Lionello Sozzi, le tournant des Lumières et la romance de Nina

Michel Delon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2363>

DOI : 10.4000/studifrancesi.2363

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2016

Pagination : 54-66

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel Delon, « Lionello Sozzi, le tournant des Lumières et la romance de Nina », *Studi Francesi* [En ligne], 178 (LX | I) | 2016, mis en ligne le 01 avril 2017, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2363> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2363>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Lionello Sozzi, le tournant des Lumières et la romance de Nina

Abstract

The article recalls the magnitude and unity of Lionello Sozzi's critical work that developed as a network so as to flourish in the *summae* of his last years. It points out the issue of the transition from Enlightenment to Romanticism, a period whose unity had for long been neglected and, till date, is still difficult to define in French cultural tradition. Lionello Sozzi was the initiator of a collective research on "The Metamorphosis of Enlightenment" which his followers still carry on. The 1786 comic opera *Nina ou la folle par amour* by Marsollier Des Vivetières, music by Dalayrac, was played, imitated, parodied, and commented on till Mid-Nineteenth Century in Europe. It illustrates the significance of an era and the fertility of a research which refuses the boundaries between centuries, languages and subject fields.

J'ai fait la connaissance de Lionello Sozzi, je crois, au bord du lac Léman, en juillet 1980, dans un colloque qui marquait le cent-cinquantième de la mort de Benjamin Constant. En costume clair, il m'avait immédiatement frappé par son élégance avant de m'impressionner par son exposé dans un français non moins distingué. Il parlait du groupe de Coppet face aux sociétés primitives. Germaine de Staël et Benjamin Constant, Barante et Sismondi récusent toute nostalgie des origines et ne portent sur le monde sauvage qu'un regard désenchanté et sans indulgence. Seule Germaine de Staël reste sensible à l'énergie primitive et à l'inspiration poétique qu'on peut en tirer. La méthode de Lionello Sozzi était déjà nette: une vaste connaissance des textes premiers, l'usage de catégories abstraites empruntées aux philosophes, en l'occurrence Claude Lévi-Strauss, un goût de la nuance qui évite toute réduction de la spécificité des textes et des auteurs. Dans cette première intervention, plusieurs de ses livres futurs étaient en gestation. Le plus évident est l'essai de 2002, *Immagini del selvaggio. Mito e realtà nel primitivismo europeo* où l'article du colloque de Lausanne a été intégré. Le livre replace Coppet dans l'histoire des idées et systématise les arguments du mythe. Il est complété et approfondi en 2009 par un second essai *Un selvaggio a Parigi* qui s'attache plus particulièrement au *Voyage autour du monde* de Bougainville et au *Supplément au Voyage* de Diderot. Mais la comparaison entre le monde répétitif des peuples, qu'on dit maintenant *premiers* pour ne pas dire *primitifs*, et l'incessant déséquilibre productiviste, qu'on a longtemps considéré comme le progrès, engage une réflexion sur le rapport au temps, cyclique ou linéaire, étale ou dynamique. Le sauvage serait enfermé dans l'immédiat alors que la civilisation s'enrichirait d'une mémoire collective et se projetterait dans l'avenir. Ce dilemme fonde le bel essai de 2004 *Vivere nel presente. Un aspetto della visione del tempo nella cultura occidentale*. La réflexion sur le *carpe diem* s'élargit, des penseurs grecs et latins jusqu'à Yves Bonnefoy:

À ce flocon
Qui sur ma main se pose, j'ai désir
D'assurer l'éternel
En faisant de ma vie, de ma chaleur,

De mon passé, de ces jours d'à présent,
Un instant simplement: cet instant-ci sans bornes¹.

Vivere nel presente est un de ces essais qu'on lit par plaisir autant que par intérêt intellectuel, on se laisse aller de citation en citation, le livre lui-même s'épanouit en plénitude du moment de lecture. Il a l'ampleur et la qualité suggestive de la tétralogie de Georges Poulet, *Études sur le temps humain*.

La comparaison entre mondes sauvage et civilisé passe aussi par les types de conscience et de connaissance que sauvages et civilisés prennent de ce qui les entoure. La civilisation a longtemps prétendu à l'exclusivité d'une conscience réflexive et d'une connaissance rationnelle. Mais quelle est la part de notre vie qui leur échappe? Le progrès n'est-il qu'un chemin de l'illusion à la connaissance, des chimères au savoir? Ne doit-on pas dépasser une opposition simpliste entre savoir et ignorance? marquer les déplacements de la frontière entre une clarté raisonnable qui peut être aveuglement et une obscurité qui peut être inspirante? Ne faut-il pas explorer les larges marges de la conscience, les échanges entre le rêve et la connaissance diurne? Un autre bel essai de Lionello Sozzi est *Il paese delle chimere. Aspetti e momenti dell'idea di illusione nella cultura occidentale*². *Vivere nel presente* et *Il paese delle chimere* ont la même ampleur de perspective *nella cultura occidentale*: l'Italien angliciste et francisant vit avec une évidence tranquille dans une bibliothèque qui ignore les spécialités disciplinaires et nationales et se moque des frontières. Il illustre une histoire des idées qui suit les développements et retournements paradoxaux d'idées, entre la rigueur du concept et le flottement du langage commun. Il raconte les aventures de notre sensibilité et de notre pensée aux prises avec le temps qui passe et la réalité qui résiste. La largeur de vue ne se perd pas en approximation, la multiplicité et la diversité des exemples en confusion. C'est aux enquêtes de Jean Starobinski que font penser les cheminements historiques de Lionello Sozzi, le Jean Starobinski d'*Action et réaction. Vie et aventure d'un couple*. De tels essayistes ont prouvé leur érudition de spécialiste, leur maîtrise particulière d'expert, leur pratique intensive de la connaissance. Ils rappellent le besoin, non moins impérieux, d'une ouverture humaniste, une traversée extensive du savoir. *Aspetto, aspetti* annonce modestement Lionello Sozzi qui nous donne le sentiment d'une maîtrise panoramique de la culture occidentale. La relativité des points de vue ne dissout pas la rigueur de l'analyse.

