



HAL
open science

“The noblest painting is a painted poem”: translating to paint. Dante Gabriel Rossetti reading Dante

Francesca Manzari

► To cite this version:

Francesca Manzari. “The noblest painting is a painted poem”: translating to paint. Dante Gabriel Rossetti reading Dante. *Between*. *Rivista dell’Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura*, 2020, 10.13125/2039-6597/4208 . hal-03109620

HAL Id: hal-03109620

<https://amu.hal.science/hal-03109620v1>

Submitted on 13 Jan 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

«The noblest painting is a painted poem»: translating to paint. Dante Gabriel Rossetti reading Dante

Francesca Manzari

«Life imitates Art far more than Art imitates Life», Oscar Wilde said. Dante Gabriel Rossetti's translation of Dante Alighieri's poetry may be read as a seminal life experience, which sets the pattern and method of a process of imitative self-creation. One might say that Rossetti *lived* his Dante. This study would suggest that Rossetti inverted the traditional *ut pictura poesis* into a dynamics of writing, in poetry and painting alike, aiming at faithfulness not to the subject matter but to the "new life" of the emerging virtual self. Elizabeth Siddal was Rossetti's real-life Beatrice, and love transcended and transformed their lives into art. This study is an attempt to examine another form of two-way transmediality: between life and art, βίος and τέχνη, as the epitome of inspiration lived as pneumatic circulation or spiritual exaltation (Aristote, Agamben). In an attempt to suggest a different approach to Rossetti's life and work as life-creation, this paper pays all due respect to previous Rossetti scholarship, although it cannot afford the space to synthesize them all.

Keywords

Dante Gabriel Rossetti, Dante Alighieri, Vita Nova, Pre-Raphaelites, life, art, biography, Giorgio Agamben, Aristote, John Ruskin, Elizabeth Siddal.

Between, vol. X, n. 20 (Novembre/November 2020)

ISSN 2039-6597

DOI: 10.13125/2039-6597/4208



«La plus noble peinture est un poème peint»: traduire pour peindre. Dante Gabriel Rossetti lecteur de Dante

Francesca Manzari

Dans l'introduction à la deuxième section de son anthologie, intitulée, *The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the Original Metres, Together with Dante's Vita Nuova* (Rossetti 1914), Dante Gabriel Rossetti écrit de la *Vita Nuova* que des particularités personnelles au poète, unies aux beautés exquises et intimes de l'œuvre, qui font surgir des questionnements et des hypothèses, trouvent leur meilleure réponse dans les mots que Beatrice elle-même est poussée à prononcer dans la *Commedia*: "Questi fù tal nella sua vita nuova" [Purgatorio, C. xxx.]» (*ibid.*: 145)¹. Rossetti souligne cette expression: «ainsi en effet fut-il le jeune Dante» et formule son projet traduisant: «tout ce qu'il semblait possible d'accomplir ici pour ce travail était de traduire [la *Vita Nova*] dans une forme aussi libre et claire que possible tout en restant fidèle au sens de l'œuvre» (*ibid.*: 145-146)².

Sans doute alors Rossetti trouve-t-il refuge dans une utopie connue des traducteurs littéraires, une croyance en la coïncidence de la fidélité au sens d'une œuvre et en la clarté du texte traduit qui jouirait ainsi d'une certaine

¹ «Wedded to its exquisite and intimate beauties are personal peculiarities which excite wonder and conjecture, best replied to in the words which Beatrice herself is made to utter in the *Commedia*: "Questi fù tal nella sua vita nuova"». La traduction est la nôtre ainsi que celle de tous les autres passages tirés de ce texte.

² «Thus then young Dante was. All that seemed possible to be done here for the work was to translate it in as free and clear a form as was consistent with fidelity to its meaning».

liberté de la forme³. En 1923, Walter Benjamin s'oppose à cette position théorique dans son introduction à la traduction allemande des *Tableaux Parisiens* de Baudelaire:

Fidélité et liberté – liberté de la restitution conforme au sens et, au service de cette liberté, fidélité au mot – voilà les concepts traditionnels de toute discussion sur la traduction. [...] Assurément, leur acception traditionnelle n'appréhende ces concepts qu'au prix d'un clivage insoluble. En effet, comment évaluer avec exactitude la véritable incidence de la fidélité dans la restitution du sens? [...] Car ce sens, conformément à la signification investie dans la poétique de l'original, ne s'épuise pas dans ce qui est visé, mais acquiert précisément cette signification du fait que dans un mot déterminé le visé est lié au mode de viser (Benjamin 1997: 23-24).

Mais clarté et liberté sont à entendre autrement dans la vie et dans l'œuvre de Rossetti. Elles occupent une place centrale dans la poétique de l'artiste anglais qui invoque tour à tour, ou à la fois, la composition poétique et le geste pictural pour en expliciter le sens.

Les mots que Dante fait prononcer à Beatrice, «Questi fù tal nella sua vita nuova», se trouvent dans le chant XXX du *Purgatoire* (v. 115). C'est le moment de la *Comédie* où Virgile s'éloigne de Dante et une dame apparaît, la partie haute du corps dans un nuage de fleurs, habillée en rouge et couverte d'un manteau vert:

così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,

sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva. (*Purg.*, XXX, 28-33)⁴

³ Voir aussi sur ce point l'analyse proposée par Fabio Camilletti dans l'ouvrage intitulé *The Portrait of Beatrice* (Camilletti 2019: 149-150).

Dante ne peut encore voir son visage, mais il reconnaît le sentiment de la présence de Beatrice. Il se tourne en cherchant Virgile pour lui dire son bouleversement, mais le guide a disparu et le poète pleure son éloignement (v. 49-54). Beatrice lui parle alors et l'exhorte à retenir ses larmes pour plus tard. Aux anges qui demandent à la dame les raisons de sa sévérité à l'égard du poète (v. 96), elle répond que Dante avait reçu à la naissance grâce divine et faveur des cieux, qu'il était destiné – 'virtuellement' est le mot du poème – à accomplir des gestes d'une haute valeur morale. Toutefois, le poète n'a su cultiver les dons qu'il avait reçus. Tant que Beatrice était en vie, son visage avait aidé le poète à élever son âme en lui montrant le droit chemin, mais sa mort a plongé Dante dans l'oubli qui l'a fait se donner à une autre dame:

Questi fu tal ne la sua vita nova
virtüalmente, ch'ogne abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.

Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non cólto,
quant'elli ha più di buon vigor terrestre.

Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte vòlto.

Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui. (*Purg.*, XXX, 115-126)⁵

⁴ «C'est ainsi que dans un nuage de fleurs / qui des mains angéliques s'élevait / et retombait dedans à l'extérieur, // sous un voile blanc, couronnée d'olivier / m'apparut une dame, ses vêtements couleur de flamme vive de vert voilés» (Nous citons dans cet article la traduction de Danièle Robert 2018).

⁵ «Celui-ci, quand sa vie était en fleur, / fut si doté que tout heureux penchant / eût dû en développer la valeur. // Mais d'autant plus inculte et plus méchant / devient un sol mal semé et sans soin / qu'il était riche d'un potentiel puissant. // Un

Précisément, ce que Dante fut dans sa vie nouvelle est ce qui virtuellement l'aurait entraîné vers la contemplation des étoiles et donc vers la connaissance de la vérité. Lorsque Rossetti parle ici de la consistance de la fidélité au sens, les mots paraissent avoir une signification autre que celle que l'on attribue d'habitude aux signifiants de la dichotomie sens/forme. Ce qui est virtuel est la possibilité qui est conféré à Dante d'être fidèle à son propre chemin. Le poète fut virtuellement, dans sa jeunesse, en puissance de faire mûrir les dons reçus directement de Dieu (Stefanini 1991: 90-104). Beatrice le rappelle, elle a ici une fonction d'accompagnement de l'epimeleia heautou' de Dante, comme celle que Socrate exerce à l'égard d'Alcibiade et qui est minutieusement analysée par Michel Foucault dans les premières séances du cours *L'Herméneutique du sujet* (Foucault 2001: 43-59):

La question que pose Socrate, et qu'il essaie de résoudre, n'est pas: tu dois t'occuper de toi ; or tu es un homme ; donc je pose la question: qu'est-ce que c'est qu'un homme? La question posée par Socrate est beaucoup plus précise [...]. Elle est: tu dois t'occuper de toi ; mais qu'est-ce que c'est que ce soi-même (*auto to auto*), puisque c'est de toi-même que tu dois t'occuper? (*ibid.*: 39)

Or ce soi-même ressemble au soi virtuel auquel fait référence Beatrice. Ce n'est pas le fait de demeurer fidèle au sujet en tant qu'essence pure propre et identique à elle-même, mais d'être fidèle à la virtualité, à la puissance du soi tel qu'il fût dans la vie nouvelle. La fidélité invoquée par Rossetti prend, à chaque fois, cette connotation virtuelle. Il s'agit d'une fidélité à la 'différance', à ce qui dans l'avancée du temps ne demeure pas le même, mais se révèle reconnaissable parce que autre. Il serait possible de le dire au sujet des poèmes que Rossetti traduit. Le geste est profondément benjaminien, parce que ses traductions répondent à la virtualité de l'original: la traduction fait partie de la vie de l'original, elle est mûrissement de l'original:

temps, c'est mon visage qui le soutint: / ce sont de jeunes yeux qu'il lui montra / et je l'emmenai sur le droit chemin. // Dès que ma vie sur le seuil s'arrêta / du second âge, qu'en l'autre je passai, / il me délaissa, à autrui se donna.»

En elle [la traduction] l'original croît et s'élève dans une atmosphère en quelque sorte plus haute et plus pure du langage, au sein de laquelle il ne peut sans doute pas s'assurer une vie durable, de même qu'il ne l'atteint pas, et de loin, dans toutes les composantes de sa figuration, mais vers laquelle néanmoins il ne laisse de faire signe avec une prodigieuse insistance, comme vers le royaume promis, interdit de la réconciliation et de l'accomplissement des langues. Il n'y parvient jamais totalement, mais c'est en lui que demeure ce par quoi une traduction est bien davantage qu'un exercice de communication (Benjamin 1997: 20).

Dans la préface à son anthologie, Rossetti écrit clairement que son travail est de confier les poèmes traduits en d'autres mains: «Qu'il y a beaucoup de défauts dans ces traductions, ou que leur plus haut mérite est leur défaut, soit qu'elles n'ont aucun mérite, mais seulement des imperfections, ce sont là des découvertes si certaines [...] que je peux sans problème les laisser en d'autres mains»⁶ (Rossetti 1914: xiv). Ici, la fidélité à l'original est exprimée dans le sens, encore benjaminien, de la traduction comme instant de la vie d'un texte, comme passage et comme adresse au lecteur à venir. Il serait également possible de dire qu'il existe une fidélité à la vie de l'œuvre poétique et picturale de Rossetti, comme celle que le poète évoque lorsqu'il décrit son projet traduisant. Son œuvre est une transposition qui ne restitue pas la vie du texte comme une imitation, mais qui en assure la survie par un mouvement 'différenciel'. La production du poète maintient un rapport virtuel, potentiel avec la vie, elle assure la vie grâce à une constante traduction qui est une promesse d'avenir, d'accomplissement à venir de la vie par l'écriture ou par le geste pictural. Ainsi la vie du poète, confiée à jamais à la peinture et à la poésie, sera-t-elle toujours virtuellement fidèle à son original absent parce que toujours déjà projetée vers les possibles de sa transposition artistique.

