Du côté de Galatée

Monica Battisti

▶ **To cite this version:**

Monica Battisti. Du côté de Galatée : En guise d'introduction. Écritures, 2021, La " mus(e)ification " entre écriture de soi et littérature contemporaine, 12, p. 11-28. hal-03431273

HAL Id: hal-03431273
https://hal.parisnanterre.fr/hal-03431273

Submitted on 16 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du côté de Galatée. En guise d'introduction

Tu sei quel che si dice la mia musa.
Se non mi amusi più
perdo ogni scusa[1].

« Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas ! », éclate Frenhofer, le personnage principal du *Chef-d'œuvre inconnu* de Honoré de Balzac (1831 dans sa première version, puis 1837 pour la version définitive)[2]. Ce vieux peintre et nouveau Pygmalion, désormais au sommet de sa gloire, est capable de redonner le « tiède souffle de la vie[3] » aux œuvres d'art, à l'instar de son maître Mabuse qui « seul possédait le secret de donner de la vie aux

1. Cavalli Patrizia, *Vita meravigliosa*, Turin, Einaudi, 2020, p. 41. « Tu es ce qu'on appelle ma muse. / Si tu ne m'amuses plus / je n'ai plus la moindre excuse » (ici et ensuite, nous traduisons). Il est intéressant de remarquer dans ces quelques vers ironiques la présence du néologisme « amusare » (« amusi », v. 2), en paronomase avec « musa » (v. 1), comme s'il était, avec son alpha privatif, la négation de celle-ci : il s'agit évidemment d'un calque du français « amuser » (Cavalli étant une excellente traductrice du français), mais il peut également rappeler l'italien « ammusare », c'est-à-dire « se toucher le museau ». Au passage, on peut rapprocher ces vers d'un endécasyllabe de l'*Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo (livre II, chant XXVI, v. 43), « Trista la musa che scusa non trova ! » [Triste ce museau qui ne trouve pas la bonne excuse !], devenue dicton toscan pour souligner l'inaptitude de ceux qui ne savent pas se sortir d'affaire avec un prétexte pertinent (pour en savoir davantage, voir Battaglia Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, t. XI, Moto-Orac, Turin, UTET, 1981, p. 111). On signale également quelques précédents dans l'usage d'« amusare » datant du XVIII[e] siècle : dans la comédie *Il Raguet* (1747), Scipione Maffei s'en prend aux barbarismes à la mode de cette époque en plaçant dans la bouche de deux gentilhommes un vaste panel de gallicismes italianisés – tels que « amusarsi ».
2. Balzac Honoré de, *« Le Chef-d'œuvre inconnu » et autres nouvelles*, Goetz Adrien (éd.), Paris, Gallimard, 1994, p. 43.
3. *Ibid.*, p. 42.

figures[4] » ; il finira toutefois par se suicider lors d'un incendie de son atelier, suite à la déception de ses amis face à son œuvre majeure (« ma créature, mon épouse », « pas une toile » mais « une femme » qui « a une âme, l'âme dont je l'ai douée[5] »), achevée après dix ans de travail (« Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché[6] ! »). Au contraire, dans la tragédie *Diana e la Tuda* de Luigi Pirandello – représentée pour la première fois en allemand en 1926, puis publiée en italien en 1927 –, le jeune sculpteur Sirio Dossi essuie de nombreux échecs lorsqu'il s'efforce de donner la forme ultime à son œuvre phare (une Diane), et veut tout faire pour ôter la vie à sa modèle Tuda, qu'il épouse exclusivement pour la faire poser le plus longtemps possible et fixer sa beauté dans une atemporalité prétendument parfaite. À son opposé, le vieux maître Nono Giuncano a détruit toutes ses sculptures – immobiles et parfaites, certes, mais dépourvues de vie –, dans le rêve de réaliser « [i]l miracolo di Pigmalione » et « [p]otere dar loro [alle statue], con la forma, il movimento – e avviarle, dopo averle scolpite, per un viale infinito, sotto il sole, dov'esse soltanto potessero andare, andare, andar sempre, sognando di vivere lontano, fuori dalla vista di tutti, […], la loro vita divina[7] ». S'apercevant qu'elle a été longuement condamnée, sous le regard de Sirio, à la non-vie de la forme et qu'elle est devenue une sorte de statue (« ero di carne io ! di carne che mi s'è macerata così[8] ! »), Tuda se lance vers sa représentation sculpturale, criant à Sirio « Prendimi, prendimi, prendi la vita che mi resta, e chiudimi là nella tua statua[9] ! ». Ce mouvement improvisé déclenchera par un malentendu la tragique scène finale, où le vieux Nono étranglera le jeune Sirio.

À partir de la suggestion offerte par le mythe ovidien de Pygmalion et de sa riche postérité littéraire et artistique – dans laquelle on peut inscrire ces

4. *Ibid*., p. 47.

5. *Ibid*., p. 60.

6. *Ibid*., p. 52.

7. Pirandello Luigi, « Diana e la Tuda », in *Maschere nude*, vol. III, D'Amico Alessandro, en collaboration avec Alessandro Tinterri, Milan, Mondadori, « I meridiani », 2004, p. 601 : « Le miracle de Pygmalion » ; « Pouvoir leur donner [aux statues], à travers la forme, le mouvement – et ainsi les pousser, après les avoir sculptées, vers une allée infinie, sous le soleil, où elles seules puissent aller, aller, aller toujours, en rêvant de vivre loin, à l'abri du regard des autres, leur vie divine. »

8. *Ibid*., p. 658-659. « J'étais faite de chair, moi ! de chair qui sous mes yeux s'est consommée comme ça ! »

9. *Ibid*., p. 660. « Prends-moi, prends-moi, prends la vie qui me reste, et enferme-moi dans ta statue ! »

œuvres de Balzac et Pirandello –, ce numéro 12 d'*Écritures* s'interroge de façon critique sur le regard porté sur et par les « muses » dans la production littéraire et l'imaginaire culturel du XX^e^ siècle, avec quelques incursions ponctuelles dans le XIX^e^ siècle et le XXI^e^ siècle[10]. Le contexte choisi est pour l'essentiel italien et français, à l'exception d'un roman grec (ici présenté pour la première fois, par extraits, en traduction française) et de la poésie camerounaise contemporaine[11].