Le tournant des Lumières

La communication de Lausanne en 1980 sur le groupe de Coppet marquait une autre perspective de ses intérêts: cette époque qui cherche encore son nom, entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, alors que les événements se bousculent en France, en Italie et en Europe. La Révolution française, l'Empire, la république italienne, puis le royaume d'Italie, les guerres, le bouleversement des frontières transforment le continent et les consciences. Si Lionello Sozzi est d'abord seiziémiste, il a toujours été étranger à l'étroite spécialisation à la française, il s'est constitué une compétence dix-huitiémiste et a eu l'initiative d'une série de rencontres sur l'âge des Lumières sous l'égide de la Société italienne d'étude du dix-huitième siècle. Pour renouveler la connaissance et la compréhension du siècle, il a organisé des colloques sur les Anti-Lumières, *Ragioni*, puis *Nuove ragioni dell'Anti-Illuminismo in Francia e in Italia*³. La contradiction passe à l'intérieur de ce qu'on considère

(1) *Vivere nel presente*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 258.

(2) *Il paese delle chimere*, Palermo, Sellerio, 2007.

(3) *Ragioni dell'Anti-Illuminismo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992 et *Nuove ragioni dell'Anti-Illuminismo in Francia e in Italia*, Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 2001.

comme les Lumières avec, par exemple, la double polémique de Diderot contre La Mettrie l'immoraliste et contre Helvétius le fataliste et bien sûr la sécession rousseauiste. Le terme Anti-Lumières regroupe toute une gamme de positions et l'avenir s'invente parfois dans la nostalgie du passé. Les Lumières se réclament d'une Antiquité païenne pour relativiser et dévaluer le christianisme. Les Anti-Lumières se tournent vers les sources médiévales des monarchies catholiques pour critiquer l'abstraction philosophique. Mais ce que nous appelons aujourd'hui l'Antiquité, le Moyen-Âge et la Renaissance sont parfois confondus dans le goût pour le pittoresque ou dans le sens de la grandeur. Le regard vers le passé n'est pas toujours distinct du regard vers l'ailleurs. La confrontation des idées et des réalités lors de l'expérimentation révolutionnaire reconfigure les opinions et les positions. L'unité des dernières décennies du XVIII^e siècle et les premières du siècle suivant a été occultée dans la culture française par un découpage mécanique des siècles et une opposition simpliste entre Lumières et Romantisme. Jean Fabre, mon premier maître, avait bien marqué la continuité d'une époque à l'autre: «[...] loin de se contrecarrer, l'esprit des Lumières et l'âme romantique s'appellent, se relayent et finalement ne s'opposent que pour se compléter [...]»⁴. Le tournant du siècle peut être placé à la fois sous le signe du néoclassicisme et du préromantisme, des impatiences fiévreuses d'autres horizons et d'une fatigue morale qui empêche de croire à un possible changement. L'exemple anglais ou allemand, ce qu'on appelle outre-Rhin «le moment 1800» aident à repenser ce champ de recherche.

En 1998, Lionello Sozzi a composé un supplément à «Studi francesi», intitulé *D'un siècle à l'autre, le tournant des Lumières*⁵. Quelques témoignages littéraires illustrent ce passage décisif. Chateaubriand dénonce la fracture révolutionnaire sans croire à un retour possible en arrière, Senancour sent en l'homme un appel à l'infini qu'aucune religion ne peut satisfaire. André Chénier laisse-t-il inachevés tous ses chantiers poétiques parce que la terreur ne lui laisse pas le temps de les mener à leur terme ou bien parce que la ruine est inhérente au projet de ressusciter l'Antiquité grecque? L'exemple de Lionello Sozzi a inspiré à Simone Carpentari Messina, Valeria Ramacciotti, Paola Trivero, Clara Leri et bien d'autres de former un groupe de recherche sur les métamorphoses des Lumières. L'objet ne correspond ni à une chronologie ni à un dilemme idéologique précis, il se constitue sans *a priori* dans une féconde comparaison de cas, dans une confrontation d'exemples empruntés à la littérature, aux arts plastiques, à la musique, aux sciences, dans le nord anglo-saxon ou germanique aussi bien que dans le sud italien ou français. Le tournant du XX^e au XXI^e siècle a été le moment où se sont engagées ces investigations sur le tournant du XVIII^e au XIX^e siècle, parmi les disciples et amis de Lionello Sozzi. Sept riches volumes en sont nés, qui se sont successivement attaché au Moi⁶ et aux aventures de l'autorité, à la nature et à l'histoire, au corps et au paysage, à la séparation des deux cultures littéraire et scientifique. La preuve que l'objet était prometteur, c'est qu'au même moment en France, une équipe de chercheurs, refusant de choisir entre les revues bien établies «Dix-huitième siècle» et «Romantisme», ont lancé leur propre périodique «Orages», dont le sous-titre indique une fourchette large: «Littérature et culture 1760-1830» et dont le premier numéro a paru en 2002⁷, tandis qu'une équipe italo-genevoise

(4) J. FABRE, *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksieck, 1963, rééd. 1980.

(5) Supplemento al n. 124, gennaio-aprile 1998.

(6) *Metamorfosi dei lumi. Esperienze dell'Io e creazione letteraria tra Sette e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000. Le volume le plus récent est *Metamorfosi dei Lumi 7. Il corpo, l'ombra, l'eco*, a cura di C. Leri, Torino, Accademia University Press, 2014. Une autre élève de Lionello Sozzi, Valentina Ponzetto, s'est intéressée à la continuité

du libertinage au dandysme: *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007.

(7) *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n. 1. *Littérature et politique*, préparé par F. Jacob et J.-N. Pascal, Apocope, juin 2002. L. Sozzi a donné au numéro 9 une étude *L'écrivain face au pouvoir. Mme de Staël et Benjamin Constant lecteurs de Vittorio Alfieri*. Le numéro le plus récent est consacré au *Tragique moderne*, préparé par Maurizio Melai, Association Orages-Atlande, n. 14, mars 2015.

s'interrogeait sur l'entre-deux siècles et sur les enjeux de toutes ces métaphores, qu'on parle de crépuscule ou de tournant, de transition, de dénouement ou de métamorphose⁸. La dénomination allemande de «moment 1800» s'est également répandue en France⁹, on a eu encore recours aux catégories de secondes lumières ou de lumières tardives, voire à celle qu'on croyait dépassée de préromantisme, mais en 2014 les organisateurs d'un colloque à Toulouse, qui avait l'ambition de faire le point sur la question, ont préféré parler d'une «époque sans nom»¹⁰. La concomitance et la convergence de toutes ces initiatives prouvent la force de l'intuition de Lionello Sozzi tout comme la justesse du choix de ses disciples.