La mise en exergue du chant XXX du *Purgatoire* permet d'emblée de relever des éléments importants de la poétique du poète anglais. Quelque chose lie la poésie à la vie de Rossetti. Cela se rapporte à la fidélité ou encore à

⁶ «That there are many defects in these translations, or that the above merit is their defect, or that they have no merits but only defects, are discoveries so sure to be made if necessary [...], that I may safely leave them in other hands».

ce que John Ruskin appelle la sincérité des Préraphaélites en référant ce mot à l'expression, ou au trait artistique, comme si la sincérité en peinture pouvait être atteinte seulement par la connaissance d'une forme de vie vraie. À ce propos, dans le pamphlet intitulé *Pre-Raphaelitism* (1851) Ruskin défend les jeunes Préraphaélites qui font l'objet de véhémentes critiques parce que, à la différence des peintres fidèles aux canons établis par la Royal Academy, William Holman Hunt et John Everett Millais ont suivi à la lettre un conseil donné aux jeunes artistes d'Angleterre dans le premier volume de *Modern Painters* en 1843: «Ils devraient aller vers la nature en toute unicité de cœur, et avancer avec elle, laborieux et confiants, n'ayant d'autre pensée que celle de pénétrer le mieux son sens, sans rien rejeter, sans rien sélectionner, sans rien mépriser» (Ruskin 1981: iii)⁷. Les Préraphaélites entretiennent une justesse dans le rapport à la création qui leur donne la liberté d'être sincères. Liberté qui n'est pas une activité de tout repos. Les biographies des Préraphaélites témoignent des difficultés que cette liberté leur imposa. Condition que Fabio Camilletti décrit en empruntant une expression à Percy Shelley et citant *Hand and Soul*, texte sur lequel nous reviendrons plus loin:

Unacknowledged legislators of their own time [...] these painters/poets have witnessed the failure of their own very private revolutions, through a combination of "circumstances" and the "extraordinary purpose of fortune born with the lives of some few" who, by gaining preeminence in official historiographies of literature and art, have unavoidably condemned "any who went before" to be "remembered as... shadows..., and the voices which prepared [their] way in the wilderness".⁸ (Camilletti 2019: 69)

⁷ 1851 est l'année de la préface citée. «They should go to nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thought but how best to penetrate her meaning, rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing». La citation se trouve dans John Ruskin, *Modern Painters* vol. I, Londres, George Allen, 1904 [1843]: 448.

⁸ «Législateurs non reconnus de leur époque [...] ces peintres/poètes ont vu l'échec de leurs révolutions très privées, par une combinaison de "circonstances" et

Camilletti montre comment les trajectoires de vie marginales dans l'histoire de la littérature et des arts qui furent celles des Préraphaélites motivent le rapport que ceux-ci entretiennent avec l'œuvre de Giorgio Vasari. Dante Gabriel Rossetti critique la narration de l'histoire des arts accomplie par Vasari. Celle-ci aurait empêché l'art italien précédant Cimabue d'être considéré à sa juste valeur. Vasari aurait en effet masqué son foisonnement sous l'expression réductrice de «*vecchia maniera greca*», style grec ancien (Camilletti 2019: 103-113). Prenant le contre-pied de Vasari, Rossetti abolit la Renaissance pour revivre le Moyen-Âge⁹.

Se présentant lui-même comme un poète avant tout, «*a poet, primarily*» (Doughty 1975: 849), Dante Gabriel Rossetti vit le rapport à la poésie de Dante et du Doux Style Nouveau, *Dolce Stil Novo*, comme un héritage culturel qui d'emblée fera de lui une exception dans le milieu artistique anglais. Fils d'un poète italien émigré à Londres, Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti, et de Frances Polidori, la fille d'un homme de lettres toscan, Gaetano Polidori, qui partit vivre à Londres après avoir été, pendant quelques années, le secrétaire de Vittorio Alfieri, Dante Gabriel Rossetti, ses deux sœurs, Maria Francesca, Christina Georgina et son frère, William Michael, grandissent dans l'amour de la poésie toscane des XIII^e et XIV^e siècles. Maria Francesca, deviendra critique littéraire et écrira un ouvrage sur Dante, *The Shadow of Dante* ; William Michael traduira *l'Inferno*¹⁰. Quelque chose qui est de l'ordre d'une trajectoire de vie lie Rossetti à Dante. Cette trajectoire est choisie puisque le poète inverse l'ordre de ses prénoms pour faire figurer celui de Dante avant Gabriel. Ce choix est un

“l'extraordinaire volonté de la fortune née avec les vies de rares élus” qui, en accédant au premier plan dans les historiographies officielles de la littérature et des arts ont inévitablement condamné “tous leurs prédécesseurs” à n'être que “le souvenir... des ombres... et des voix qui préparaient [leur] venue dans le désert”».

⁹ Comme le remarque justement Giuliana Pieri, l'intérêt des artistes anglais pour le Moyen Âge italien et de façon particulière pour l'œuvre de Dante remonte à une époque précédant celle des Préraphaélites. Ce sont en effet les Prémantiques qui se passionnent pour l'œuvre de Dante et qui inaugurent une tradition qui n'est toujours pas tarie (Pieri 2007: 110).

¹⁰ En 1865, mais déjà en 1861, Dante Gabriel cite les traductions de son frère dans son anthologie.

choix de vie et Rossetti consacre à la vie des poètes toscans du Doux Style Nouveau une étude approfondie, sous la forme de microbiographies, qu'il publie en introduction de sa propre traduction de la *Vita Nuova*. L'intention est ouvertement biographique: le poète considère qu'une présentation de la vie de Dante et de ses amis permettra d'éviter les notes explicatives qui alourdissent toutes les éditions, italiennes ou anglaises, de la poésie médiévale toscane: les poèmes sont confiés, «bien que dans un idiome nouveau» (Rossetti 1914: 145)¹¹, libérés de notes et d'alourdissements, dans une forme qui puisse être comprise seulement en connaissance des épisodes saisissants de la vie des poètes qui les composèrent. Rossetti ne se cantonne pas aux références biographiques données par Boccaccio, il étudie *La Chronique des événements survenant à son époque* de Dino Compagni et le *Pecorone* de Giovanni Fiorentino. L'idée est de mettre en avant le lien indissoluble qui unit les trajectoires de vies des poètes étudiés et la valeur de leur expression poétique, de façon à ce qu'il soit possible de parler d'un premier niveau de traduction intersémiotique, comme le passage des événements de la vie à la composition de poèmes traduits du toscan vers l'anglais et faisant revivre le souffle de la poésie toscane des XIII^e et XIV^e siècles.