Le terme italien « musa », tout comme le français « muse », du grec *môusa*, renvoie d'abord aux neuf filles de Zeus et Mnémosyne immortalisées par Hésiode dans le prologue de sa *Théogonie*, protectrices des arts et des sciences et apostrophées à ce titre par les poètes ; de là, par un processus métonymique et d'expansion sémantique, il a également représenté l'inspiration poétique et la poésie, le poète lui-même, ou encore la personne (très souvent une femme) qui inspire l'acte poétique ou artistique. Bien que les autres acceptions soient également évoquées, c'est sur cette dernière, attestée depuis Boccace[12], que les contributions ici présentées concentrent leur attention, à la lumière d'une notion que nous baptisons « *mus(e)ificazione* » : il s'agit de l'enfermement de la personnalité biographique d'une femme dans le rôle et la fonction de mus(é)e, « muse » et « musée » partageant la même racine (*mouseîon* est précisément un dérivé de *môusa* et signifie « lieu sacré dédié aux Muses »)[13]. Le résultat de cette *reificazione* [réification], de cette « mise à mort » qui correspond à une « mise en page », pour employer les mots de Liliane Stein (voir *infra*), est la présence massive de femmes dormantes, mises en sourdine, occultées par leur statut de « muse », leur rôle allégorique, leur représentation ou par un choix personnel. Ces muses à dévoiler, (re)découvrir ou valoriser, c'est l'objet privilégié de la première section de ce numéro.

10. Voir *infra*, les contributions de Liliane Stein, Daniela Brogi et Jean Bebdika.

11. Voir *infra*, les contributions de Sophia Chatzipetrou et Jean Bebdika.

12. Boccaccio Giovanni, *Filostrato*, in *Caccia di Diana ; Filostrato*, Branca Vittore (éd.), Milan, Mondadori, 1990, p. 69 : « Tu, donna, se' la luce chiara e bella / Per cui nel tenebroso mondo accorto / Vivo ; […] / Tu mi se' Giove, tu mi se' Apollo, / Tu se' mia musa, io l'ho provato e sollo. »

13. Cette notion englobe et élargit donc le sens du verbe italien « museificare », qui signifie littéralement « Collocare, conservare o sistemare opere d'arte in un museo » [Placer, conserver ou ranger des œuvres d'art dans un musée], Battaglia Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, *Supplemento*, Sanguineti Edoardo (dir.), 2004, p. 568), ainsi que celui de son analogue français « muséifier », c'est-à-dire « Transformer quelque chose en pièce de musée (souvent péjoratif) » (Larousse en ligne).

Quand elles ne sont pas invisibles, elles sont souvent dépouillées (« La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants ! », affirme Frenhofer dans la nouvelle de Balzac[14]), métamorphosées, sublimées, ou fragmentées en synecdoques par le regard masculin ; enfin, « appropriées[15] » par les différents biais narratifs et artistiques. Le regard – le dispositif que questionne à juste titre l'artiste contemporaine Hélène Delmaire dans ses peintures – est en effet le principal moyen de déclencher le processus de *muse(i)ficazione*, mais aussi de s'y soustraire. Les deux sections centrales, où le terme « Géométries » dans le titre renvoie au « vieux rêve de symétrie » de la pensée discuté par Luce Irigaray dans son livre[16], se penchent sur deux axes spécifiques (parmi tous les possibles) : de la femme à la femme, et de l'homme à la femme. En fonction des axes, le binarisme de la pensée – ces catégories opposantes bien ancrées dans les différents domaines de la pensée occidentale, à partir d'Aristote qui associa le masculin à l'action de modeler[17] – est réaffirmé ou remis en question. Si quant au *male gaze*, un concept fixé par Laura Mulvey dans son *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), il nous importe de vérifier quels sont les processus mis en jeu lors de la réélaboration (et appropriation) littéraire du sujet féminin et de son objectivisation, dans le *female gaze*, qui s'adresse aussi bien au genre qu'au sujet féminin (selon une pratique d'autoportrait), on part du présupposé que déconstruire ce regard est nécessaire pour reconstruire l'identité. Cela est d'autant plus vrai dans le cinéma, où la femme est plus que jamais reléguée au rang d'image stéréotypée selon le canon dominant ; une sous-section du premier axe se focalise ainsi sur le septième art, suivant celle qui se concentre sur le sixième art, à savoir la littérature et la poésie selon la classification proposée par le philosophe Étienne Souriau[18].

Le rapport des écrivaines avec l'altérité et l'identité, individuelle aussi bien que collective, est en effet central. Bien loin de fonctionner comme

14. Balzac Honoré de, « *Le Chef-d'oeuvre inconnu* » *et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 60.

15. Le concept d'« appropriation » au sens concret – comme « réduction des femmes à l'état d'objet matériel » – est central dans l'essai Guillaumin Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature* [1992], Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2016.

16. Irigaray Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 70.

17. Dans son *De generatione animalium* (II 1, 732), Aristote affirme que l'élément masculin, associé à l'activité et à la forme (*eidos*), peut modeler la matière inerte, associée au féminin (*hyle*).

18. On renvoie à Souriau Étienne, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.

expédient métaphorique – tel que le XVII[e] siècle italien l'avait employé – le *miroir* cesse dans ce contexte d'être « la glace qui double fidèlement les apparences » (comme l'a écrit Borges dans *La Bibliothèque de Babel*[19]), c'est-à-dire un objet parfaitement spéculaire restituant une image fixée par autrui, dont la violence avait été dénoncée dans une nouvelle de Gianna Manzini publiée en 1973 :

> Decine di specchi, ti ho detto, mi serrano: affinché ancora mi avveda che nulla di ciò che siamo, di ciò che nascondiamo, sfugge a questa impavida accusatrice: la carne[20].
>
> [Des dizaines de miroirs, je te l'ai dit, me serrent, pour qu'encore une fois je m'aperçoive que rien de ce que nous sommes, de ce que nous cachons, n'échappe à cette accusatrice intrépide : la chair.]