La romance de Nina

Je voudrais offrir à notre ami disparu une digression qui recoupe plusieurs de ses intérêts, fantaisie à la Sozzi, *capriccio sozzesco*. Je partirai d'un petit opéra-comique qui n'a rien d'un chef d'œuvre, qui a connu un immense succès à Paris à la veille de la Révolution et qui s'est répandu dans toute l'Europe, en particulier en Italie. Ou plutôt je rayonnerai autour de lui. Il s'agit de *Nina ou la folle par amour* de Marsollier Des Vivetières sur une musique de Dalayrac, créée en mai 1786 à la Comédie-italienne. C'est l'histoire d'un amour contrarié par la raison paternelle et économique. Nina, la fille du comte, s'éprend de Germeuil comme Julie de Saint-Preux. Un personnage résume la situation: «Germeuil, élevé avec elle, ne put la voir sans l'aimer. Elle était née sensible. Germeuil avait toutes qualités, il fut payé de retour»¹¹. Les fiançailles sont déjà publiques quand «un rival plus riche, plus puissant, se présente». Le père reprend sa parole et entend imposer le nouveau mariage à sa fille. S'ensuivent un duel entre l'amant et le fiancé officiel, le spectacle de l'amant en sang, blessé ou mort, et sa disparition puis l'attente de Nina qui en perd la raison. Le comte regrette son geste, tout le village entoure la jeune fille enfermée dans sa folie. L'amant n'est pourtant pas mort et finit par être de retour, Nina ne le reconnaît pas. Un minimum de précaution thérapeutique permet pourtant aux amants de se retrouver. Toutes les inquiétudes et impatiences du pays en crise pouvaient s'investir dans cette histoire simple et dans la romance qui donnait une voix à l'espoir d'un retour à un état antérieur plus heureux. La Révolution se veut d'abord régénération:

Quand le bien aimé reviendra
Près de sa languissante amie,
Le printemps alors renaîtra,

(8) *Dénouement des Lumières et invention romantique*, actes du colloque de Genève, 24-25 novembre 2000, réunis par G. Bardazzi et A. Grosrichard, Genève, Droz, 2003 et *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, atti del Convegno internazionale di Studi Padova-Venezia, 11-15 maggio 2000, a cura di G. Santato, Genève, Droz, 2003. Dans ce second volume, L. Sozzi a publié *L'idea di illusione tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento*, état de la recherche qui deviendra quelques années plus tard *Il paese delle chimere*.

(9) Voir les travaux de M. Gauchet et G. Swain cités n. 39, ou, plus récemment, A. VASAK, *Le moment 1800*, «Romantisme», n. 144, 2009 et PH. KNEE, *L'expérience de la perte autour du "Moment*

1800", «Oxford University Studies on Enlightenment», 2014/8, pp. 14-16.

(10) «Une période sans nom: les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire», Université de Toulouse II, 2-4 avril 2014. Les actes sont à paraître aux Classiques Garnier. Voir aussi les recueils *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*, éd. par K. Astbury et C. Seth, Paris, Classiques Garnier, 2012, et *Entre deux eaux. Les secondes Lumières et leurs ambiguïtés (1789-1815)*, éd. par A. Vasak, Paris, Le Manuscrit, 2012.

(11) *Nina, ou la folle par amour* par M. M.D.V. [Marsollier Des Vivetières]. Musique de M. Dalayrac, Paris, Chez Brunet, 1786, p. 5.

L'herbe sera toujours fleurie;
Mais je regarde... hélas! ... hélas! ...
Le bien aimé ne revient pas!.

Oiseaux, vous chanterez bien mieux
Quand du bien-aimé la voix tendre
Vous peindra ses transports, ses feux,
Car c'est à lui de vous l'apprendre!
Mais, mais ... j'écoute ... hélas! ... hélas!
Le bien-aimé ne chante pas!

Echo, je t'ai lassé cent fois
De mes regrets, de ma tristesse;
Il revient: peut-être sa voix
Te demande aussi sa maîtresse;
Paix ... Il appelle! ... hélas! hélas!
Le bien-aimé ne m'appelle pas!¹²

Les spectatrices ne résistent pas à cet air, portées à la tristesse ou à l'espérance. La grande aristocrate s'identifie à Nina aussi bien que la bourgeoise. Une princesse de Condé va pleurer aux représentations de la pièce: «L'héroïne l'émeut si fort qu'elle adopte son nom de Nina, et souvent, à l'avenir, elle signera ainsi ses lettres»¹³. La référence est romanesque sous la plume de Charles Doris en 1816, mais symptomatique. Une jeune fille sensible raconte:

On donnait *Nina, ou la folle par amour*. Crois-tu que tant d'analogie avec ce qui m'était arrivé bouleversa ma faible raison? Ta pauvre amie prit pour la réalité ce qui n'était qu'un jeu de l'esprit et du théâtre. Que je plaignais sincèrement la malheureuse Nina. Je versais des larmes sur son sort; mais tout à coup un rayon de joie et d'espérance vint les tarir, ce fut lorsqu'elle fit entendre cet air si doux, si riche de situation: *Quand le bien-aimé reviendra*. Cet air, tendre amant, m'a fait un bien inexprimable, je me suis retirée ivre de joie et d'espérance. Depuis ce jour, quand je sens mes idées se noircir, je chante: *Quand le bien-aimé reviendra / Près de sa languissante amie*. Je me sens alors moins malheureuse, et mon cœur ne se gonfle pas davantage¹⁴.

Le modèle de Nina est sans doute à chercher dans le personnage de Maria, imaginé par Laurence Sterne qui la met en scène dans chacun de ses deux romans. La jeune fille de Moulins, empêchée par un curé intrigant d'épouser qui elle aimait et perdant la raison, est un personnage reparaissant, au sens balzacien du terme. Tristram Shandy traversant la France la remarque, «assise sur un talus» et jouant «ses vèpres sur sa flûte avec sa petite chèvre auprès d'elle»¹⁵. Le voyageur est frappé par la musique, puis bouleversé par son histoire. «Maria reprit sa flûte. Ses notes racontaient une histoire si triste que je me levai et d'un pas incertain je regagnai doucement ma chaise»¹⁶. Parcourant la France à son tour, Yorrick veut rencontrer «la jeune démente» dont il a lu l'aventure. Il va jusqu'à son village, y interroge sa mère et finit par trouver «la pauvre Maria assise sous un peuplier – assise avec un coude sur son genou, et la tête penchée de côté sur sa main – un petit ruisseau coulait au pied de

(12) *Ibid.*, p. 13.

(13) P. DE SÉGUR, *La dernière des Condé*, «Revue des deux mondes», 1898, p. 592.