La vie de Rossetti connaît également une double traduction, en poésie et en peinture. Toujours dans l'introduction à sa traduction de la *Vita Nuova*, il écrit: «d'un bout à l'autre de la *Vita Nuova*, existe une tension comme le premier murmure tombant qui rejoint l'oreille dans un champ reculé, et qui nous prépare à regarder la mer» (*ibid.*: 146)¹². C'est ainsi que le poète anglais décrit ce que la jeunesse est à la vie: tension vers un murmure qui prépare à regarder l'horizon. Il ne s'agit pas d'une claire indication, la jeunesse n'a pas l'assurance de la bonne direction à suivre. L'oreille tendue pour percevoir le murmure restitue autrement l'affirmation de Beatrice, dans le chant XXX du *Purgatoire*: la *Vita Nuova* murmure la direction à suivre pour parvenir à la mer. Ce murmure est virtuellement la vie et la poésie à venir, justement parce qu'ici

¹¹ «Though in a new idiom».

¹² «Throughout the *Vita Nuova* there is a strain like the first falling murmur which reaches the ear in some remote meadow, and prepares us to look upon the sea».

le signifiant 'vita', vie, est pour Dante le récit de ce qui lie la vie à la poésie. Bien que Boccaccio raconte que Dante avait honte de cette œuvre de jeunesse, pour Rossetti, «il est vrai que la *Vita Nuova* est un livre que seule la jeunesse aurait pu écrire, et qui doit essentiellement demeurer sacré auprès des jeunes gens» (*ibid.*)¹³.

Rossetti décide de traduire les poètes toscans cinq ans avant de rencontrer Elizabeth Siddal en 1850. En effet, comme l'affirme Jerome McGann dans le commentaire qui accompagne l'anthologie de D. G. Rossetti, dans *The Rossetti Archive*, le travail de préparation à la traduction commence en 1845, peut-être même dès 1843, sans objectif programmatique, mais il devient très rapidement le fondement du projet préraphaélite. D. G. Rossetti écrit une longue lettre à Leigh Hunt, traducteur de littérature italienne et pour cela source d'inspiration pour Rossetti, dans laquelle il illustre le programme artistique qui trouve son origine en la traduction de textes de poètes toscans du Moyen Âge. Il paraît toutefois important de souligner que D. G. Rossetti épouse Elizabeth Siddal en 1860, et que l'anthologie paraît en 1861 comme s'il s'agissait de l'accomplissement d'une double traduction, du toscan à l'anglais et de la poésie à la vie. Le travail sur la *Vita Nuova* pourrait être conçu comme transposition d'une période particulière de la vie de Rossetti qui a trouvé sa Beatrice et en fait part à ses confrères. La rencontre avec Lizzy change la vie du poète à un point tel qu'il est désormais possible de réécrire la *Vita Nuova* dans un nouvel idiome, parce que les mots du poème ne sauraient être sincères sans être vécus. Le lien indissoluble entre la vie et l'œuvre, la nécessité pour l'artiste de traduire la vie en œuvre est déjà décrit comme idéal esthétique à la fin des années 1840.

Hand and Soul est le titre d'une nouvelle écrite par Rossetti en 1849, un an avant la rencontre avec Lizzy, et publiée en 1869 à compte d'auteur pour les amis. Le texte a été défini par la critique comme le manifeste du mouvement préraphaélite, en ceci qu'il contient les éléments les plus saisissants de l'esthétique du poète et de la Confrérie. Outre les interprétations célèbres de *Hand and Soul*, parmi lesquelles la lecture de Jerome McGann pour qui le texte

¹³ «It is true that the *Vita Nuova* is a book which only youth could have produced, and which must chiefly remain sacred to the young [...]».

est «entre autres, une critique incisive des *Vies des artistes* de Vasari¹⁴» (McGann 2004: 180), il serait possible d'avancer l'hypothèse que la nouvelle soit un récit autobiographique. Il s'agit d'une écriture autobiographique, plus exactement 'autographique': une tentative de vivre-écrire, d'accéder à la «vraie vie» par la création artistique. Le narrateur et le personnage de la nouvelle sont tous les deux des doubles du poète, le narrateur est un contemporain de Rossetti, le personnage un artiste nommé Chiaro, qui vit à Pise au XIII^e siècle. Le premier raconte l'histoire de la vie d'un peintre qui est son précurseur et qui incarne, au XIX^e siècle, l'idéal de l'artiste du Moyen-Âge. Rossetti qualifie de «métaphysique» cette histoire qui permet de comprendre ce que les Préraphaélites appellent «Truth to Nature» et qui n'a justement rien à voir avec le réalisme. Rossetti donne forme, par le dispositif de la nouvelle, à sa condition d'artiste vivant le XIX^e siècle avec un cœur du XIII^e, et comme au XIII^e siècle le mot cœur n'est pas ici une métaphore (Agamben 1998: 207-219).

L'histoire raconte les années de jeunesse de Chiaro dell'Erma, un peintre si sensible qu'il s'évanouit devant la beauté d'un coucher de soleil, qui ne trouve pas de maître à la hauteur de son idéal artistique et s'aperçoit, après des années d'enfermement, de solitude et de dur labeur, qu'il a poursuivi une vaine beauté. Il se tourne alors vers son âme et décide de suivre un idéal de perfectionnement moral qui élèverait ceux qui poseraient les yeux sur ses peintures. L'abstraction l'éloigne alors du monde. Il perd ses admirateurs. Les critiques continuent de l'aimer, mais à tort – dit le narrateur – parce que sa main manque de passion. Un jour de fête religieuse à Pise, alors que tous les habitants de la ville sortent dans les rues pour les festivités, Chiaro assiste de sa fenêtre à un violent affrontement entre deux familles rivales de la ville. La confusion causée par le bruit des épées et le sang versé fait surgir un questionnement dans l'esprit de l'artiste sur la possibilité que son âme soit habitée par un diable sans qu'il s'en aperçoive. Soudain, alors qu'il pleure, replié sur lui-même, souffrant de sa condition, un émerveillement surgit en lui, il lève les yeux et aperçoit une dame dans sa chambre, habillée en vert et gris selon la mode de l'époque:

¹⁴ «Among other things, a trenchant critique of Vasari's *Lives of the Painters*».

