la transparente lumière des cieux : l'ensemble de la tradition — artistique et littéraire — byzantine, dont Dante prit conscience à Rome²¹ et à Ravenne, en est nourrie. Nous regardons parce que nous sommes regardés, attendus, accueillis, absorbés par ce regard-icône, qui descend vers nous pour nous envelopper dans sa lumière éternelle : « così mi circumfulse luce viva, / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m'appariva »²².

Chez Pétrarque cette alternance d'effacement et de « signe vivant » représenté par l'écriture est portée à sa plus haute polarisation : d'un côté, la vanité de l'écriture profane, qui s'écrit « in vento » (« nuoto per mar che non ha fondo o riva, / solco onde, e 'n rena fondo, e scrivo in vento »²³) ; de l'autre, le besoin de conjuguer la renommée et la vérité, l'héritage d'Horace et celui de saint Paul, la pierre et le cœur. Pétrarque est le poète qui a su allier le plus efficacement cette double tradition, de la poésie classique et du message biblique :

Quel dolce pianto mi depinse Amore,
anzi scolpio, e que' detti soavi
mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core.²⁴

Le mouvement initial, le besoin d'inscrire la narration d'amour sur fond d'or, dans la durée d'une lumière immuable :

Più volte Amor m'avea già detto : Scrivi,
scrivi quel che vedesti in lettere d'oro²⁵

ne résiste pas au « soc de douleur » qui lacère chaque jour le cœur du poète :

18. *Purg.*, XXX, 62-63 : « quand je me tournai au son de mon nom, que j'inscris ici par nécessité » (je cite ici et dans les notes suivantes la traduction de Jacqueline Risset).

19. *Par.*, XXIV, 1-3 (et aussi 4-9).

20. *Par.*, XXIV, 91-93 : « La large pluie / de l'Esprit Saint, qui est diffuse / sur les parchemins anciens et nouveaux ».

21. C. Ossola, « Dante cantò i mosaici », *Il Sole 24 ore*, 15 février 2004, n° 45, p. 25.

22. *Par.*, XXX, 49-51 ; tout le chant baigne dans cette lumière aveuglante qui absorbe le pèlerin de l'éternel.

23. F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CCXII, 3-4 [« je nage en une mer qui n'a fond ni rivage, / laboure l'onde, bâtis sur sable, écris au vent » ; Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, trad. fr. de P. Blanc, Paris, Bordas, 1988, p. 357].

24. *Ibid.*, CLV, 9-11 [« Amour me dépeignit ces pleurs si doux, / ou plutôt les sculpta, et ces suaves dits / grava dans le diamant au milieu de mon cœur » ; trad. cit., p. 293].

25. *Ibid.*, XCIII, 1-2 [« Amour déjà bien souvent m'avait dit : Écris, / écris ce que tu vis en lettres d'or » ; trad. cit., p. 195].

Amor co la man dextra il lato manco
 m'aperse, e piantòvi entro in mezzo 'l core
 un lauro verde, sì che di colore
 ogni smeraldo avria ben vinto e stanco.
 Vomer di pena, con sospir' del fianco,
 [...] ²⁶

Le « diamant » et le « cœur » ne s'opposent plus ; ils s'enchâssent au contraire l'un dans l'autre, la blessure du vivant assurant la vérité éternelle de son secret :

Ma pur quanto l'istoria trovo scripta
 in mezzo 'l cor (che sì spesso rincorro)
 co la sua propria man de' miei martiri,
 dirò, perché i sospiri
 parlando han triegua, et al dolor soccorso. ²⁷

Le cœur, chez Pétrarque, se fait autel, où seul demeure — icône de mémoire et source d'écriture et de larmes — le visage de Laure, retour chaque jour et chaque année de deux solitudes et de deux silences :

e' l sasso, ove a' gran di pensosa siede
 madonna, e sola seco si ragiona,
 [...]
 e 'l volto e le parole che mi stanno
 altamente confitte in mezzo 'l core,
 fanno le luci mie di pianger vaghe. ²⁸

2. *Le Golem*

L'époque moderne est marquée par une obsession technique : trouver des machines qui fassent *plus* que l'homme lui-même tout en lui obéissant ; la poudre maîtrisée se substitue au bras et à l'épée, l'outil n'est plus la prolongation de la fatigue humaine (la charrue), mais son remplacement. L'instrument se fait plus puissant que celui qui le manœuvre, l'automate naît. L'apparition du « golem » ²⁹ — imitation du geste du créateur biblique et fabrication de l'*ars* humaine — est

26. *Ibid.*, CCXXVIII, 1-5 [« Amour de sa main droite le flanc gauche / m'ouvrit, et y planta en plein milieu du cœur / un laurier vert, dont la couleur si vive / eût vaincu et passé celle des émeraudes. // Soc de douleur, soupirs de mon côté / (...) » ; trad. cit., p. 375].