(14) *Amours et aventures du vicomte de Barras*, par M. le baron de B***, Paris-Bruxelles, G. Mathiot, 1816, t. I, pp. 92-93.

(15) L. STERNE, *Tristram Shandy*, IX, XXIV, traduction de Ch. Mauron, Paris, UGE «10/18», 1975, t. II, p. 422. La traduction d'Alfred Hédouin, revue par Alexis Tadié, parle de chalumeau plutôt que de flûte (Paris, Gallimard, Folio, 2012, p. 902).

(16) *Ibid.*, p. 425.

l'arbre»¹⁷. Les cheveux, roulés dans un filet, selon la description de Tristram Shandy, sont désormais dénoués. La chèvre est remplacée par un petit chien. Le coupable serait moins le curé qu'un amant volage. Le narrateur du *Voyage sentimental* sympathise avec la malheureuse. Dans les deux livres, l'épisode intervient à la fin, comme un moment particulièrement intense et comme l'exemple même d'une émotion contagieuse. Le trouble psychologique de Maria fait passer la communication par le corps et les larmes, par la musique et le paysage, par tout ce que désigne le néologisme *sentimental*. L'histoire de Maria est mise en valeur dans ses deux versions, selon Tristram Shandy et selon Yorrick, par *The Beauties of Sterne, including all his pathetics tales and most distinguished observations on life*¹⁸. Il attire également l'attention du peintre Wright of Derby qui représente deux fois l'amoureuse devenue folle. Il la montre, assise à l'orée d'un bois aux couleurs d'automne, un chien à ses pieds, une première fois la main sous le menton et, une seconde fois, contre le front. Sur cette toile, la flûte est bien visible dans l'autre main¹⁹. Entre l'obscurité des bois et la plaine, Maria semble à la limite entre raison et folie.

La presse du temps a également rapproché la pièce de Marsollier Des Vivetières d'un conte de Baculard d'Arnaud, «La Nouvelle Clémentine»²⁰. Une comparaison entre l'épisode de Clémentine dans l'*Histoire de sir Charles Grandison* de Richardson et la variation qu'en propose Baculard d'Arnaud dans le recueil des *Délassements de l'homme sensible* aide à préciser le modèle de Nina. La Clémentine de Richardson est une jeune Italienne à qui sa famille interdit d'épouser l'homme qu'elle aime, parce que protestant. Elle perd la raison et finit internée dans une maison de force. Le romancier insiste sur la violence de l'asile et sur «les méthodes sévères» prônées par les médecins²¹. L'original anglais est de 1753-1754, la traduction française de 1756. Nicolas-Germain Léonard publie en 1774 un roman épistolaire, *La Nouvelle Clémentine* et Baculard d'Arnaud donne son conte sous le même titre dans le premier tome des *Délassements de l'homme sensible* en 1783. Henriette de Berville, la nouvelle Clémentine de Léonard, éprise de Séigny, est mise en demeure par sa mère de choisir entre la main du fils d'un hobereau local et le voile dans un couvent. Elle prend le parti du couvent, mais ne résiste pas à la solitude. Elle sombre bientôt dans la folie. La supérieure conseille à la mère l'indulgence: «Nous vous rendons une infortunée qui n'est plus en état de nous entendre, et qui a moins besoin de nos secours spirituels que de ceux du médecin»²². Peu encline à la douceur, la mère fait enfermer Henriette dans une maison de force. Les visiteurs décrivent l'obscurité du lieu, les gémissements des aliénés et les chaînes qui entravent la jeune fille. La nouvelle Clémentine de Baculard d'Arnaud s'inscrit au contraire dans le sillage de Sterne et annonce Nina. Son fiancé doit retarder le mariage pour aller chercher des papiers nécessaires à la cérémonie. Il est emporté par une maladie foudroyante et c'est un de ses oncles qui apporte la

(17) L. STERNE, *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie*, traduction par A. Digeon, Paris, Flammarion GF, 1981, p. 212. Dans la première traduction par Joseph-Pierre Fresnais en 1769, Maria est devenue Juliette: «J'aperçus la pauvre Juliette assise sous un saule. Son coude était appuyé sur ses genoux, et sa tête sur sa main... Un petit ruisseau coulait au pied de l'arbre...» (Nelle édition, Strasbourg, 1790, pp. 252-253).

(18) Londres, 1782 traduction française: *Les Beautés de Sterne*, Paris, Desenne, s.d. [1800].

19 Maria, *from Sterne* (Derby Art Gallery). Voir J. EGERTON, *Joseph Wright of Derby*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, n. 77, pp. 127-128.

La première version, de dimension plus restreinte, date de 1777 (coll. part.), la seconde de 1781 fait pendant à *Edwin, from the Minstrel of Dr Beattie*.

(20) Voir M. COUVREUR, *La folie à l'Opéra-Comique: des grelots de Momus aux larmes de Nina*, dans *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, sous la direction de Ph. Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p. 210.

(21) *Histoire de sir Charles Grandison*, Göttingue et Leyde, 1756, t. III, p. 494.

(22) *La Nouvelle Clémentine, ou Lettres de Henriette de Berville*, La Haye - Paris, Chez Monory, 1774, p. 128.

triste nouvelle à la jeune fille. «Et dès ce moment, son esprit s'est égaré, sa raison l'a abandonnée, tous ses sens sont livrés à un désordre que nul remède ne peut guérir, ni même soulager»²³. La scène se passe dans une ville de province, et l'héroïne évite l'asile de fous.

Quelques gens qui connaissent peu, sans doute, le sentiment, et il y a tant de barbares! avaient donné le conseil de la faire renfermer: les magistrats, plus compatissants que ces imbéciles féroces, ont décidé qu'on ne le priverait point de la liberté: sa folie étant d'un genre nullement préjudiciable à la société, mais bien digne de ce respect, de cette vénération si pleine d'égards, qu'on doit aux malheureux²⁴.

Qu'il fasse beau ou mauvais, elle va donc tous les jours en dehors de la ville attendre son fiancé. Ces représentations littéraires opposent donc l'horreur coercitive de Bedlam, de Bicêtre ou de Charenton et le respect navré qui entoure Maria ou Nina²⁵.