Dépassant la crise pirandellienne cristallisée par le début d'*Un, personne et cent mille*, dans les récits de certaines auteures du XX[e] siècle le miroir devient prisme mobile et ductile, reflétant une image plurielle ; il multiplie le « je » – qui est aussi un « nous » – fragmenté par l'histoire. Comme on le verra dans l'article de Valeria Cristaldi sur Ada Negri (auteure qui recourt à l'image du miroir), ce prisme peut être le dispositif littéraire lui-même. Non un filtre, mais la libération de tout filtre, à la recherche d'un équilibre entre « l'esigenza di verità » qui résonne « nell'autobiografia femminile » et « l'impossibilità di accettarla » (Cristaldi[21]). L'affirmation prononcée par Françoise Sagan – également citée dans l'article de Laurence Pelletier –, pour laquelle « Le seul miroir possible, c'est ce qu'on écrit[22] », trouve confirmation dans les mots de la sémiologue Patrizia Violi, qui en 1986 avait exploré le lien entre les structures de la langue et les modalités d'expression de la subjectivité féminine :

> Non credo sia un caso se forse l'unico luogo dove è possibile ritrovare tracce di una soggettività diversa, non ridotta, assimilata e omologata

19. Borges Jorge Luis, *Fictions*, trad. Caillois Roger, Ibarra Nestor et Verdevoye Paul, révisée par Bernès Jean-Pierre, Paris, Gallimard, « Folio », 2018 [nouvelle éd.], p. 80.

20. Manzini Gianna, « *Autoritratto involontario* » *e altri racconti*, Ghilardi Margherita (éd.), Milan, La Tartaruga, 1996, p. 227.

21. « L'exigence de vérité lutte dans l'autobiographie féminine avec la conscience de l'impossibilité de l'accepter » (voir *infra*).

22. Sagan Françoise, « J'aimerais écrire de très bons livres », in *Chroniques, 1954-2003,* avant-propos de Denis Westhoff, Paris, Le Livre de poche, 2016, p. 191.

> al maschile sia la letteratura, dove la forma del racconto consente uno spazio di libertà e di creazione per dar voce all'esperienza femminile[23].
>
> [Je ne crois pas que c'est un hasard si, peut-être, le seul lieu où il est possible de trouver des traces d'une subjectivité différente, non réduite, assimilée et homologuée par le masculin, est la littérature, où la forme du récit garantit un espace de liberté et de création afin de donner voix à l'expérience féminine.]

De cette recherche on peut évidemment trouver des échos contemporains autant dans la littérature que dans l'art : si dans les vers qui composent le poème *October* la poète Louise Glück dénonce « […] / *the word itself / false, a device to refute / perception* – At the intersection, / ornamental lights of the season. // […][24] », dans l'installation *Zita* la photographe Alessandra Calò redouble sur plaque – mais de façon non identique – le négatif du buste de Cecilia Dazzi, comme si l'actrice était deux jumeaux siamois imparfaits : « non è uno specchio ma anche sì / sono io ma è lei / è lei e non sono io / un uno /due che ci accompagna da sempre / […][25] », explique Calò en présentant son installation, qui fait partie du projet artistique *Secret Garden* où, depuis 2014, plusieurs écrivaines et actrices sont impliquées.

Tout de même, il ne faut pas oublier que ce processus d'auto-compréhension de sa propre subjectivité à travers le dispositif narratif ne passe pas uniquement par l'acte d'écriture, mais aussi par celui de la lecture, puisque l'auteure est la première lectrice d'elle-même[26] ; à ce propos, nous rappelle Ricoeur, « [l]a compréhension de soi est une interprétation[27] ». Il faut peut-être considérer dans ce sens les changements de prénom de la protagoniste éponyme d'une nouvelle importante pour Ada Negri (*Alessia*,

23. Violi Patrizia, *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale del linguaggio*, Vérone, Essedue, 1986, p. 40. Dans les années 1980 le concept de « différence sexuelle » en relation avec le langage avait connu une large diffusion, notamment grâce au groupe Diotima de Vérone.

24. Glück Louise, *Averno* [2006], trad. Bacigalupo Massimo, Milan, Il saggiatore, 2020, p. 35 [« […] / *le mot lui-même / faux, un moyen pour rejeter / la perception* – À l'intersection, // les luminaires des fêtes. // […] »]. Nous soulignons.

25. « Ce n'est pas un miroir mais pourtant si / c'est moi mais c'est elle / c'est elle et ce n'est pas moi / un un-deux qui nous accompagne depuis toujours » [présentation de l'installation en 2020, diffusée par l'Institut Culturel Italien de Paris].

26. Sur les pratiques de la lecture et ses effets on renvoie au volume classique *Pratiques de la lecture*, Chartier Roger (dir.), à l'initiative de Alain Paire, publié à partir des travaux du colloque de Saint-Maximin de 1985, Paris, Payot & Rivages, 2003.

27. Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 138.

1929), avant qu'elle ne soit publiée, suite à l'application d'un « filtre » narratif de plus en plus fort, sous le nom d'*Ignazia* (1940 ; voir *infra*). De manière différente, dans certains poèmes d'Eugenio Montale, la destinataire – c'est-à-dire la « coénonciatrice », selon l'analyse d'Andrea Bongiorno (voir *infra*) –, lorsqu'elle assume la fonction de « miroir », reflète à l'énonciateur une image de lui dégradée, comique, auto-ironique, et ne sert finalement que de prétexte à une autoreprésentation de l'auteur « sur la base de l'image que la coénonciatrice est censée avoir eue de lui », révélant dans le même temps la perte du contrôle du médium.