27. *Ibid.*, CXXVII, 7-11 [« Pourtant toute l'histoire, comme la trouve inscrite / au profond de mon cœur (et souvent la parcours) / de sa main, concernant mes tourments, / je vais dire, parce que les soupirs / ont trêve quand on parle, portant secours au deuil » ; trad. cit., p. 245].

28. *Ibid.*, C, 5-6, 11-14 [« et la pierre où songeuse aux jours longs vient s'asseoir / ma dame, et où seule avec soi elle converse, (...) // et le visage, et les paroles qui demeurent / profondément dans mon cœur enfoncées, / emplissent mon regard du désir de pleurer » ; trad. cit., p. 201].

29. La bibliographie critique, sur ce point, est immense ; nous nous limitons à renvoyer à trois genres où le Golem est constamment présent : la tradition kabbalistique (voir, entre autres, M. Idel, *Golem. Jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid*, Albany, 1990 ; trad. fr. de Cyrille Aslanoff, *Le Golem*, « Préface » par Henri Atlan, Paris, 1992 ; et aussi E. Wiesel, *Le Golem*, [1983], trad. fr., Paris, Éditions du Rocher, 1998) ; la fiction romanesque (qui s'accomplira dans *Le Golem* de Gustav Meyrink, 1915, trad. fr. de D. Meunier, Paris, Stock, 1969 *sqq.*) ; et la poésie (voir *infra* le poème inoubliable que nous a laissé Borges).

parallèle, au XVI^e siècle, à la fin du poème épique de chevalerie : l'automate s'éveille, s'affranchit de son maître, se met en marche.

Deux siècles plus tard, le triomphe de l'industrie multiplie de nouveaux golems, plus puissants ; chez Hoffmann, puis chez Leopardi et Nievo, les siècles à venir n'auront plus besoin d'hommes, lesquels seront voués à l'inertie et enfin au suicide :

[...] da quel momento la fabbricazione degli *omuncoli*, o uomini meccanici, divenne una speculazione d'industria come qualunque altra. La facilità e la semplicità a cui si giunse in processo di tempo nella maniera di confezionarli, e la loro adattabilità ai più vari, dilicati e faticosi mestieri, li generalizzarono e ne abbassarono il prezzo per modo che il loro numero uguagliò in breve il numero degli uomini reali. Ora esso lo sorpassa di molto [...]. I cambiamenti che avvennero nello stato sociale ed economico, e la totale rivoluzione nelle solite condizioni dell'umanità in seguito alla moltiplicazione degli *omuncoli* si possono più di leggieri immaginare che descrivere. [...] Solamente l'ozio guadagnava troppo nelle abitudini della società ; e insieme coll'ozio l'uso dei narcotici come il tabacco, l'oppio e il betel, i quali facevano morire di stupidità un gran numero di cittadini. [...]

LIBRO QUINTO ED ULTIMO DAL 2180 AL 2222, O IL PERIODO DELL'APATIA

[...] I medici lo [scil. : contagio] denominarono la peste apatica, e sembra che egli riconosca origine dall'indolenza relativa cui son condannati gli organi umani dopo tanti e tanti secoli di soverchia e convulsiva fatica [...] e l'aumento graduale della noia e del suicidio per causa di essa sono i pericoli cui andiamo incontro, e nell'uno dei quali una volta o l'altra l'umanità finirà col soccombere.³⁰

Seul *Pinocchio*, automate de bois et de pauvreté, semble retrouver l'humain et remercier enfin ses protecteurs. Cette longue histoire d'impuissance et d'omnipuissance humaine, de vanité et de vérité s'accomplit dans les deux apologies

30. I. Nievo, *Storia filosofica dei secoli futuri*, 1860 ; voir maintenant l'édition de E. Russo, Rome, Salerno Editrice, 2003, pp. 71-74 « [...] à partir de ce moment, la fabrication des *homuncules*, ou hommes mécaniques, devint un objet de spéculation industrielle comme un autre. La facilité et la simplicité auxquelles on parvint au fil du temps dans la manière de les confectionner, et leur adaptabilité aux métiers les plus divers, les plus délicats et les plus fatigants, les firent se généraliser et en abaissèrent le coût au point que leur nombre égala bientôt celui des hommes réels. Il le surpasse désormais de beaucoup [...]. Les changements qui advinrent dans l'état social et économique et la révolution complète des conditions habituelles de l'humanité suite à la multiplication des *homuncules* se peuvent plus facilement imaginer que décrire. [...] Mais, seulement l'oisiveté se répandait trop uniment dans les habitudes de la société ; et avec l'oisiveté, l'usage des narcotiques, tels le tabac, l'opium et le bétel, lesquels faisaient mourir de stupidité un grand nombre de citoyens. [...]