It seemed that the first thoughts he had ever known were given him as at first from her eyes, and he knew her hair to be the golden veil through which he beheld his dreams. Though her hands were joined, her face was not lifted, but set forward ; and though the gaze was austere, yet her mouth was supreme in gentleness. And as he looked, Chiaro's spirit appeared abashed of its own intimate presence, and his lips shook with the thrill of tears ; it seemed such a bitter while till the spirit might be indeed alone. She did not move closer towards him, but he felt her to be as much with him as his breath. He was like one who, scaling a great steepness, hears his own voice echoed in some place much higher than he can see, and the name of which is not known to him. As the woman stood, her speech was with Chiaro: not, as it were, from her mouth or in his ears ; but distinctly between them. 'I am an image, Chiaro, of thine own soul within thee. See me and know me as I am'. (Rossetti 1869: 15)

La dame-âme invite le peintre à chercher «sa propre conscience (non pas celle de [son] esprit, mais celle de [son] cœur)» (*ibid.*: 14).

L'histoire contient des citations de trois épisodes de la vie de Dante telle que le poète la raconte dans la *Vita Nova* et dans la *Comédie*. Nous reconnaissons l'épisode du chant XXX du *Purgatoire* décrit plus haut, le sentiment de la présence de la dame, le regard sévère de celle-ci, les mots exhortant le poète à poursuivre un idéal de noblesse de cœur. L'apparition de la dame dans la chambre du poète renvoie à l'épisode de l'apparition de la «dama gentile» dans la *Vita Nova* (§ 24). Les mots prononcés par la dame-âme de Chiaro sont une transposition de la problématique du sonnet *Gentil pensero che parla di vui* (§ 27.5) de la *Vita Nova* où Dante présente la dichotomie âme/cœur, à savoir raison/appétit:

In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L'una parte chiamo core, cioè l'appetito ; l'altra chiamo anima, cioè la Ragione ; e dico come l'uno dice coll'altro. E che degno sia di chiamare

l'appetito cuore, e la Ragione anima, assai è manifesto a coloro a cui mi piace che ciò sia aperto.¹⁵ (Dante 2016)

La dame-âme invite Chiaro à suivre le cœur, l'appétit, ὄρεξις, le *cordis appetitus* qui est mentionné dans le commentaire de l'Anonyme Giele (Corti 1983: 22) au *De anima* d'Aristote. Cet appétit, qui est «une sorte de désir» (Aristote 2010: III, x, 25), est *παρὰ τὸν λογισμὸν*, parfois opposé à la raison, comme dans la dichotomie proposée par Dante dans le sonnet *Gentil pensero che parla di vui*, et qui était connue des initiés aux théories médico-philosophiques, «coloro a cui piace che ciò sia aperto». Pendant que Chiaro pleure dans les cheveux d'or de la dame âme, celle-ci lui dit «work from thine own heart, simply», «travaille à partir de ton cœur, simplement» (Rossetti 1869: 17). En d'autres mots, le travail doit être accompli dans une fidélité au désir. Or dans le *De anima*, Aristote juxtapose désir et imagination, *φαντασία*, lorsqu'il dit que si l'intellect, la raison, est toujours juste, «le désir et l'imagination peuvent être droits ou erronés» [*Νοῦς μὲν οὖν πᾶς ὀρθός ἐστιν· ὄρεξις δὲ καὶ φαντασία καὶ ὀρθή καὶ οὐκ ὀρθή*» 433a]. Au sujet de l'imagination, Aristote décrit une opposition analogue:

428a *Εἰ δὴ ἐστὶν ἡ φαντασία καθ' ἣν λέγομεν φάντασμα τι ἡμῖν γίνεσθαι καὶ μὴ εἶ τι κατὰ μεταφορὰν λέγομεν, <ἄρα> μία τις ἔστι τούτων δύναμις ἢ ἔξις καθ' ἃς κρίνομεν καὶ ἀληθεύομεν ἢ ψευδόμεθα; τοιαῦται δ' εἰσὶν αἰσθησις, δόξα, ἐπιστήμη, νοῦς.*

428a Si donc l'imagination est la faculté en vertu de laquelle nous disons qu'une image se produit en nous, et si nous laissons de côté tout usage métaphorique du terme, nous dirons qu'elle est seulement une

¹⁵ «Dans ce sonnet je représente moi-même en deux parties, suivant la manière dont mes pensées étaient divisées. J'appelle cœur l'une de ces parties, à savoir l'appétit; l'autre, je l'appelle âme, à savoir la Raison; et je dis comment l'un dispute avec l'autre. Et qu'il soit juste d'appeler cœur l'appétit, et âme la Raison, c'est suffisamment manifeste pour ceux auxquels il me plaît que ce le soit» (Traduction de Jean-Charles Vegliante 2011).

faculté ou un état par quoi nous jugeons et pouvons être dans la vérité ou dans l'erreur. (Aristote 1846)

Dans *Stanze*, Giorgio Agamben cite le *Colliget* d'Averroès pour rappeler que le lieu de l'imagination est le cœur: «le lieu et la racine du sens commun sont dans le cœur, il s'ensuit que le lieu de la vertu imaginative est nécessairement dans le cœur» (Averroès 1552, ch. X). Agamben rappelle que dans le *Philèbe*, l'imagination, *φαντασία*, peint dans l'âme des «icônes» qui sont également appelées *φαντάσματα*, des fantasmes, «peintures dans l'âme» (Agamben 1998: 124-125)¹⁶. La dame âme demande à Chiaro de peindre son appétit, son désir. Agamben montre que, déjà chez Platon, «ni plaisir ni désir ne sont possible sans “cette peinture dans l'âme”» (*ibid.*: 124-125). Chiaro est invité à peindre ses *φαντάσματα* et donc la dame qui lui apparaît dans sa chambre.