Si l'urgence de l'expression de la part du sujet féminin est bien soulignée par Carla Lonzi (dans la contribution de Silvia Cucchi), qui *a posteriori* reconnaîtra qu'en elle « Una sconosciuta agonizzava… Ero assalita dal bisogno di captare la sua voce, di decifrarla » [Une inconnue agonisait… J'étais assaillie par la nécessité de capter sa voix, de la déchiffrer], la voix de la femme, aussi bien que ses yeux, peuvent toutefois être autocensurés, comme dans les syntagmes-symptômes de cette lettre de Colette Peignot à Georges Bataille où l'auteure affirme éprouver le « *besoin* de rester muette et inaperçue », et qui trouve peut-être un écho dans l'affirmation péremptoire prononcée, avec un vague sentiment de culpabilité, par l'un des personnages créés par Laure, pseudonyme de Peignot *:* « tu oses vouloir[28] ». Vient tout de suite à l'esprit la formule employée par Philippe Lejeune au sujet des récits autobiographiques à la troisième personne *:* « je m'écris en me faisant taire[29]. » Parmi les facteurs complexes ayant joué un rôle dans cette démarche, on pourrait identifier une sorte d'intériorisation du modèle de domination masculin, selon une logique de *self-fulfilling prophecy* décrite aussi par Pierre Bourdieu[30]. Cette assomption de la subalternité – représentée par l'adhésion au rôle de « créature », de statue de Pygmalion (« il tuo è amore di creatore e il mio di creatura », écrit Ada Gobetti à Piero[31] ; « Sono fragile, umida, e so che qualcuno mi deve plas-

28. Pour les deux citations de Colette Peignot, voir *infra*, l'article de Rodolphe Perez.
29. Lejeune Philippe, *Je est un autre*, *op. cit*., p. 34.
30. Voir Bourdieu Pierre, *La Domination masculine* [1998], édition augmentée d'une préface, Paris, Éditions du Seuil, 2002, notamment p. 51-54.
31. « Ton amour, c'est l'amour d'un créateur ; le mien, celui d'une créature » (voir *infra*, l'article de Lucrezia Chinellato).

mare », écrira Fernanda Pivano à Cesare Pavese[32]) – peut être lue à la lumière de *Speculum. De l'autre femme*, où Luce Irigaray affirme :

> Toute théorie du *sujet* aura toujours été appropriée au « masculin ». À s'y assujettir, la femme renonce à son insu à la spécificité de son rapport à l'imaginaire. Se replaçant dans la situation d'être objectivée en tant que « féminin » – par les discours. S'y réobjectivant elle-même quand elle prétend s'identifier « comme » un sujet masculin. Un « sujet » qui se rechercherait comme « objet » […] perdu[33] ?

Finalement, en résonance avec toutes les questions épineuses ici évoquées, la dernière section du numéro rassemble des contributions hétéroclites offrant de nouveaux éclairages sur la thématique, qui percent de façon transversale la répartition schématique, forcément restrictive et arbitraire, ici proposée. Suivons-la maintenant dans l'ordre du sommaire.

En ouverture du numéro, dans la section « Muses dormantes, mises en sourdine », la contribution de Ugo Fracassa propose une traversée savante à la fois critique, iconographique et littéraire, autour du thème de la muse et de sa représentation. Immortalisés et figés dans (et par) les arts visuels et la littérature, souvent saisis les yeux fermés (déjà une topique dans l'art de la fin du XIX^e^ siècle) ou figés, métamorphosés ou encore « fragmentés », les visages authentiques d'Alice Ernestine Prin (dite « Kiki »), de l'écrivaine et universitaire Irma Brandeis (ou « Clizia »), de la peintre Polia Chentoff (soit « Fannias »), de la femme savante Lydia Natus, de la danseuse Constance Quéniaux, de l'artiste Georgia O'Keeffe et de bien d'autres réapparaissent, au fur et à mesure que Fracassa passe en revue les œuvres de Constantin Brâncuși, Man Ray, Eugenio Montale, Arturo Loria, Onofrio Martinelli, Clemente Rebora, Gustave Courbet, Alfred Stieglitz… « Encore une fois », démontre-il, « à la femme, artiste ou poète, munie de la faculté d'expression, est niée, dans son apparence de muse, toute expressivité. » L'asymétrie dans la relation sentimentale et artistique ainsi que dans l'orientation du regard ; la dichotomie entre l'identité de la femme et sa représentation ainsi que la volonté de s'auto-représenter différemment (le droit à « objecter », comme le suggère le titre) : voilà quelques-uns des thèmes soulevés dans l'article dans une démarche analytique inversée

32. Lettre de Fernanda Pivano à Cesare Pavese du 20 octobre 1940, in Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, vol. II, Mondo Lorenzo et Calvino Italo (éd.), Turin, Einaudi, 1968, p. 373 [« Je suis fragile, humide, et je sais que quelqu'un doit me façonner »].
33. Irigaray Luce, *Speculum. De l'autre femme*, *op. cit*., p. 165.

qu'on pourrait qualifier de *de-muse(i)ficazione*. Si les Romains avaient la tradition de fermer les yeux de leurs mort·e·s, Ugo Fracassa, lui, veut les ouvrir aux vivantes[34].

De son côté, Rodolphe Perez questionne l'investiture littéraire d'une auteure qui ne l'avait pas eue de son vivant, ni d'ailleurs cherchée. Après avoir évoqué la biographie tourmentée de la femme de lettres qui se cache derrière le pseudonyme de Laure, à savoir Colette Peignot (1903-1938), muse de Georges Bataille qui choisit avec Michel Leiris ce nom de plume chargé de références, Rodolphe Perez présente l'épuisante guerre médiatique, juridique et éditoriale menée par d'autres afin de lui (re)donner la voix ou, au contraire, de la lui enlever *post mortem*. Si, dans le second cas, Charles Peignot a longuement empêché la publication des textes de sa sœur, parsemés de références autobiographiques jugées nuisibles à la réputation familiale – qu'il finira par faire censurer avant d'autoriser la publication –, dans le premier cas l'opération de réhabilitation, menée par Bataille et Leiris puis par Jérôme Peignot, fera de Laure le symbole de la liberté de presse et de publication. Toutefois, on peut soupçonner d'après l'article que cette intention de redonner sa voix à Laure cache peut-être une volonté de se substituer à Colette Peignot – laquelle, de son vivant, n'avait jamais revendiqué cette voix, hormis pour la publication de quelques écrits engagés ou journalistiques. On voit bien que cette bataille toute intellectuelle qui s'est jouée sur des terrains exclusivement masculins dégage de nombreuses réflexions à propos du hiatus entre les intérêts de l'autrice et ceux de la littérature ; aujourd'hui, on peut y opposer la qualité élevée de travaux scientifiques récents ou en cours, qui proposent d'« autonomiser Laure, en dehors des différentes récupérations » (Rodolphe Perez).