LIVRE CINQ ET DERNIER DE 2180 À 2222, OU LA PÉRIODE DE L'APATHIE

[...] Les médecins la dénommèrent [scil. : la contagion] la peste apathique, et il semble qu'elle ait pris origine dans l'indolence relative à laquelle sont condamnés les organes humains après tant de siècles d'excessif et convulsif labeur [...], et l'augmentation graduale de l'ennui et du suicide dont elle est la cause sont les dangers auxquels nous allons être confrontés et dans l'un ou l'autre desquels tôt ou tard l'humanité finira par succomber ».

que Jorge Luis Borges consacre au Golem. D'abord EMETH ou METH, le golem montre bien notre double nature d'êtres à la fois capables de vérité et voués finalement à la poussière :

Revenons au golem. On suppose que, si un rabbin apprend ou parvient à découvrir le nom secret de Dieu et le prononce sur une forme humaine faite de glaise, celle-ci s'anime et on l'appelle Golem. Dans une des versions de la légende, on inscrit sur le front du golem le mot EMETH qui signifie vérité. Le golem grandit. Vient un jour où il est si grand que son maître ne peut plus l'atteindre au front. Il lui demande de lui attacher ses souliers. Le golem se penche, le rabbin souffle et parvient à effacer l'aleph ou première lettre de EMETH. Il reste METH, la mort. Le golem se transforme en poussière.³¹

Puis dans le poème éponyme qui lui est consacré, *Le Golem*, cette créature arcane, faite de mémoire divine et de calcul humain, ne sera plus qu'un pauvre pantin, face auquel le rabbin l'ayant suscité ne pourra que regretter la seule sagesse qui nous est donnée, *l'Abstention* :

Dans *Cratyle*, le Grec — et se tromperait-il ? —
Dit que le mot est l'archétype de la chose :
Dans les lettres de *rose* embaume la fleur rose,
Et le Nil entre en crue aux lettres du mot *Nil*.

Un Nom terrible existe donc, par quoi l'essence
De Dieu même est chiffrée — et c'est un mot humain,
Qu'épelle l'alphabet, que peut tracer la main ;
Celui qui le prononce a la Toute-Puissance.

[...]

Juda Léon saura ce que Dieu sait. Brûlé
De génie, il ajoute, il retranche, il permute
Les lettres — et l'emporte enfin de haute lutte.
Il a trouvé le Nom. Et ce Nom est la Clef,

Est l'Écho, le Palais, et l'Hôte, et les Fenêtres.
Un pantin façonné d'une grossière main
Par le Nom reçoit vie : il connaîtra demain
Les arcanes du Temps, de l'Espace et des Lettres.

[...]

Le rabbin contemplait son œuvre avec tendresse,
Mais non sans quelque horreur. *Je fus bien avisé,*
Pensait-il, *d'engendrer ce garçon malaisé*
*Et de quitter l'Abstention, seule sagesse !*³²

31. J. L. Borges, *La Kabbale*, apologue tiré de *Sept nuits*, [1977] ; voir maintenant *Œuvres complètes*, par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. II, pp. 720-721.

32. J. L. Borges, *Le Golem*, [1958], poème qui sera intégré au recueil *L'Autre, le même (El Otro, el mismo)*, [1964] ; voir maintenant *Œuvres complètes*, cit., t. II, pp. 86-88.

3. *Pygmalion et Wattman*

À ce puits de vertiges se penchent souvent les héros d'Hoffmann, ou encore le *Pygmalion* de Rousseau, et ce qui s'introduit dans ce mythe au XVIII^e siècle, c'est la conscience que cette métamorphose ne transforme pas seulement la statue, mais surtout *le regard* de celui qui contemple une telle mutation : « Il est trop heureux pour l'amant d'une pierre de devenir un homme à visions. »³³ D'une certaine manière, Balzac dans sa célèbre trilogie³⁴, Zola dans *L'Œuvre*, montrent bien qu'à la fin de son parcours, le mythe de Pygmalion, au lieu de célébrer la démiurgie d'un art qui crée du vivant, renverse ses fonctions : c'est maintenant la vie qui — aussi bien chez maître Frenhofer que chez Claude — est sacrifiée à un art inachevable ; et le suicide des deux artistes est leur manière ultime d'adhérer à un objet qui ne pourra jamais être vivant : « la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole, la peinture triomphait, seule immortelle et debout, jusque dans sa démence. »³⁵

C'est pourquoi Henry James, l'un des écrivains ayant le plus profondément étudié Balzac³⁶ et médité la leçon du *Chef-d'œuvre inconnu*, qu'il réécrit dans son récit *La Madone de l'avenir*³⁷, voit, dans la durée et la crise de cet apologue, la nature même de la survie ou de la fin du roman, de sa « nécessité picturale », pour ainsi dire : « C'est l'art du pinceau, je le sais, opposé à l'art du crayon d'ardoise ; mais c'est, je le professe, à l'art du pinceau que le roman doit revenir pour recouvrer ce qui est encore recouvrable de son honneur sacrifié. »³⁸ Constamment il met en parallèle artiste et écrivain³⁹ ; et Francis Otto Matthiessen a établi un célèbre choix de ces doubles portraits, une anthologie qui reste l'un

33. J.-J. Rousseau, *Pygmalion. Scène lyrique*, [musique de Horace Coignet], 1771 ; in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, pp. 1224-1231 et 1926-1929 ; citation p. 1230. Voir aussi l'édition critique du texte musical par Jacqueline Waeber, Genève, Éd. Université — Conservatoire de Musique, 1997. Rousseau avait été précédé par André-François Boureaud-Deslandes, *Pygmalion, ou la statue animée*, Londres, Harding, 1741, 1744, 1753, etc.

34. Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu, Massimilla Doni, Gambaro*, 1837 ; voir maintenant *La Comédie humaine*, vol. X : *Études philosophiques*, Paris, Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 391-619. Le peintre et le compositeur s'attardent désormais, chacun, à composer « des symphonies imaginaires » (*ibid.*, p. 466).

35. É. Zola, *L'Œuvre*, [1886] ; in *Les Rougon-Macquart*, par A. Lanoux (dir.) et H. Mitterand, Paris, Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1966, p. 353.

36. Henry James consacrera deux essais à Balzac, l'un, *Honoré de Balzac*, en 1902, l'autre, *La leçon de Balzac*, en 1905 ; voir maintenant *Du roman considéré comme un des beaux-arts*, Paris, Christian Bourgois, 1987, pp. 85-121 et 218-255.

37. « Pour ma part, j'imagine que, si jamais on pénétrait dans son atelier, ce qu'on y trouverait ressemblerait fort à la toile du célèbre conte de Balzac : rien d'autre qu'un fouillis informe d'éraflures et de barbouillages, un magma de peinture morte ! » (H. James, *La Madone de l'avenir* [*The Madonna of the Future*], paru en mars 1873 dans *Atlantic Monthly* ; voir maintenant *Nouvelles complètes*, par Annick Dupéray et Évelyne Labbé, Paris, Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. I, p. 840).

38. *Id.*, *La leçon de Balzac*, cit., p. 250.

39. Voir aussi H. James, *The Painter's Eye. Notes and Essays on the Pictorial Arts*, par John L. Sweeney et Susan M. Griffin, Madison, The University of Wisconsin Press, 1989 [il s'agit d'un choix d'essais sur la peinture de H. James, de 1868 à 1897]. Il faudrait du reste revenir à l'anthologie préparée par Henry James lui-même, *Picture and Text*, New York, 1893. Un héritage in A. S. Byatt, *Portraits in fiction*, Londres, Chatto & Windus, 2001.

des meilleurs *accessus* à l'œuvre de Henry James⁴⁰. La subtile différence et la frontière qu'il trace entre sa méditation et l'œuvre de Balzac consiste en l'aveu que la "vie de l'art" n'est ni dans ni pour le présent : « Le présent est endormi, mais le passé rôde autour de nous, tel un songe devenu tangible. »⁴¹ « J'ai perdu ma vie en préparatifs »⁴², reconnaîtra Theobald, le protagoniste de *La Madone de l'avenir* ; de même — dans *Un peintre paysagiste* — le chef-d'œuvre est-il toujours pensé au futur⁴³. Et si l'œuvre est là, dans sa fascination et sa présence, il faut la tuer ou l'enterrer ou la noyer — telle la conclusion de *l'Histoire d'un chef-d'œuvre*⁴⁴ ou du *Dernier des Valerii*⁴⁵ ou encore d'*Adina*⁴⁶ — puisque l'art et la vie sont à jamais dissociés. L'art est donc essentiellement commémoration, *pietas* qui s'exerce autour de fragments que nous recréons : il n'est pas *œuvre* mais *miracle*⁴⁷. Et si jamais on croit avoir trouvé le centre, avoir reconstitué le secret des chiffres du Golem, ce *Motif dans le tapis* ne sera jamais dicible, jamais révélé, puisque *la vie* est précisément *ce secret* : « she "lived" on it »⁴⁸.

Ceux qui croient à l'« œuvre » seront déçus : Mario Morasso montrera bien l'évolution incontrôlable de la créature de Pygmalion en golem, puis en « wattman »⁴⁹. Les personnages mêmes, chez Pirandello, et jusqu'à la *Rose pourpre du Caire*⁵⁰, réclament leur autonomie vis-à-vis de l'auteur ; le rôle du créateur devient alors fictif, et — prisonnier de ses personnages — il n'est plus lui-même que masque et *persona* :

40. H. James, *Stories of Writers and Artists*, par F. O. Matthiessen, New York, New Directions, 1944 [voir la plus récente traduction italienne, *Racconti di artisti*, scelti e introdotti da F. O. Matthiessen, Turin, Einaudi, 2005].

41. H. James, *La Madone de l'avenir*, in *Nouvelles complètes*, cit., t. I, p. 825.

42. *Ibid.*, t. I, p. 857.

43. « Un de ces jours, il faudra que je peigne un tableau qui, dans les temps futurs, lorsque mon cher pays natal pourra se flatter d'avoir une tradition artistique nationale, sera exposé dans le *Salon carré* du grand musée central (situé, par exemple, à Chicago) et rappellera aux gens — ou plutôt leur fera oublier — Giorgione, Bordone et Véronèse. Il s'intitulera *Fête champêtre* » (*A Landscape-Painter*, paru dans *Atlantic Monthly* en 1866 ; voir maintenant *Nouvelles complètes*, cit., t. I, p. 111).