Certains vers de Dante, tirés du chant XXIV du *Purgatoire* de la *Divine Comédie* fonctionnent tels une introduction à la poétique du *Dolce Stil Novo*. Au poète lucquois Bonagiunta Orbicciani qui lui demande si c'est bien lui qui composa les rimes 'nouvelles' qui commencent par «Dames qui avez intelligence d'Amour» «Donne ch'avete intelletto d'amore», Dante répond «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando» – «Je suis homme qui, lorsque / souffle Amour, prends en note, et de la sorte / vais signifiant ce qu'il dicte en mon âme» (vv. 52-54) (*ibid.*: 218). À quoi Bonagiunta répond:

“O frate, issa vegg'io”, diss'elli, “il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!
Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne ;
e qual più a gradire oltre si mette,

¹⁶ Sur la question des icônes, voir l'étude de Fabio Camilletti qui montre le lien entre la *Figura mistica* de Chiaro dell'Erma et le caractère mystique des icônes byzantines (Camilletti 2019: 117-120).

non vede più da l'uno e l'altro stilo" ;
e, quasi contentato, si tacette.

Les mots prononcés par Dante sonnent tellement clairs aux oreilles du poète lucquois, qu'immédiatement il dit percevoir la distance qui sépare le Notaire, Jacopo da Lentini, poète sicilien, Guittone D'Arezzo, poète toscan et lui-même des poètes du Doux Style Nouveau. Bonagiunta comprend que les plumes des poètes «modernes» écrivent littéralement, «s'en vont serrées», ce que leur dicte Amour. Il n'en va pas de même dans la poésie des «anciens» qui tombe «dans l'abus d'une vaine rhétorique et d'un langage rude et conventionnel» (Bec 1993: 8), qui demeure dans la tradition provençale et empêche la distinction entre les styles des différents poètes. Celui qui outrepassa ce partage ne voit aucune différence supplémentaire¹⁷.

Selon Agamben, le tercet des vers 52 à 54, amplement commenté dans la tradition philologique occidentale, recèle la clé d'interprétation non seulement de la poétique du Doux Style Nouveau, mais également du rapport que le désir entretient avec la composition poétique en Occident, à condition de lire les signifiants qui le composent pour leur sens littéral. Celui-ci précède en effet les acceptions métaphoriques que le mot *spirare*, inspirer, a progressivement acquises dans les langues européennes modernes: «Dante caractérise [...] l'expression poétique comme une dictée prise sous l'"inspiration" de l'amour. Il ne s'agit pas là simplement d'une intuition personnelle, ni d'un art poétique: [...] Dante replace la théorie du langage à l'intérieur de [la] doctrine pneumo-fantasmatique» (Agamben 1998: 22) qui jouait un rôle fondamental dans la poésie lyrique. Ici, le verbe 'spirare' renvoie à la circulation pneumatique. La parole poétique du Doux Style Nouveau est le lieu où le désir tendant vers son objet «peut trouver un apaisement» par réciprocity du désir. L'objet est peint dans l'âme du poète, ainsi «la pratique poétique permet en effet à Narcisse de s'approprier son image et de satisfaire son "fol amour", le fantasme générant le désir» (*ibid.*: 216). Comme le souligne Enrico Fenzi dans un texte sur *La*

¹⁷ Fabio Camilletti appelle la problématique de la rencontre entre Bonagiunta Orbicciani et Dante «the dialectic between forerunners and later poets», «la dialectique des précurseurs et des successeurs» (Camilletti 2019: 109).

Canzone d'amore di Guido Cavalcanti, à partir des paragraphes 15 et 16 de la *Vita Nova*, «le personnage d'Amour disparaît, parce que, à partir de là, Beatrice en prend directement la place, de telle sorte que la passion [le désir] coïncide désormais avec l'objet et l'agent de la passion même» (Fenzi 2015: 28-29)¹⁸. Dante hypostasie Amour en Beatrice, et de même Rossetti en Elizabeth: la nature d'amour en la nature de l'objet aimé (*ibid.*: 29).

Ainsi la nouvelle *Hand and Soul* permet-elle de comprendre l'expression *Truth to nature*, qui caractérise le geste pictural et poétique préraphaélite, dans un sens qui est proche de la philosophie naturelle médiévale et non pas de celui du réalisme du XIX^e siècle. Il faut entendre ici l'expression comme l'attribut de ce qui est 'unvarnished', sans vernis, honnête, d'une honnêteté venant du cœur qui place les artistes préraphaélites au service des autres et avant tout au service de la Confrérie et de tous ceux qui aiment l'art. C'est ainsi que l'art acquiert une fonction sociale, en produisant la rencontre avec l'âme qui est en nous. La conclusion de la nouvelle explicite cette idée de Rossetti. Le narrateur, qui se trouve à Florence, en 1847 au *Palazzo Pitti*, est ravi par un tableau de petites dimensions. Celui-ci est placé juste au-dessous d'un célèbre Raphaël, le *Berrettino*¹⁹:

The picture I speak of is a small one, and represents merely the figure of a woman, clad to the hands and feet with a green and grey raiment, chaste and early in its fashion, but exceedingly simple. She is standing: her hands are held together lightly, and her eyes set earnestly open.

The face and hands in this picture, though wrought with great delicacy, have the appearance of being painted at once, in a single sitting: the drapery is unfinished. As soon as I saw the figure, it drew an awe upon me, like water in shadow. I shall not attempt to describe it more than I

¹⁸ La traduction est la nôtre: «il personaggio di Amore scompare, perché, da qui in avanti, Beatrice ne prende direttamente il posto, si che la passione è ormai fatta coincidere con l'oggetto e l'agente della passione stessa».

¹⁹ Le tableau bien entendu n'existe pas, mais Fabio Camilletti a retrouvé dans l'un des catalogues de la Galerie Pitti, celui de la chambre Prométhée, une «*Testa virile con berretto rosso*», «Tête d'homme au béret rouge» et un «*Ritratto femminile*» «Portrait de femme», les deux par des artistes non identifiés (Camilletti 2019: 97).

have already done ; for the most absorbing wonder of it was its literality. You knew that figure, when painted, had been seen ; yet it was not a thing to be seen of men. This language will appear ridiculous to such as have never looked on the work ; and it may be even to some among those who have. On examining it closely, I perceived in one corner of the canvass the words Manus Animam pinxit, and the date 1239. (Rossetti 1869: 19).