Si « la question "qu'est-ce que ?…", c'est la question – métaphysique – à laquelle le féminin ne se laisse pas soumettre », comme le pointe Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un*[35], la question « qui ne suis-je pas » est au centre des réflexions qui surgissent dans plusieurs contributions de la deuxième section, « Géométries du regard : de la femme à la femme ». Ainsi, Valeria Cristaldi renouvelle l'approche biographique en analysant le roman *Stella mattutina* et les nouvelles de l'écrivaine Ada Negri (1870-1945)

34. On songe à Cocteau Jean, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique, 1918*, préface de Georges Auric, Paris, Stock, 2009, p. 54 : « On ferme les yeux des morts avec douceur ; c'est aussi avec douceur qu'il faut ouvrir les yeux des vivants. »

35. Irigaray Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1977, p. 121.

à l'aune de la condition historique spécifique du genre féminin et de celle de « non adultità » [« non-adultité »] formulée par le pédagogue et philosophe Duccio Demetrio. L'une des suggestions avancées et étayées par Cristaldi, c'est que l'adhésion au pacte autobiographique est majeure dans cette partie de la production littéraire où l'écrivaine s'éloigne du présent (*Stella mattutina*, focalisé sur son enfance), tandis que dans les nouvelles le traitement narratif de sa condition du moment, marquée par des deuils, un divorce et des conflits, impose, dans sa condition de « non-adultité », un filtre bien plus fort.

Le (re)questionnement de son identité par la confrontation avec l'autre (au féminin) est aussi au centre de la pratique d'« autoconscience » [*consciousness raising*] promue en Italie par Carla Lonzi (1931-1982), figure clé du féminisme des années 1970. Silvia Cucchi retrace l'évolution de la pensée de cette femme remarquable à la lumière de son rapport avec l'écriture, développé dans différentes formes d'expression et expériences littéraires (poésie, essais, manifeste, dialogue, journal). Si c'est avec les premières poésies (1953-1964, publiées de manière posthume) qu'émerge l'importance du *mot* pour définir et saisir la subjectivité féminine, ce ne sera qu'avec son journal intime (1972-1977, publié en 1978) que l'interrogation sur sa condition de femme en relation à la société mûrira. Ce journal prendra cependant une forme littéraire atypique – obtenue par superposition et montage de différents plans temporels qui transgressent la linéarité traditionnelle du genre – et hybride – mêlant la fiction à divers types d'écriture. Enfin libéré des contraintes imposées par l'histoire, ce choix du journal suggère que la littérature entière peut fonctionner comme écriture d'auto-conscience. Dans le cas de Carla Lonzi – comme le montre Silvia Cucchi – l'écriture ne s'est pas contentée d'accompagner l'élaboration de la pensée féministe, mais aussi un parcours de connaissance et révélation du soi, ainsi que de l'affirmation du sujet.

D'une autre manière, dans les poèmes de l'une des plus importantes poètes vivantes italiennes, Patrizia Cavalli (née en 1947), l'amour est le support de l'expérience de connaissance du « je », comme l'illustre bien l'article d'Ilena Antici, qui se concentre surtout sur les trois premiers recueils (1974, 1981, 1992). Les (homo-)muses qui se cachent derrière le « tu » lyrique – ces figures féminines imprécises, interchangeables (« stell[e] involontari[e] », écrit Cavalli, « variat[e] […] e difform[i] a ogni

istante[36] ») – sont les *garants* authentiques du sujet, avec lesquels celui-ci doit nécessairement prendre ses distances (précisément « un metro di distanza[37] ») afin de ne pas se défaire. Resurgissant et mourant de nouveau à chaque page, elles conditionnent la persistance d'un « io innamorato » ([je amoureux], Ilena Antici) et la perpétuation d'un *état* précis dans lequel se configure le « je » contemporain. Il nous semble donc que la véritable muse, dans le cas de Patrizia Cavalli, est le *désir*, dont la perte serait cette fois inacceptable, car elle ouvrirait grand un « tempo individuale, narcisista, spaventoso » ([temps individuel, narcissique, épouvantable], Ilena Antici) ; le risque de tomber dans les mailles d'un abstrait « aimer l'amour » à la Barthes[38] est toutefois évité, grâce à une réflexion constante sur le « corps » des femmes qui tisse la matière poétique.

Les deux contributions suivantes de Laurence Pelletier et Daniela Brogi transfèrent ces réflexions sur le grand écran, en questionnant l'image des femmes, dans laquelle l'identité féminine a été presque systématiquement réduite alors que l'identité masculine, elle, s'est de bon gré soustraite à un tel traitement. Quel œil les femmes posent-elles sur les actrices ? s'interroge Laurence Pelletier dans son article. Certainement pas le même que les réalisateurs masculins : un exemple significatif – en raison de la relation intime qui lia le réalisateur Roger Vadim à son actrice, Brigitte Bardot – est le film *Et Dieu… créa la femme*, sorti en 1956, qui semble renouveler sur grand écran le mythe de Pygmalion. À partir de cette suggestion, Pelletier dévoile un véritable contre-portrait de quelques célèbres actrices françaises (Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Delphine Seyrig), tel que l'ont brossé dans leurs essais Simone de Beauvoir, Françoise Sagan et Marguerite Duras. Ce contre-portrait vise à détacher la femme de son mythe – proprement à la démythifier – et à contester le préjugé selon lequel la femme n'existerait qu'au travers de la performance, de la mimétique, du spectacle, de la mascarade[39], comme si sa représentation (son rôle) coïncidait avec son réel (être une femme qui joue un rôle). On est bien loin de l'idéalisation toute masculine de ces « statue[s] de chair » – comme Pelletier l'a si bien dit – qui,

36. « Étoile[s] involontaire[s] » ; « variée[s] […] et divergente[s] à chaque instant ».
37. « Un mètre de distance ».
38. On renvoie à Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 39-40 (« c'est mon désir que je désire, et l'être aimé n'est plus que son suppôt »).
39. On songe à titre d'exemple à l'essai : Rivière Joan, « Womanliness as a masquerade », in *The International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, p. 303-313.

s'adressant, « chez l'homme, avant tout, à l'amour narcissique de lui-même », lui fourniraient « une matière sur quoi exercer, jusqu'à la barbarie, son omnipotence » (Marguerite Duras[40]). À la recherche d'un sens qui n'habite plus le *paraître* mais l'*être* et qui puisse sortir de l'écran, ces écrivaines suggèrent à Laurence Pelletier un questionnement sur la notion problématique du « naturel » des femmes et sur la morale, hors toute définition contraignante.