44. Paru dans *Galaxy* en 1868 ; in *Nouvelles complètes*, cit., t. I, spécialement pp. 274-276.

45. « Nous devons ensevelir sa beauté dans cette horrible terre. J'ai presque l'impression qu'elle [la "majestueuse statue de marbre"] est vivante » (*Le Dernier des Valerii*, paru dans *Atlantic Monthly* en 1874 ; in *Nouvelles complètes*, cit., t. I, p. 930).

46. « Au milieu du pont [du Tibre], il s'arrêta de nouveau et contempla le fleuve. Puis il sortit un petit écrin de velours de sa poche, l'ouvrit et fit briller quelque chose au clair de lune. C'était la magnifique, l'impériale, la maléfique topaze. [...] Elle avait apporté le malheur, cette gemme dorée avec ses cruels emblèmes ; qu'elle aille rejoindre au séjour des ombres un passé romain qui tombe en poussière ! Je lui serrai vigoureusement une main, il tendit l'autre et, d'un geste ample, lança le joyau scintillant dans les eaux ténébreuses. C'est là qu'il repose ! » (*Adina*, paru dans le *Scribener's Monthly* en 1874 ; in *Nouvelles complètes*, cit., t. I, p. 1061).

47. « Je fouille depuis si longtemps dans l'héritage monstrueux de l'Antiquité que j'ai appris une foule de secrets ; j'ai appris que les reliques du passé peuvent opérer des miracles modernes » (*Le Dernier des Valerii*, in *Nouvelles complètes*, cit., t. I, p. 925).

48. H. James, *Le Motif dans le tapis* [*The Figure in the Carpet*], 1896 ; je cite de l'édition bilingue par J. Pavan et J. Wolkenstein, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, pp. 116-117.

49. « Wattman » : homme électrique et énergétique, dominant le futur, mis en scène par M. Morasso dans son essai-roman, *La nuova arma : la macchina*, Turin, Bocca, 1905 [reprint, avec *Introduction* de C. Ossola, Turin, Centro Studi Piemontesi, 1994].

50. W. Allen, *The purple rose of Cairo*, film de 1985.

Poeti, poeti, ci siamo messi
Tutte le maschere ;
Ma uno non è che la propria persona.⁵¹

Au XX^e siècle, l'authentique prend fin. Même le peintre qui aurait pu se contenter de la double vérité, celle de la commande (le portrait solennel pour l'épiphanie du pouvoir) et celle de la création (le portrait secret, celui de l'atelier privé de l'artiste, libéré de la convention et de l'obligation sociale), cède à l'impossibilité d'une création véritable ; tout est fictif et ce qui reste est juste le récit de cette impuissance :

Et à présent le portrait, l'autoportrait, l'autopsie qui signifie d'abord inspection, contemplation, examen de soi-même. D'un côté, le miroir ; de l'autre, la toile. Moi entre les deux, comme le rotifère entre deux lamelles de verre, voguant dans son ultime goutte d'eau, en attendant d'être observé au microscope. Toute la lumière que je pourrais réunir, pas trop forte pour ne pas effacer les traits, et pas trop faible pour ne pas les dissimuler. [...] La toile est encore blanche. Elle est elle-même un autre miroir couvert de poussière. [...]⁵²

Il ne reste alors qu'à revenir à l'icône, à ce geste quotidien, absolu, d'une contemplation qui se fixe, chaque matin, pour se laisser fixer dans le silence, au-delà du temps, de la mort, du sens : *Die alte Meister* :

Regardant *L'homme à la barbe blanche*, il a dit, en vérité j'ai toujours aimé *L'homme à la barbe blanche*, je n'ai jamais aimé Tintoret, mais tout de même *L'homme à la barbe blanche* de Tintoret. Il y a plus de trente ans que je regarde ce tableau, et il m'est toujours possible de le regarder encore, il n'y a pas un seul tableau que j'aurais pu regarder pendant plus de trente ans. [...] *L'homme à la barbe blanche* a résisté plus de trente ans à mon intelligence et à mon sentiment, voilà ce qu'a dit Reger, pour cette raison il est pour moi ce qui est exposé de plus précieux ici, au Musée d'art ancien.⁵³

Ou bien ce fil de sang qui descend au-delà du tableau, de la peinture, du cadavre ; *Le Christ mort de Velázquez*, ce Jourdain de sacrifice et de vie qui jaillit du poème de Unamuno : « Nous nous baignons en Toi, Jourdain de chair »⁵⁴, en attendant que le « livre enroulé » de l'Apocalypse s'ouvre, « livre de chair »⁵⁵.