Musique et littérature

Le succès de la pièce a suscité une mode qui a touché tous les domaines de la vie sociale. Il s'est poursuivi après la Révolution. La pièce est jouée régulièrement jusqu'au milieu du XIX^e siècle, entre pathétique et amusement. Elle inspire un ballet-pantomime, composé par le maître de ballet de l'Opéra Louis Milon sur une musique de Louis Persuis, représenté en novembre 1813. Ne manquent pas les parodies: une parade en un acte et en prose mêlée de vaudevilles *Nani ou la folle par amour*, de Lecoq-Darcourt (1787) et une version burlesque, *La Nina de la rue Vivienne*, folie-vaudeville en un acte, en juillet 1821, où Arlequin chante au vaudeville final:

Ne reviens pas de ta folie;
Reste à jamais folle de moi;
Jusqu'au dernier jour de sa vie
Arlequin sera fou de toi

Le refrain est «Plus on est de fous, plus on rit». Berlioz reconnaît l'air de la romance dans un morceau de musique religieuse. La pièce de Marsollier vieillit sans doute, mais le personnage acquiert une dimension mythique. Au nom de la réalité sociale, Jules Janin renonce au cadre bucolique. Comme dans la parodie, *La Nina de la rue Vivienne*, il imagine en 1827 une Nina citadine: «Elle était pauvre et toute simple et tout amour; elle était de Rouen, la ville marchande et égoïste comme toute ville marchande; elle était mariée, ce qui est moins poétique, mais plus honnête, ce qui est moins de l'Opéra de Paris, mais plus de la société de Rouen»²⁶. Elle attendit mois après mois, année après année son mari qui ne revint pas. «Elle devint folle [...] Folle, elle fut moins malheureuse, elle rajeunit de cinq ans, elle retrouva l'espoir». Assise sur son banc, elle fixait la grande route, et jusqu'à sa mort crut à l'arrivée de son bien-aimé. Lors d'une reprise en 1840, Théophile Gautier est au contraire sensible

(23) *Délassements de l'homme sensible, ou anecdotes diverses*, par M. d'Arnaud, Paris, 1783, t. I, p. 52.

(24) *Ibid.*, p. 53.

(25) Voir d'autres références chez J. SGARD, *Les folles*, dans *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*,

textes réunis et présentés par S. Bernard-Griffiths et J. Sgard, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, pp. 313-326.

(26) J. JANIN, *Œuvres de jeunesse*, III. *Petits contes*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882.

à la grandeur théâtrale du personnage. Il applaudit le talent de la comédienne qui renouvelle une pièce datant alors de plus d'un demi-siècle.

De la folle d'opéra-comique, elle a fait une folle shakespearienne, une digne sœur d'Ophélie, une blanche et svelte apparition dont les yeux vivent seuls, illuminés par une ardeur fiévreuse, dans une face de marbre blanc pâle comme une statue grecque vue au clair de lune. À la fin du ballet, quand elle voit que son amant n'est pas mort ainsi qu'elle l'avait cru, les irradiations phosphorescentes d'une joie sublime lui baignent la figure de vagues lumineuses et lui font comme une auréole²⁷.

La pièce appartient à l'histoire de la musique, en particulier grâce à l'écho qu'elle a suscité en Italie. Le divertissement musical entre ainsi dans le grand répertoire. Traduit sous le titre *Nina ossia la pazza per amore*, il inspire un opéra à Paisiello qui est joué à Caserte dès 1789, puis à Naples, et un second opéra à Pietro Antonio Coppola, joué à Rome en 1835, l'année même où Donizetti donnait *Lucia di Lammermoor*²⁸. On assiste à un cas de rétro-translation: l'opéra fait retour en français sous le nouveau titre d'*Eva*. Giacomo Meyerbeer met pour sa part en musique en 1837 un poème de Custine sur un conte contemporain de la pièce de Marsollier Des Vivetières, *La Folle de Saint-Joseph*. Le rôle de la musique est souligné dans les imitations qui donnent la profession de musicien à l'amant ou qui évoquent la fonction thérapeutique attribuée à la mélodie.

La pièce appartient à l'histoire de la littérature par la cohorte des jeunes femmes perdant la raison à la suite de l'héroïne de Marsollier. Deux recueils paraissent en 1786, *Les Folies sentimentales ou l'Égarement de l'Esprit par le cœur* et *Les Nouvelles Folies sentimentales ou Folies par amour*²⁹. Ils sont marqués par les échanges entre théâtre et récit romanesque et par un glissement de l'excès coupable à l'égarement innocent. La *Correspondance littéraire* à la tête de laquelle Meister a succédé à Grimm informe les abonnés étrangers de cette mode, il leur diffuse «La folle de la forêt de Sénart», attribuée à Mme de Staël, et «La folle du Pont-Neuf, histoire véritable». Les intrigues romanesques sont plus dramatiques que la pièce de Marsollier et les dénouements se révèlent souvent sombres. Sade, ci-devant marquis, tire également Nina du côté de la violence et du sang. Il fait chanter à l'héroïne de son roman, *Aline et Valcour*, une romance sur l'air de Nina. La jeune fille vient d'être violée par son père et un complice dans un château gothique perdu, elle improvise sur sa guitare une romance:

Mère adorée ... en un moment
La mort t'enlève à ma tendresse!
Toi qui survis, ô mon amant!
Reviens consoler ta maîtresse.

Sa femme de chambre la retrouve le lendemain, baignée dans son sang. Une gravure fixe le pathétique de la scène³⁰.

(27) TH. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig, Hetzel, 1959, t. II, p. 27.

(28) Voir G. PERI, *Il linguaggio della follia nel melodramma italiano del primo Ottocento*, dans *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.

(29) Ce corpus est bien analysé par C. DORNIER, *Raconter la folie: les recueils de Folies sentimentales* et par D. MASSEAU, *Les folles par amour dans*

le roman français à la veille de la Révolution, dans *Folies romanesques au siècle des Lumières*, sous la direction de R. Démoris et H. Lafon, Paris, Desjonquères, 1998.

(30) Voir J. ÉLART, *Aline ou la Nina sacrifiée Regards sur une adaptation romanesque de l'air de Nina*, dans *Sade en toutes lettres. Autour d'"Aline" et "Valcour"*, Desjonquères, 2004, ainsi que *Sade un athée en amour*, Albin Michel, 2014, n. 82-83, p. 272.