Une nouvelle orientation du regard et ses implications au niveau de l'(auto)représentation, ainsi qu'une conception différente de la « muse », sont au cœur d'une œuvre majeure de ces dernières années : *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), de la réalisatrice Céline Sciamma (née en 1978), qui fusionne admirablement les langages cinématographique et pictural. En dialoguant avec de nombreuses références littéraires, picturales et cinématographiques, Daniela Brogi illustre les raisons de la portée subversive de cette œuvre uniquement peuplée par des femmes et pensée par une femme. En particulier, le mythe d'Eurydice et Orphée (également évoqué dans la contribution de Jean Bebdika), auquel le titre de la contribution se réfère, s'avère une clé de lecture fondamentale, mais inversée : et si, pour une fois, c'était Eurydice la protagoniste de l'épisode, si c'était elle qui avait crié à Orphée de se retourner et de la regarder vraiment – elle qui pourrait incarner n'importe quelle muse contrainte de suivre silencieusement l'homme artiste ? Sorte de manifeste du *female gaze*, ce film se révèle un « espace d'élaboration culturelle et esthétique » à part entière (Daniela Brogi) dénonçant la solitude historique des femmes, des modèles mais aussi des artistes femmes (voir à ce propos l'essai de Linda Nochin) ; il nous invite à sortir de la logique de domination fondée sur l'action de « regarder », qui équivaut à « déshabiller », « dépouiller » ou « surveiller », désorientalisant ainsi l'œil cinématographique (« Vous me voyez comme ça ? », proteste Héloïse, rejetant le premier portrait réalisé par sa maîtresse). Une projection fondamentale pour remettre en cause la « grammaire visuelle », repenser les corps et « réinventer, aussi en termes cinématographiques, le pouvoir performatif de sa propre identité » (Daniela Brogi).

La section suivante, « Géométries du regard : de l'homme à la femme », s'ouvre sur la confrontation, signée par Liliane Stein, de deux échanges épistolaires : d'une part entre Gustave Flaubert et Louise Colet (1846-1848,

40. Duras Marguerite, « La reine Bardot », in *Outside*, suivi de *Le Monde extérieur*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 300.

puis 1851-1854), d'autre part entre Franz Kafka et Felice Bauer (1912-1917). Bien que ces deux corpus diffèrent fortement par l'époque et le contexte géo-historique, on peut identifier entre eux quelques points communs, notamment dans le statut ambigu de la destinataire – entre muse et amante –, dont elle peut cependant avoir une conscience active (Louise Colet se plaint que Flaubert l'aime pour « satisfaire ses ouvrages, ses sens et pour [lui] lire ses ouvrages »). Reprenant l'analyse de Vincent Kaufmann qui, à la suite de la notion d'« équivoque épistolaire », considérait la pratique épistolaire comme un laboratoire, Liliane Stein tisse donc des liens entre les deux corpus de lettres et la genèse des œuvres littéraires de ces épistoliers, réaffirmant ainsi l'importance de l'épistolaire. En effet, selon Stein, « dans l'échange épistolaire, les écrivains expérimentent leurs émotions, leurs contradictions, leurs sentiments afin de pouvoir s'en affranchir dans leur œuvre ». Le dispositif épistolaire est donc le lieu idéal où vérifier le développement progressif de cette *muse(i)ficazione* – « Les écrivains font naître puis disparaître leur correspondante au profit de leurs œuvres », affirme-t-elle –, et en même temps une étape essentielle pour s'affranchir des contraintes du « je » et atteindre ainsi la dimension impersonnelle de la forme littéraire.

L'article de Sofia Chatzipetrou, quant à lui, concentre son analyse sur la fiction. Pour la première fois présenté ici (par extraits) en traduction française, le roman *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια* (*L'Institutrice aux yeux d'or*), publié en Grèce en 1933, est le deuxième roman de l'un des représentants principaux de la littérature grecque du XX^e^ siècle et notamment des années 1930 : Strátis Myrivílis (1890-1969). Leonís, un soldat traumatisé par la guerre, revient à Lesbos, son île natale, dans le but de restituer les objets personnels d'un ami mort à l'hôpital de guerre à sa veuve Sapphó, dont il finira par tomber amoureux. D'après l'article de Chatzipetrou, un processus d'« objectivisation » du personnage féminin, c'est-à-dire de passage de « sujet » à « objet », semble mis en place dans le roman : bien que Sapphó soit un personnage anticonformiste et libre, on trouve au centre de la narration, comme s'il s'agissait d'un personnage à part entière, le regard des autres sur elle – celui des villageois et des villageoises qui la méprisent, celui de son mari qui décède, celui de Leonís, qui, se découvrant amoureux d'elle, la voit comme « le fruit doré que le Destin posait entre ses mains » et qu'on « regarde avec adoration, comme une divinité ». Seule exception : la sœur de Leonís. Sapphó apparaît donc comme « sujet » seulement au sens étymologique, en tant qu'elle est *sub-jecta*. Le lecteur peut donc légitimement

se demander quel est l'espace ménagé par l'auteur afin d'explorer ou de mettre en valeur cette intériorité féminine ; la seule réponse que ce dernier semble fournir est la pure dimension de l'amour, comme si l'amour que porte Leonís à Sapphó et l'accord de celle-ci dans la conclusion du roman étaient les seuls moyens d'accès au soi. Finalement, seule la Muse Amour – allégorisée dans un personnage féminin – inspire l'écrivain Strátis Myrivílis.