Maintes et maintes fois, dans les siècles et les générations, l'homme l'a rêvé, en voyant les mots dorés de l'Annonce vibrer vers le sein de Marie : non pas *l'au-delà du signe*, mais *le cœur du signe*. Michel Butor nous a offert la description la plus humble et la plus enchantée de l'acte de création, et de l'acte de lecture auquel ce cours n'a été qu'une lente préparation : « la sentence qui se déroule et se détache du tableau, vient à nos lèvres »⁵⁶.

51. G. Ungaretti, *Monologhetto*, 1952 ; in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, par L. Piccioni, Milan, Mondadori, 1970, p. 261 [« Poètes, poètes, nous aurons / Mis tous les masques ; / Mais on n'est jamais que sa propre personne » (*Petit monologue*, trad. fr. de Ph. Jaccottet, in *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, Paris, Éditions de Minuit - Gallimard, 1973, p. 264 ; avec une légère modification)].

52. J. Saramago, *Manuel de peinture et de calligraphie*, [1983] ; trad. fr. de G. Leibrich, Paris, Seuil, 2000, p. 268.

53. Th. Bernhard, *Alte Meister*, 1985 ; trad. fr. de G. Lambrichs, *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 246-247.

54. Miguel de Unamuno, *El Cristo de Velázquez*, 1920 ; trad. fr. de J. Munier, *Le Christ de Velázquez*, Paris, La Différence, 1990, texte bilingue ; XIV : « Arroyo-Fuente » [« Ruisseau-Source »], pp. 48-49.

55. *Ibid.*, XXIV : « Querubín-Libro » [« Chérubin-Livre »], pp. 64-65.

56. M. Butor, *Les mots dans la peinture*, § 36 : *Sentences*, Genève, Albert Skira, 1969, p. 121.

Le séminaire : « *Ut pictura poësis* »

Lorsqu'on évoque l'*Ut pictura poësis* d'Horace, il ne s'agit pas simplement d'accéder à l'histoire d'un genre, celui de la « poésie figurée », si important fût-elle — et si souvent étudiée —, depuis les *carmina* rhopaliques du Moyen Âge jusqu'aux calligrammes d'Apollinaire et des Futuristes ; il s'agit surtout d'observer comment la « science des ressemblances » non seulement facilite le passage d'un genre à l'autre et leur greffe réciproque, mais introduit également à la connaissance d'une syntaxe plus complexe, la « prose du monde ».

« Vincire ergo novit, qui universi rationem habet »⁵⁷, notait Giordano Bruno, alors qu'il cherchait à discipliner la masse confuse des ressemblances, là où — comme l'a écrit Foucault — « le langage s'entrecroise avec l'espace »⁵⁸. À la fin du XVI^e siècle, précisément alors que et parce que le monde est en train de s'ouvrir et de s'étendre à l'infini, que Galilée scrute les cieux et que l'on ausculte ce « fond du cœur » qui conduira aux « abîmes » pascaliens et aux continents intérieurs de la conscience et du rêve, précisément dans cette dilatation vers l'immensité, se fait sentir le besoin pressant d'une nouvelle science des « colliguances des motz »⁵⁹ — et des choses —, une carte des « liens de sens » qui puisse suppléer au relâchement de l'ordre des choses, à la « *vincibilis fuga* »⁶⁰ de l'univers, aux « perpétuels vertiges » d'un système planétaire qui se livre aux *tourbillons* de la « pluralité des mondes »⁶¹.

Recomposer l'univers en signes, le contempler en une « scène peinte » : ce fut le fervent dessein du *De imaginum, signorum et idearum compositione* (1591), ce fut le « théâtre » du monde qu'admirent Le Tasse et Bruno et qui fut ensuite perçu comme l'exorde emblématique de cette « archéologie du savoir » de la modernité que nous ont retracée, à quelques années d'écart, Michel Foucault et Frances Yates⁶².

— Le 11 janvier 2007, M. Carlo Ossola : *L'« Ut pictura poësis » à la Renaissance (XV^e-XVI^e siècles)*.

57. G. Bruno, *De magia. De vinculis in genere*, par A. Biondi, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1986 ; citation tirée du *De vinculis in genere*, cap. XI : « Qui vinciat », pp. 122-123 ; trad. franç. de D. Sonnier et B. Donné, *Des Liens*, Paris, Allia, 2001, chap. XI : « Qui lie », p. 16 : « Sait lier celui qui détient la raison de l'univers ».

58. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

59. F. Rabelais, *Le Quart Livre des faits et dictz héroïques du bon Pantagruel, Aux lecteurs bénévoles* ; je cite à partir des *Œuvres complètes*, par G. Demerson, Paris, Seuil, 1973, p. 577.

60. G. Bruno, *De vinculis in genere, op. cit.*, cap. XXVI : « Vincibilis fuga », éd. cit., p. 170 ; trad. cit., chap. XXVI : « Échappée du liable », pp. 53-54.

61. Sur ce point, voir S. J. Dick, *Plurality of Worlds*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 ; trad. fr. de M. Rolland, *La Pluralité des mondes*, Arles, Actes Sud, 1989.