Par la formule d'une main qui peindrait l'âme, Rossetti transpose les vers du chant XXIV du *Purgatoire*. Le peintre aimait dire «la plus noble peinture est un poème peint», mais pour atteindre un accomplissement semblable, le poète peintre doit trouver son âme, la regarder pour la peindre. C'est ce qui explique que Rossetti ait dit, en rencontrant Elizabeth Siddal, qu'il ne peindrait plus qu'elle, dont il reconnaissait le visage pour l'avoir déjà peint dans son âme.

Au sujet de la séparation entre cœur et intellect, Agamben explique qu'il ne faut pas se méprendre au sujet d'une prétendue séparation rigoureuse dans la culture médiévale entre l'amour, situé dans la partie sensitive, et l'intellect possible : en effet, les deux ne sont pas séparés en ceci que l'intellect possible s'unit à l'individu par l'intermédiaire du fantasme qui est aussi origine et objet de l'expérience amoureuse: «ce n'est que dans la culture médiévale que le fantasme apparaît au premier plan comme origine et objet d'amour, et le domaine de l'éros se déplace alors de la vision à l'imagination» (Agamben 1998: 137).

Origine et objet, dit Agamben, dans le fantasme qui est, tout à la fois, copule entre l'individu et l'intellect possible et origine d'amour. En rappelant le célèbre passage du *Philèbe* où il est question du «peintre, qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme les images correspondant aux paroles » [39a] (Platon 1941), Agamben rappelle que cet artiste est l'imagination, *φαντασία*. Or, comme cela a déjà été dit plus haut, dans le *Philèbe*, ces images acquièrent aussi le nom de «fantasmes » *φαντάσματα*, [40a] (Agamben 1998: 122-124). Agamben cite un passage du *De memoria* qui résume la théorie platonicienne de la peinture dans l'âme et attire l'attention sur le fait que le mot employé ici par Aristote est *ζωγράφημα* qui vient de *ζωγράφω* et qui veut dire «peindre d'après nature». Ce qui conforte encore l'interprétation, qui est ici formulée, selon laquelle l'expression préraphaélite *Truth to Nature* recèle une acception dantesque et, via Dante, aristotélicienne:

450a Δῆλον γὰρ ὅτι δεῖ νοῆσαι τοιοῦτον τὸ γιγνόμενον διὰ τῆς αἰσθήσεως ἐν τῇ ψυχῇ καὶ τῷ μορίῳ τοῦ σώματος τῷ ἔχοντι ἀντήνοϊον ζωγράφημά τι [τὸ πάθος] οὗ φαμεν τὴν ἕξιν μνήμην εἶναι· ἡ γὰρ γιγνομένη κίνησις ἐνσημαίνεται οἷον τύπον τινὰ τοῦ αἰσθήματος, καθάπερ οἱ σφραγιζόμενοι τοῖς δακτυλίοις.

450a Évidemment on doit croire que l'impression qui se produit par suite de la sensation dans l'âme, et dans cette partie du corps qui perçoit la sensation, est analogue à une espèce de peinture, et que la perception de cette impression constitue précisément ce qu'on appelle la mémoire. Le mouvement qui se passe alors empreint dans l'esprit comme une sorte de type de la sensation, analogue au cachet qu'on imprime sur la cire avec un anneau (Aristote 1847).

Rossetti commence, immédiatement après avoir rencontré Elizabeth Siddal, Lizzy, en 1851, de dessiner des croquis d'elle en Beatrice. Ceux-ci deviendront par la suite la célèbre série *Beata Béatrix*. C'est pour le peintre poète l'accomplissement d'un rêve, celui de redoubler l'expérience biographique de Dante par la sienne, dans une union indissoluble de l'âme et de la peinture, selon la formule «*manus animam pinxit*»²⁰. Elizabeth meurt en 1862, d'une dose excessive de laudanum. Le poète retrouve les croquis et commence le tableau après sa mort. Sa première version sera terminée en 1870²¹. Il en existe six versions, différentes les unes des autres, dont la plus célèbre est celle qui fut réalisée pour William Graham, qui se trouve au Art Institute of Chicago. Un poème du recueil *The House of Life* accompagne le tableau.

Beatrice est assise sur le balcon de la demeure de son père à Florence. Elle est peinte à contre-jour, les yeux fermés, le menton relevé et la tête légèrement en arrière. L'observateur est placé à l'intérieur de la chambre qui ouvre sur la ville qu'on aperçoit au loin, avec le pont sur l'Arno. Beatrice a posé le dos de

²⁰ Pour l'interprétation de cette formule, voir également l'étude accomplie par Fabio Camilletti (Camilletti 2019: 139-150).

²¹ Les études pour le tableau commencent très probablement en 1856 (*The Rossetti Archive*).

ses mains sur ses genoux. Elles retombent sur la robe rouge et semblent accueillir de façon involontaire des coquelicots rouges qu'une colombe au plumage rose lui apporte. Ses ailes se replient, comme si l'oiseau était sur le point de se poser sur le manteau vert que la dame porte par-dessus la robe rouge. Les coquelicots, fleurs de pavot, symbolisent à la fois la raison de la mort d'Elizabeth et la chasteté de Beatrice. Dans l'arrière-plan, Dante regarde Amour. Celui-ci serre dans les mains un cœur en flammes. Il se dirige vers l'extérieur du tableau et semble suggérer au poète de le suivre.

Rossetti figure la mort de sa bien-aimée, «comme un transfert d'un état à un autre» (Roussillon 2008: 158). Les mains abandonnées, les paupières lourdement fermées et la bouche ouverte symbolisent le passage de Beatrice à une vie céleste, mais aussi, la série de *Beata Beatrix* fonde un nouveau départ dans l'art du poète. Elle annonce le passage à «un art total qui englobe peinture et poésie, et définit les nouveaux rapports entre l'art et le monde que Rossetti tente de tisser à partir de la publication de ses poèmes en 1870» (*ibid.*: 161), comme l'écrit Laurence Roussillon-Constanty. Le sonnet composé pour accompagner le tableau n'est pas ici une transposition du portrait, ni sa didascalie, mais il fonctionne comme extension du dispositif pictural. Il indique l'accomplissement de l'idéal artistique. L'âme peinte est celle à laquelle on revient.