Après l'épistolaire et le roman vient le tour de la poésie. Les articles d'Andrea Bongiorno et Matteo Veronesi montrent qu'il est encore tout à fait possible de proposer des perspectives originales concernant l'un des auteurs italiens les plus étudiés (même du point de vue de sa biographie et de celle de ses destinataires), à savoir Eugenio Montale (1896-1981). En partant du présupposé – relevant de l'analyse du discours – selon lequel l'œuvre montalienne est constituée de coénonciations, Bongiorno détecte trois « fonctions » que la coénonciatrice (la figure féminine inspiratrice des vers) peut assurer dans les poèmes de Montale : muse, miroir ou mythe. Chacune d'entre elles s'inscrit dans une structure lyrique spécifique que Bongiorno nomme « scénographie », définie, à la suite des travaux linguistiques de Dominique Maingueneau, comme un ensemble de variations autour d'une scène générique fondamentale. Afin de les explorer, Bongiorno choisit pour chaque fonction trois poèmes-exemples, respectivement inspirés par, ou adressés à, « Arletta/Annetta » (Anna degli Uberti), « Clizia » (Irma Brandeis) et » Mosca » (Drusilla Tanzi). Il est curieux que, comme exemple de fonction du « mythe » pour le cas de Clizia, nous retrouvions le poème *Clizia nel '34* également examiné dans l'article d'Ugo Fracassa : si ce dernier saisit dans ce portrait, caractérisé par « [l]'immobilité de la pose, saisie dans une continuité qui semble séculaire, la totale absence de son, le regard insaisissable concentré sur autre chose plutôt que sur l'objectif », la négation de sa faculté d'expression, à son tour Bongiorno met en évidence l'abstraction temporelle et associe les vers à « une photographie ou un tableau qui fige l'image de Clizia dans […] la lecture », où « le point de vue », situé à l'extérieur, est celui des « spectateurs ». La lecture novatrice proposée par Bongiorno dans son article prend en compte le type de discours choisi, les modalités d'interaction et le point de vue adopté ; ce faisant, elle montre notamment que le rapport entre énonciateur et coénonciatrice traverse de façon organique toute l'œuvre montalienne, au-delà des deux « périodes » canoniques que les spécialistes du poète ont l'habitude de distinguer, avant et après la publication de *Satura*.

Matteo Veronesi, quant à lui, concentre son attention sur une autre « muse » du prix Nobel, l'artiste Annalisa Cima (1941-2019), dédicataire de plusieurs poèmes du *Diario Postumo*, dont la paternité montalienne a été remise en question par nombre de critiques. Dans son article, Veronesi explore les nombreux liens inter et intratextuels de, et entre, Eugenio Montale et Aldo Palazzeschi (1885-1974) qui se tissent autour de cette « Musa ambigua e sfuggente » [Muse ambiguë et insaisissable], sans nier l'authenticité globale de certains poèmes souvent considérés comme apocryphes, tel *Fanciulla mia, fanciulla dal passo lieve* de Palazzeschi. Il rappelle par ailleurs le rôle de cocréatrice qu'a joué Cima au côté de Montale dans la traduction d'Emily Dickinson, qu'on peut rapprocher, pour sa dimension dialogique et pour certaines consonances, du *Diario Postumo*, dont la « curatela *post mortem*, anche se forse troppo invasiva » de la part d'Annalisa Cima suggérerait une prolongation « oltre la morte » d'un dialogue entamé de façon spontanée lorsque Montale était vivant[41]. Si pour le critique Stefano Agosti elle incarnait l'« Androgyne », à la fois messager (étymologiquement, la femme « ange » renvoie à « messager ») et guerrier, dans la lecture de Veronesi elle porte aussi de plein droit un troisième rôle archaïque, traditionnellement réservé à la sphère masculine : celui de « cantore » [chantre].

Enfin, non réductibles à de simples chansons, les textes de l'auteur-compositeur-interprète Fabrizio De André (1940-1999) forment des poèmes à part entière, à tel point qu'ils figurent aujourd'hui dans plusieurs manuels de littérature italienne. Sous cet angle, Anna Chiara Palladino lit l'univers féminin qui peuple l'œuvre de l'auteur génois et qui, même lorsque celle-ci relève de la chronique ou du fait divers, porte les marques de sa brillante *inventio* littéraire. L'article souligne que l'alignement et l'attachement à la tradition littéraire italienne, riche en « elementi stereotipati di bellezza che museificano le figure femminili » [éléments stéréotypés de beauté qui « muséifient » les personnages féminins], cohabitent avec une mise en discussion et une réélaboration du canon.

Dans la dernière section du numéro, « Ouvertures », une deuxième contribution questionne les potentialités de l'épistolaire, se concentrant notamment sur les formules d'interpellation et de congé et d'autres indices métatextuels. Par la lecture de la correspondance (récemment rééditée)

41. « L'édition *post mortem*, bien que peut-être excessivement invasive, ne faisait que prolonger au-delà de la mort ce dialogue-là ».

entre Piero Gobetti (1901-1926) et Ada Prospero (puis Ada Gobetti, 1902-1968), entretenue entre 1918 et 1926, Lucrezia Chinellato met en lumière la puissance de la voix d'Ada qui, « depuis une situation d'apprenante et de subordonnée » (marquée par l'habitude de se désigner comme « didì », « questa didì piccola, piccola, piccola », dans une démarche qui selon Chinellato pourrait être « de déresponsabilisation »), gagne peu à peu une « position de compagne, d'assistante éditoriale et de collaboratrice », jusqu'à atteindre le « statut affirmé d'auteure ». Cette correspondance de trois cents lettres entre ces deux grands protagonistes de l'histoire de la culture italienne reflète donc une relation qui va bien au-delà du « simple volet intime de l'investissement de Piero », jetant un éclairage sur la profondeur de leur relation, leurs influences réciproques, le rôle joué par l'autre dans leurs vies respectives (même si c'est dans une dynamique parfois déséquilibrée), ainsi que l'émergence progressive de la vocation littéraire d'Ada Gobetti.