62. F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964, chap. XVIII : « Giordano Bruno : Last Published Work », pp. 325-337 ; trad. franç. de M. Rolland, *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, Paris, Dervy-livres, 1988, chap. XVIII : « Giordano Bruno : dernier ouvrage publié », pp. 385-398. Pour Foucault, voir *supra* note 58. Sur ce « tournant » dans les études sur la fin du XVI^e siècle, voir C. Ossola, « *Autunno del Rinascimento* ». *Breve storia di un'idea*, in Id. et al., *Crisi e rinnovamenti nell'Autunno del Rinascimento a Venezia*, Florence, Olschki, 1991, pp. 447-496.

— Le 25 janvier 2007, M. Carlo Ossola : *L'« Ut pictura poësis » à l'âge baroque (XVII^e siècle)*.

— Le 8 février 2007, M^{me} Annick Paternoster, (Leeds) : « *Le Courtisan* » de *Castiglione : un livre-portrait*.

— Le 22 février 2007, M. Marco Maggi (Ivrée) : *Aurores peintes et écrites (XVII^e siècle)* ; M^{me} Ilaria Gallinaro (Parme) : « *En forme de cœur* » : *F. Pona, Cardiomorphoseos, 1645*.

— Le 8 mars 2007, M^{me} Chaké Matossian (Bruxelles) : *L'Ararat comme lieu prophétique de la vision du réel : Léonard et Dürer* ; M. Giacomo Jori (Aoste) : *Un « capriccio di arti » : P.P. Pasolini*.

— Le 20 mars 2007, M^{me} Françoise Viatte (Conservateur général honoraire, Dpt Arts Graphiques, Musée du Louvre) : *Travail du texte, travail de l'image : l'apport du musée*.

Activités du Professeur

2006-2007

PUBLICATIONS

Livres

— C. Ossola, *Le antiche memorie del Nulla*, III^e édition augmentée [section III : *Lecture*, pp. 241-261], Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. LII + 280.

— *Mistici italiani dell'età moderna*, textes réunis par G. Jori, *Introduction* [*La parola mistica*, pp. VII-LX] et choix iconographique de C. Ossola, Turin, Einaudi [« I Millenni »], 2007, pp. LX + 706.

Articles et essais

— *Enciclopedia Biografica Universale*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006-2007, voll. I-XX [C. Ossola, *Introduzione. La biografia universale : una città abitabile*, vol. I, p. IX ; *Epilogo*, vol. XX, pp. 673-675 ; et les biographies suivantes : *Bonnefoy, Yves* ; *Branca, Vittore* ; *Calvino, Italo* ; *Certeau, Michel de* ; *Deonna, Waldemar* ; *Fumaroli, Marc* ; *Giudici, Giovanni* ; *Hammar skjöld, Dag* ; *Luzi, Mario* ; *Makine, Andreï* ; *Mazzacurati, Giancarlo* ; *Olivetti, Massimo* ; *Pasolini, Pier Paolo* ; *Sereni, Vittorio* ; *Starobinski, Jean* ; *Ungaretti, Giuseppe*].

— *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*. Catalogue établi par Jean Balsamo, *Préface* de Carlo Ossola [vol. I, pp. 5-7], Genève, Droz, 2007, 2 vol.

— C. Ossola, *Postumi e Profeti*, in « *Vita e Pensiero* », LXXXIX, 2006, 6, pp. 96-100.

— C. Ossola, *Pour des arts du vivant*, in « *Constructif* », 17, juin 2007, pp. 51-54.

Nouvelles responsabilités scientifiques

— Directeur scientifique de l'« Istituto di Studi Italiani », Université de la Suisse Italienne, Lugano.

— Membre du « Comité des Garants » de Université de la Vallée d'Aoste, Italie.

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE
2006-2007

Séminaires

Le 2 décembre 2006, Paris : Université de Paris IV-Sorbonne, Collège de France — Chaire de Littératures modernes de l'Europe néolatine : « VI^e Journée Jeunes Chercheurs » : *Scènes et figures du texte*, avec les participations suivantes :

— Gérard Genot, Paris X-Nanterre ; Valeria Merola, Collège de France ; Brigitte Poitrenaud, Paris IV-Sorbonne ; Sara Guindani, Collège de France ; Tatiana Cescutti, Rome-La Sapienza ; Aurélie Manzano, Paris IV-Sorbonne ; Riccardo Donati, Collège de France — Aix-Marseille ; Iris Chionne, Paris IV-Sorbonne.

Conférences Collège de France / Mairie d'Aubervilliers, avec le soutien de la Fondation Hugot du Collège de France.

Sous le titre *Classiques de la mémoire humaine* :

— Le 23 octobre 2006, M. Jean-Pierre Vernant (Collège de France) : *L'Odyssee*, conférence suivie d'un concert par les étudiants de III^e Cycle spécialisé du Conservatoire National de Région Aubervilliers-La Courneuve.

— Le 27 novembre 2006, M. Carlo Ossola : *La Divine Comédie*, conférence suivie d'un concert d'orgue par Matthieu Magnuszewski, soprano Candida Bargetto.