Les femmes n'ont pas le monopole de ces drames. Le recueil des *Nouvelles folies sentimentales* comprenait déjà un «Fou par amour». Plusieurs jeunes amants prennent le relais de Nina et de ses imitatrices. En février 1787, Mayeur de Saint-Paul fait jouer au Théâtre des Grands Danseurs du Roi *Le Fou par amour, ou la fatale épreuve*. La fiancée pour éprouver la constance de son amant musicien fait croire à sa disparition. Celui-ci en perd la raison et ne reconnaît plus celle qu'il aime. C'est sa voix qui finit pourtant par frapper le musicien. La romance de Nina, qu'ils avaient l'habitude de jouer, lui au clavecin et elle à la guitare, le ramène finalement à la raison³¹. En janvier 1791, le ci-devant vicomte de Ségur donne au Théâtre de la Nation un drame historique, en un acte et en vers. Dorval est un soldat laissé pour mort sur un champ de bataille, recueilli et soigné par une religieuse dont il s'éprend. La mort de celle-ci le précipite dans la folie.

Et ce dernier malheur est peut-être un bienfait;
Car de sa passion, il croit revoir l'objet.
L'imagination, l'effort de sa pensée
Toujours offre à ses yeux cette image tracée;
Dans les mêmes habits, avec les mêmes traits
Qui doivent de son cœur ne s'effacer jamais.
Il est heureux, et croire voir sans cesse
L'objet qu'il adorait, suffit à sa tendresse;
Il lui parle, l'appelle encore en son sommeil;
La même illusion l'attend à son réveil³².

Une veuve dont le château jouxte l'hôpital s'intéresse à lui. Elle joue sur la ressemblance avec la religieuse défunte, ménage un effet de surprise, mais provoque la mort du malheureux sous le choc de l'émotion. La thérapie par reconstitution de la scène traumatique ne réussit pas à chaque fois. En l'an VIII, Révéroni Saint-Cyr compose pour l'opéra-comique une comédie en un acte et en prose, *Le Délire ou les suites d'une erreur*. Murville, «ruiné au jeu et fou», se croit coupable du suicide de son épouse qu'il a vu se précipiter dans la rivière. Il erre depuis cette époque au bord de l'eau, près d'une urne. La jeune femme qui a été sauvée revient et constate l'état de Murville. Une mise en scène prépare la rencontre. «Clarice est sur le tertre, derrière l'urne et se penche sur le fleuve, en se tenant à un saule; elle a les cheveux épars, le visage pâle, un bras étendu, la tête penchée sur l'épaule droite, et l'attitude de Virginie après sa mort, dans le roman de *Paul et Virginie*»³³. Murville aperçoit son reflet, veut se précipiter dans l'eau et se heurte à son épouse bien vivante. «La musique exprime le bouillonnement de ses idées, puis le calme et l'ordre qui y succède»³⁴. La mise en scène thérapeutique est couronnée de succès. La musique suggère le retournement de l'intrigue que ne pourrait exprimer le langage articulé. Murville renonce solennellement au jeu et le couple fête ses retrouvailles.

Un relais dans la diffusion du motif est poétique. Jacques Bins de Saint-Victor, bien oublié aujourd'hui, publie en 1803 un poème qui a frappé le public, *L'Espérance*. La langue française distingue l'*espoir* au masculin et l'*espérance* au féminin. L'espoir désigne un objet précis et peut être vite déçu; l'espérance, vertu théologale, suggère

(31) *Le Fou par amour, ou la fatale épreuve*, comédie en 2 actes, en prose, par M. Mayeur de S. P., Avignon, 1792.

(32) *Le Fou par amour*, drame historique, en un acte et en vers, par M. de Ségur, Paris, 1791, p. 6.

(33) *Le Délire ou les suites d'une erreur*, comé-

die en un acte et en prose mêlée d'ariettes, paroles du citoyen R. St-Cyr, musique du citoyen Berton, Paris, an VIII, p. 40.

(34) *Ibid.*, p. 41. André Chénier a également composé un «Jeune homme fou par amour», Cnidian qui s'est épris d'une statue.

une attente indéterminée et irréductible. Le poète chante l'espérance comme une «illusion charmante». Il raconte longuement l'histoire d'une Nina qui ne voit jamais revenir son amant et qui sombre dans la folie. «Qui ne sait de Nina l'histoire intéressante?». Il imagine un voyageur qui passe par le «coteau romantique» sur lequel si longtemps la jeune femme a attendu son fiancé. Le passant admire «d'un amour si rare [...] la constance» et «rend grâces au ciel qui créa l'espérance». Le poème est illustré d'un frontispice d'Aimée Thibault qui transforme la jeune fille en allégorie de la mélancolie et qui rappelle les toiles de Wright of Derby: la malheureuse est seule sous un arbre, sans chiens ni flûte, un bouquet tombé près d'elle. Ce poème a retenu l'attention d'une élève de Lionello Sozzi, Pierangela Adinolfi dans son étude *Passione e virtù. L'Idée di felicità nella prima stagione del romanticismo francese*³⁵. L'illusion échappe au dilemme du vrai et du faux, à la partition de la vérité et de l'erreur. Il y a une efficacité de l'illusion comme du *placebo* en médecine et de la confiance à la Bourse. En 1824, lorsqu'il adapte en français le poème de l'Écossais Thomas Campbell, *The Pleasures of hope*, le traducteur ajoute en note un long passage de Saint-Victor pour éclairer ces vers de Campbell:

La pitié lui donna cette idéale paix
Que l'âpre vérité ne dispense jamais;
L'illusion remplit son cœur de doux mensonges,
Et, sans but, l'Espérance embellit tous ses songes³⁶.

C'est le poème de Saint-Victor qui a frappé Ballanche et lui a suggéré un «fragment», daté de 1809, consacré à la force des illusions et des chimères. «Un jeune homme et une jeune fille s'aimaient». L'identité de la jeune femme apparaît: «Cependant Nina (ce nom n'est point inconnu, et l'histoire dont je retrace ici quelques traits est déjà célèbre), Nina voyait arriver avec ravissement le terme d'une si longue absence». Attente trompée, mais heureuse à sa façon et exemplaire. «Si Nina fut folle, sommes-nous sages, nous qui nous confions sans cesse à des expériences qui sont sans cesse trompées? et n'allons-nous pas chaque jour au-devant d'un fantôme créé par notre imagination?»³⁷. Ballanche, le philosophe lyonnais, l'ami de Chateaubriand, celui que Paul Bénichou a désigné comme «un contre-révolutionnaire progressiste» constitue une étape du périple de Lionello Sozzi au *Paese delle chimere*³⁸. Le besoin d'ailleurs et d'autre chose constitue une énergie de réforme morale et de transformation sociale. La chimère est sans doute évasive, elle est aussi inventive. Son étude aide à échapper au simplisme d'une histoire des idées manichéenne, opposant les Lumières aux Anti-Lumières, la philosophie à la religion.