L'analyse suivante est consacrée au roman *Fou de Vincent* d'Hervé Guibert (1955-1991), publié en 1989. Yvan Chasson fait entrer en résonance cette autofiction homoérotique, conçue comme un carnet de notes, avec les photographies que l'auteur réalisa plus tôt, au cours des années 1970 et 1980 (puis recueillis en 1984 par les Éditions de Minuit), celles-ci apparaissant comme un dispositif transtextuel utile pour mieux saisir le roman. Ce qui ressort de cette traversée entre iconographie et littérature, c'est le regard obsessionnel d'un personnage masculin sur un objet de désir (un adolescent de dix-sept ans) dont le lecteur, comme s'il était en train d'assembler les pièces d'un puzzle, ne peut saisir l'image qu'en recourant à l'apparat visuel de l'auteur et à ses références photographiques, de sorte que le vide visuel soit comblé par le texte et vice-versa. Photographie et écriture deviennent finalement, dans l'article de Chasson, un espace du fantasme et du désir fantasmé, de même que les corps deviennent, dans les deux arts, (un) pur langage.

La poésie revient sous le feu des projecteurs dans la contribution de Jean Bebdika, qui présente un panorama contemporain de la poésie féministe camerounaise d'expression française, notamment à la lumière du concept de « vulnérabilité habilitante » tel que Judith Butler l'a formulé. Parmi les poétesses camerounaises contemporaines les plus engagées dans la réflexion sur les rapports sociaux entre genres, Bebdika évoque les noms de Nadège Christelle Djonko, Stella Engama, Anne Rachel Aboyoyo, Sophie Françoise Yap Libock, Angeline Solange Bonono et Yvette Balana. Si le handicap visuel de Christelle Djonko lui permet d'échapper à la

stéréotypisation de l'image féminine et de pratiquer une poésie (en tant qu'espace de l'intériorité) fortement visuelle (l'un des poèmes étant même un quasi-calligramme), en opposition donc au narcissisme masculin (« Comme il est hagard votre regard »), Anne Rachel Aboyoyo déplore sa « voix muette ». Angeline Solange Bonono, quant à elle, met en place une « écriture androgyne », par une inversion provocante des rôles (« Tu seras mon otage / Mon bel otage consentant ») ou une neutralisation des genres, dans le but de les « défaire ». Ce corpus révèle ainsi la croissante prise de conscience, de la part des femmes camerounaises, du « phallogocentrisme », pour citer une formulation de Jacques Derrida reprise par Luce Irigaray[42], et surtout le fait que, selon les mots de Jean Bebdika, « [l]e chemin de la restauration de l'image de la femme africaine passe […] sans doute par l'autoreprésentation de la femme » avant tout dans la littérature. « Où le début ? / Entre les mots et les maux », écrit Yvette Balana, soulignant le lien étroit entre les mots et le pouvoir dominant.

La brève note de Claude Imberty conclut ce numéro thématique en tirant les fils théoriques. Les deux occurrences du verbe « dettare » [dicter] dans le roman *Menzogna e Sortilegio* d'Elsa Morante (1912-1985), qui renvoient à l'allégorie canonique de la Muse de la création, lui offrent l'occasion de revenir sur le statut de l'auteur et l'autonomie du texte, en suivant la suggestion des catégories fondamentales proposées par Paul Ricoeur (dans *Soi-même comme un autre*) : mêmeté, ipséité et identité narrative. Dépassant la pratique narratologique pure – qui finit par *sacraliser* le texte, en l'arrachant « à la chair des auteurs et à l'épaisseur du temps » [Imberty] –, la notion d'identité narrative, à savoir la façon dont le sujet pense réflexivement le soi en tant qu'« autre », nous permet ainsi de considérer le narrateur comme le véritable « autre » de l'écrivain·e et de donner un nouvel éclairage à la célèbre formulation rimbaldienne (puis lejeunienne) « *Je* est un autre[43] ».

Loin d'avoir épuisé un sujet transdisciplinaire et multifacettes, les réflexions présentées dans ce numéro offrent un aperçu des différentes implications du concept de « muse » et de l'émergence de la subjectivité féminine à travers l'écriture. L'hétérogénéité des textes et des matériaux choisis pour cette analyse – de la narration à la poésie, de l'autobiographie

42. Voir à ce propos Derrida Jacques, « Tympan » [1972], in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. XVII.

43. Nous faisons référence au livre : Lejeune Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

à la chanson, de l'épistolaire au journal, de la photographie au cinéma – montre la nécessité de placer ce discours dans une perspective la plus large possible, avec des outils adaptés et intersémiotiques. En analysant le processus qui l'allégorise, ou en déconstruisant son rôle allégorique, ces contributions invitent à se mettre dans la peau de Galatée, plutôt que dans celle de Pygmalion. « Qui était, du reste, Jone ? A-t-elle jamais existé ? », se demande dans une lettre encore inédite Jone Graziani, avec laquelle Giuseppe Ungaretti entretint une relation amoureuse discrète en 1959, comme en témoigne un poème du *Carnet du Vieillard*. « [Elle est] un cadavre errant dans le vide », répond-elle dans la même lettre, adressée en italien au poète et conservée dans les archives de Florence. Parmi les nombreuses pistes qui restent à ouvrir et à explorer, l'exploitation des archives de femmes « muses » et la publication de leurs lettres – qui ont souvent connu un destin bien différent de celui de leurs « maîtres » – pourraient en effet offrir de nouvelles perspectives, en éclairant par exemple la participation active de la femme à la pratique de la traduction ou aux créations littéraires des auteurs ; on songe à Caterina Vassalini, dont le rôle de premier plan dans la traduction de *Il fiore dell'Antologia Palatina* signée par Salvatore Quasimodo en 1958 a été valorisé par Elena Villanova[44], mais aussi aux manuscrits inédits de l'Archivio Bonsanti, qui attestent de l'aide fournie par Bruna Bianco pour la traduction des poèmes de Vinicius de Moraes par Giuseppe Ungaretti[45].

Monica Battisti[46]

44. On renvoie à Villanova Elena, *Nell'ombra del poeta : Quasimodo traduttore dell'Antologia Palatina*, préface et conclusion de Bossina Luciano, Rome, Carocci, 2018.

45. Cette étude est en cours d'analyse dans ma thèse de doctorat.

46. Mis en difficulté par la crise sanitaire qui a eu de fortes répercussions sur la recherche, ce numéro n'aurait pu voir le jour sans la bienveillante et attentive supervision de son directeur, Christophe Mileschi, que je tiens donc à remercier.