— Le 5 février 2007, M. Francisco Jarauta (Université de Murcia - Espagne) : *Le chevalier qui rêve : Don Quichotte*, conférence suivie de la projection du film *Quijote* de Mimmo Paladino.

— Le 19 mars 2007, M. Max Milner (Université de Paris III-Sorbonne) : *Une parole universelle : Victor Hugo*, conférence suivie d'une représentation de l'atelier-théâtre du Lycée Le Corbusier.

— Le 2 avril 2007, M. Predrag Matvejević (Université de Rome-La Sapienza - Italie) : *L'autre Europe : Ivo Andrić*, conférence suivie d'un concert par l'orchestre symphonique du Conservatoire d'Aubervilliers-La Courneuve, sous la direction de Paul-Emmanuel Thomas.

— Le 11 juin 2007, M. Yves Bonnefoy (Collège de France) : *Notre besoin de Rimbaud*, conférence suivie d'une lecture dirigée par Didier Bezace, Directeur du Théâtre d'Aubervilliers : « *Lettres de Rimbaud à sa mère* ».

— Le 3 avril 2007, *Musiques des Pays de l'Est* : concert au Collège de France par l'orchestre symphonique du Conservatoire d'Aubervilliers-La Courneuve, sous la direction de Paul-Emmanuel Thomas.

Colloque

Le 6 février 2007, *Don Quichotte et ses interprètes*, projection et débat autour du film inédit *Quijote* de Mimmo Paladino [Mostra de Venise, septembre 2006] avec la participation de :

- M. Francisco Jarauta, Université de Murcia (Espagne)
- M. Corrado Bologna, Université de Rome III (Italie)
- M. Edoardo Sanguineti, Université de Gênes (Italie)
- M. Carlo Ossola.

Travaux scientifiques des collaborateurs

— **Christine Jacquet-Pfau**, Maître de conférences au Collège de France.

Articles

— « Voyage au centre du mot : la racine mystérieuse », in C. Gruaz (dir.), *À la recherche du mot : De la langue au discours*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006, pp. 31-50.

— « Les correcteurs orthographiques et les propositions de réforme, quinze ans après », *Langues et cité, Bulletin de l'Observatoire des pratiques linguistiques*, septembre 2006, « Les rectifications orthographiques », p. 8.

— « Les voies de la pédagogie du *Grand Dictionnaire Universel à La Grande Encyclopédie publiée par une Société de savants et de gens de lettres* », in *Pierre Larousse et la pédagogie. Actes du colloque international de l'Association Pierre Larousse, mai 2006*, Éditions Universitaires Dijonnaises (coll. Écritures), 2007, pp. 93-111.

— « In memoriam : Jean-Marie Zemb », *L'Informatique documentaire. Bulletin du Centre de Hautes Études Internationales d'Informatique Documentaire*, 15 mars 2007, n° 114, pp. 3-4.

— « Nécrologie : Jean-Marie Zemb », *Buscila-infos*, Paris : Association des Sciences du Langage, juin 2007, pp. 4-5.

— « Jean-Marie Zemb, grammairien-philosophe », *Cahiers de lexicologie*, 2007/1, n° 90, pp. 215-223.

Édition

— Édition de Jean-Marie Zemb, *Non et non ou non ? Entretiens entre un philosophe, un grammairien et un logicien*, Limoges : Lambert-Lucas, 2007.

— **Giulia Radin**, Université de Turin, Boursière Compagnia di San Paolo - Collège de France : « “Memoria d'Ofelia d'Alba” : per la storia di una poesia e di un libro », in *Lettere Italiane*, LIX, 2007, n. 3, pp.413-448.

— G. Ungaretti, *Il demonio meridiano*, Introduction de C. Ossola, texte établi et annoté par G. Radin, à paraître chez Mondadori.

— « Ungaretti-Maritain via Severini. Una corrispondenza inedita », in *Lettere Italiane*, [à paraître courant 2008].

— **Valentina Ponzetto**, Université de Turin, Boursière Compagnia di San Paolo - Collège de France.

— *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, collection « Histoire des idées et critique littéraire », 2007.

— « I capricci della seduzione : seduttori e sedotti nei *Caprices de Marianne* di Alfred de Musset », *Agalma* n. 12, septembre 2006, pp. 29-39.

— « Corps et costumes pour *Lorenzaccio* », *Arts et usages du costume de scène*, [Actes du colloque international Nancy-Metz, 7-10 mars 2006], Beaulieu, Lampsaque, collection essais, 2007, pp. 137-151.

— « Poète ou dramaturge ? Visages et fortunes d'Alfred de Musset », *Travaux de littérature*, vol. XX : *Le statut littéraire de l'écrivain*, septembre 2007.

— « Namouna et Fortunio, des poèmes de Musset à l'opéra-comique », [sous presse] in *Poésie et illustration*, Nancy, Publications du CEMLA, PUN, automne 2007.