Médecine, topographie et politique

Nina appartient encore à l'histoire de la science médicale et plus précisément de l'aliénisme. Le corpus des folles et des fous par amour montre la concurrence

(35) *Passione e virtù. L'Idée di felicità nella prima stagione del romanticismo francese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 355-359. P. Adinolfi cite le poème d'après l'*Almanach des muses* en 1804. Elle n'identifie pas l'auteur, mais analyse le texte avec justesse dans son chapitre consacré aux relations entre bonheur et illusion.

(36) *Les Plaisirs de l'espérance*, traduction d'A. Montémond, Paris, Baudry-Delaunay, 1824, p. 49 et n. 7.

(37) BALLANCHE, «Huitième fragment», *Bulletin de Lyon*, n° 85, 25 oct. 1809, repris dans *Œuvres*, Paris, Barbezat, 1830, pp. 497-501.

(38) *Il Paese delle chimere*, pp. 174 et 190.

entre une politique de l'enfermement et de la coercition et une nouvelle approche plus sensible de la folie. La fin du XVIII^e siècle voit se développer une réflexion sur les causes morales de la folie, donc sur les thérapies morales, en particulier sur le jeu théâtral permettant de revivre et de dépasser la scène traumatisante. Michel Foucault et Gladys Swain ont analysé, bien différemment l'un l'autre, cette naissance de la psychiatrie³⁹. Plusieurs années avant Marsollier Des Vivetières, Goethe avait imaginé une pièce *Lila* qui montrait les efforts du baron Sternthal pour ramener son épouse Lila à la raison, avec l'aide d'un médecin, grâce à un spectacle dans le spectacle. On a pu rapprocher cette thérapie théâtrale des réflexions théoriques de deux amis, professeurs de l'Université de Halle, le médecin Johann Christian Reil et le philosophe Johann Christian Hoffbauer qui prônaient une cure morale, «eine psychische Kurmethode». On a souligné la parenté du spectacle composé par Goethe avec deux opéras-comiques, *Nina ou la folle par amour* de Dalayrac (1786) et *Die Schweizer Familie* de Joseph Weigl (1809)⁴⁰. Le médecin devient une figure bienfaisante qui se met à jouer un rôle déterminant dans la fiction contemporaine⁴¹.

Les fous étaient autrefois livrés en pâture à la curiosité publique, ils deviennent progressivement acteurs de leur propre guérison. Le médecin entre dans leur imagination égarée, il l'objective sous forme d'un jeu théâtral, il permet une confrontation des deux côtés de la rampe et finit par faire reconnaître le délire comme différent de la réalité commune. On songe aux expériences théâtrales de Sade à Charenton et à l'une de ses pièces, théâtre au second degré. *La Fête de l'amitié* est offerte au directeur de Charenton, M. de Coulmiers. L'anagramme de son nom sert à baptiser le personnage de M. de Meilcour pour lequel est organisé le spectacle, divertissement antiquisant, intitulé *Hommage à la reconnaissance*. Un jeune amant, qui s'est cru abandonné, raconte:

Une maladie affreuse altère mon esprit; on me transporte dans la maison de cet homme célèbre dont je sais que vous préparez aujourd'hui la fête [...] J'y rencontre tout ce qui peut me rendre et ma raison et l'espoir du bonheur que je croyais évanoui... Allez, me dit au bout de quelques mois ce généreux mortel, votre guérison est accomplie, et la liberté, dont vous n'étiez privé que pour assurer vos traitements, vous est rendue avec la santé...⁴².

Sa maîtresse a été également internée «dans cet hospice d'Athènes où ces sortes de maladies se traitent avec tant de succès». Elle évoque la méthode qui y est pratiquée et «les moyens sages qui agissent plutôt sur le moral que sur le physique»⁴³. Ces moyens ne sont pas vraiment précisés, mais les divertissements y participent: «Quelques danses, un spectacle exécuté par [les malades] eux-mêmes, des promenades, voilà les dissipations qui perfectionnent les cures [...]»⁴⁴.

Goethe et Sade font intervenir un médecin, metteur en scène chez le premier, spectateur chez le second, mais qui reste absent chez Marsollier. On retrouve pourtant l'anecdote de Nina dans la littérature médicale du XIX^e siècle. Dans *Des maladies*

(39) M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 ; M. GAUCHET et G. SWAIN, *La Pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, 1980 et G. SWAIN, *Le Sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

(40) G. DIENER, *Goethes Lila. Heilung eines Wahnsinns durch psychische Kur. Vergleichende Interpretation der drei Fassungen*, Frankfurt, Athenäum, 1971. Le recueil dirigé par Carsten Zelle, *Vernünftige Ärzte. Hallesche Pyschomediziner*

und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung, Tübingen, Max Niemeyer, 2001, rappelle la tradition de la médecine morale à Halle.

(41) Voir S. MACAIGNE, *Le médecin narrateur. Le roman et l'interprétation de la maladie au tournant des Lumières*, «Dix-huitième siècle», n. 47, 2015.

(42) *Le Théâtre de Sade*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1970, t. IV, p. 429.

(43) *Ibid.*, p. 433.

(44) *Ibid.*, pp. 434-435.

mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal en 1838, Jean-Etienne Esquirol reconnaît à la pièce de Marsollier «une valeur nosographique». Et Brière de Boismont dans *Des Hallucinations* en 1845 cite une jeune aliénée qui chante à merveille la romance, où elle voit sa propre situation. Le théâtre retourne à la réalité: «Jamais le rôle de Nina n'a été rendu avec plus de vérité et de naturel; c'est au reste la seule fois que, depuis plus de vingt ans, j'ai vu un cas de folie amoureuse qui pût servir de modèle au théâtre»⁴⁵.

La folie comme le théâtre sont affaires de regard⁴⁶. Or le regard a une histoire aussi bien que les autres sens. *Nina ou la folle par amour* prend place dans une succession de régimes scopiques. La comédie commence par la description du décor et l'organisation de la scène: «Le théâtre représente un jardin. On y voit un banc sous quelques arbres; il est placé devant une grille qui conduit à la grande route. Au fond un petit chemin qui monte et conduit au village». Le banc apparaît comme le lieu de la folie de Nina, entre le petit chemin du village et la grande route de l'aventure. D'un côté, l'obéissance à la famille, la tradition et la répétition; de l'autre, l'espoir d'un retour du fiancé et l'ouverture à l'avenir. La grille matérialise la coupure entre le passé et le futur. La gouvernante de l'héroïne explique:

Vous voyez ce banc, presque en face de la route ... Eh bien, tous les jours elle vient l'y attendre; le froid, le soleil, l'intempérie des saisons, rien ne peut l'en détourner; elle s'y assied, porte un bouquet qu'elle a cueilli pour lui ... L'heure passée, elle soupire, essuie une larme, et s'en va avec l'espoir trompeur de le voir le lendemain.

L'opéra-comique campagnard affectionnait le banc devant la chaumière qui est une extension de la pièce intérieure. Le personnage s'y trouve en accord avec le contexte. Dans la pièce de Marsollier Des Vivetières, le banc isolé sur la scène marque le décalage de Nina. Il découpe l'espace d'une rêverie qui a dérapé, à cette époque où les parcs paysagers installent des bancs pour mieux profiter de la nature. À Ermenonville, le marquis de Girardin en place un, juste en face de l'île des peupliers où repose Jean-Jacques Rousseau. Plus loin, un autel de la rêverie invite le promeneur à s'asseoir et à s'imprégner du lieu. La méditation intérieure s'y confond avec la contemplation du décor. Mais, demande Michael Jakob, «peut-on aménager un jardin afin de provoquer des instances comme le rêve, l'imagination, la surprise, la perte de soi sans prendre le risque, dès qu'on décide de le faire concrètement, de sacrifier la spontanéité et l'autonomie que l'on tentait, justement, de laisser éclore?»⁴⁷. Le théâtre met en scène une autonomie qui s'évade, une spontanéité qui s'égare. *La Folle par amour* raconte un dérèglement du regard qui substitue le désir au réel. Le dénouement heureux consacre une accommodation visuelle. La mise au point oculaire rapproche le désir et le monde; elle réconcilie finalement Nina et la société. La crise permet aux amants d'imposer leur amour. Les salles de spectacle, à la même époque, assoient le parterre, même si l'Opéra-comique est la dernière salle à le faire⁴⁸. Le spectateur de *Nina* est dès lors confronté à un banc sur la scène. Il voit une jeune fille dont les yeux sont fixés sur un autre espace, il est invité lui-même à croire à une fiction qui efface momentanément la réalité. Il est témoin d'un trouble de la parole et du regard. Le chant et la musique remplacent la parole défaillante, tandis que la topologie rend sensible le délire qui fait échapper

(45) Voir J. RIGOLI, *Lire le délire, Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 433, n. 182.

(46) La rencontre de la folie et de la pulsion scopique est analysée par B.-N. ABOUDRAR dans *Voir les fous*, Paris, PUF, 1999.

(47) Voir M. JAKOB, *Poétique du banc*, Paris, Editions Macula, 2014, p. 71.

(48) Le débat est raconté par M. SAJOUS D'ORIA, *Bleu et or. La scène et la salle au temps des lumières*, Paris, CNRS Editions, 2007, pp. 53-67.

l'amoureuse à la logique commune. Comme le médecin aliéniste, le dramaturge interprète les symptômes et dessine le chemin du retour à la raison articulée.

Deux dernières références serviront de conclusion provisoire, en suggérant les usages politiques de la jeune insensée. L'anecdote de l'amour contrarié raconte à la veille de la Révolution les blocages de l'Ancien Régime. Mais la marche de la Révolution et la Terreur tendent à laisser la sensibilité aux adversaires du mouvement historique. Dans un conte, publié en 1835, «La romance de Nina», Alexandrine-Sophie de Bawr, qui a elle-même connu l'émigration, montre une marquise, veuve et désargentée, de retour à Paris en 1799 et menacée de mourir de faim avec ses deux filles. Le spectacle d'une chanteuse voilée sur un boulevard donne à l'aînée l'idée de surmonter ses préventions et de chanter elle-même avec une guitare pour attirer la libéralité des passants. Son grand succès est la romance de Nina qu'on lui redemande. Un auditeur est particulièrement attentif et généreux. C'est le fils d'un riche parent que la marquise espérait trouver dans la capitale. Il épousera la belle chanteuse⁴⁹. Le bien-aimé dont Nina attendait le retour ne figure sans doute pas la Restauration, emportée avec la Révolution de 1830, il correspond du moins à la restitution de privilèges anciens.

La figure de la pauvre égarée reste susceptible de plus d'une signification. Ambassadeur de France à Londres, Chateaubriand est délégué au congrès de Vérone en 1822. Dans le livre qu'il consacre à cette négociation qui suit celle de Vienne, il raconte les marchandages de l'Europe contre-révolutionnaire pour réprimer toute velléité libérale sur le continent. Une digression à la dernière page présente une jeune femme, étrangère à ce qui se discute non loin d'elle. Chateaubriand l'identifie à l'héroïne de l'opéra italien:

Descendue des montagnes que baigne le lac, célèbre par un vers de Virgile et par les noms de Catulle et de Lesbie, une Tyrolienne, assise sous les arcades des Arènes, attirait les yeux. Comme *Nina, pazza per amore*, cette jolie créature, aux jupons courts, aux mules mignonnes, abandonnée du chasseur de Monte-Baldo, était si passionnée qu'elle ne voulait rien que son amour: elle passait les nuits à attendre, et veillait jusqu'au chant du coq: sa parole était triste, parce qu'elle avait traversé sa douleur⁵⁰.

Et le diplomate conclut: «Le congrès de Vérone et ses fêtes se terminèrent par une course de chevaux et par une illumination». On ne peut mieux suggérer le clivage entre l'homme public qui parle à ses pairs et l'homme privé qui observe une pauvre démente, le décalage entre les décisions des autorités en place et l'attente des peuples.

Telles sont quelques-unes des aventures d'une figure littéraire et d'un air de musique dont on peut suivre les échos à travers les époques, les pays et les genres. Telles sont les métamorphoses d'une création, propre au tournant des Lumières, qui se perpétue durant plus d'un demi-siècle. Telles sont aussi les enquêtes de Lionello Sozzi qui font vivre notre culture comme tradition et comme renouvellement: mémoire et réinvention permanente. L'ambition de la critique ne peut être plus haute, de faire exister l'Europe comme une profondeur historique et comme un espace culturel où les motifs circulent, s'échangent et se transforment. Notre avenir s'invente dans ce creuset de savoir et de rêverie.

MICHEL DELON

(49) *Journal des jeunes personnes*, 1835, t. III, pp. 109-115.

(50) *Le Congrès de Vérone*, Paris-Leipzig, 1838, p. 71.