THE PORTRAIT

Lord of all compassionate control,
O Love! let this my lady's picture glow
Under my hand to praise her name, and show
Even of her inner self the perfect whole:
That he who seeks her beauty's furthest goal,
Beyond the light that the sweet glances throw
And refluent wave of the sweet smile, may know
The very sky and sea-line of her soul.

Lo! it is done. Above the long lithe throat
The mouth's mould testifies of voice and kiss,
The shadowed eyes remember and foresee.
Her face is made her shrine. Let all men note

That in all years (O Love, thy gift is this!)
They that would look on her must come to me.

Dante Gabriel Rossetti, «*The Portrait*»

Le poète s'adresse à Amour et le supplie de faire resplendir l'image de la dame sous son pinceau pour que celui-ci compose la louange de son nom et dévoile la perfection de son intériorité. Celui qui cherche à percevoir le dessein ultime de sa beauté au-delà de la douceur enchanteresse de son regard pourra connaître le ciel et l'horizon de son âme. Mais c'est déjà fait: «it is done!» Le peintre y est parvenu. La forme de la bouche restitue la voix et les baisers. Le visage de Beatrice devient son sanctuaire. Ainsi, de tous temps, les hommes qui souhaiteront la regarder devront-ils se tourner vers le poète.

L'accomplissement de l'idéal poétique et pictural décrit dans le sonnet est celui du programme qui avait été annoncé par la dame âme à Chiaro dans la nouvelle *Hand and Soul*. La dame invite le peintre à regarder et à reconnaître sa propre âme («I am an image, Chiaro, of thine own soul within thee. See me and know me as I am»). Le sonnet *The Portrait* invite désormais l'observateur à chercher auprès de lui la beauté de son âme. En cela consiste le don d'Amour («O Love, thy gift is this!»), en la possibilité pour le poète de reconnaître, en l'objet de son désir, le poème peint dans son âme, à savoir celui que lui seul est en mesure d'écrire et qui est sa propre contribution authentique à l'idéal artistique et intellectuel.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, tr. de Yves Hersant, Paris, Rivages, 1998 [1992 pour la première édition en français, 1981 pour l'original].
- Aristote, *De l'âme*, trad. J. Tricot. Paris, Vrin, 2010.
- Id., *Traité de l'âme*, tr. de Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 1846.
- Id., *Traité de la mémoire et de la réminiscence*, trad. Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Dumont, 1847.
- Averroès, *Colliget libri VII*, vol. II, Venise, 1552.
- Benjamin, Walter, "L'abandon du traducteur", tr. de Laurent Lamy et Alexis Nouss, *TTR, Traduction, terminologie, rédaction*, 10.2 (1997): 13-69.
- Bec, Christian, *Présentation aux Rimes de Guido Cavalcanti*, tr. de C. Bec, Paris, Imprimerie Nationale, 1993.
- Camilletti, Fabio, *The Portrait of Beatrice. Dante, D. G. Rossetti and the Imaginary Lady*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2019.
- Corti, Maria, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Turin, Einaudi, 1983.
- Dante, *Purgatoire*, tr. de Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2018.
- Id., *Vita Nova*, Luca Carlo Rossi éd., Milano, Mondadori, 2016 [1999].
- Id., *Vie Nouvelle*, tr. de Jean-Charles Vegliante, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Doughty, Oswald – Wahl, J. R. (Eds.), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Fenzi, Enrico, *La Canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Milano, Ledizioni, 2015 [Genova, Il Melangolo, 1999].
- Foucault, Michel, *L'Herméneutique du sujet*, 1981-1982, Paris, Seuil/Gallimard, 2001.
- McGann, Jerome, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, New Haven, CT, Yale University Press, 2000.
- Id., "D. G. Rossetti and the Art of the Inner Standing-Point", *Outsiders Looking In: The Rossettis Then and Now*, Eds. David Clifford - Laurence Roussillon, Londres, Anthem Press, 2004: 171-188.
- Pieri, Giuliana, "Dante and the Pre-Raphaelites: British and Italian Responses", *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing*

Francesca Manzari, «*La plus noble peinture est un poème peint*»

Arts, Eds. Antonella Braidà - Luisa Calè, Aldershot, Ashgate, 2007: 109-140.

Platon, *Philèbe*, tr. A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1941.

Rossetti, Dante Gabriel, *Hand and Soul*, (privately printed by) Strangeways and Walden, 1869.

Id., *The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the Original Metres, Together with Dante's Vita Nuova*, Miami, Hard-Press Publishing, reprenant l'édition de George Routledge & Sons, Limited, Londres, et celle de E. P. Dutton & Co., New York, les deux de 1914 [Londres, Smith, Elder, and Co. 1861].

Roussillon-Constanty, Laurence, *Méduse au miroir: esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*, Grenoble, ELLUG, 2008.

Ruskin, John, *Modern Painters* vol. I, Londres, George Allen, 1904 [1843].

Id., *Pre-Raphaelitism*, New York et Londres, G. P. Putnam's Sons The Knickerbocker Press, 1981.

Stefanini, Ruggero, "Purgatorio XXX", *Lectura Dantis*, 9 (1991): 90-104.

Sitographie

McGann, Jerome, "Scholarly Commentary to D. G. Rossetti's *Early Italian Poets*", *The Rossetti Archive*, Ed. Jerome McGann, 2008, <http://www.rossettiarchive.org/docs/1-1861.raw.html>

L'autrice

Francesca Manzari

Francesca Manzari, Maître de conférences en littérature générale et comparée, spécialiste de poésie médiévale et contemporaine, notamment dans les domaines italien, français et américain, s'intéresse plus particulièrement aux relations entre littérature et philosophie, telles qu'elles se sont nouées en Toscane au XIIIe siècle, et renouées dans la poésie moderniste du XXe siècle. Auteur d'une thèse qui porte sur

l'ensemble de l'œuvre de Derrida, elle mène son travail d'enseignement et de recherche dans l'héritage de la *French Theory* et de la psychanalyse.

Elle dirige à l'université d'Aix-Marseille le master de traduction littéraire et codirige le master de Littérature et Psychanalyse (parcours LIPS du master Lettres).

Email: francesca.manzari@univ-amu.fr

L'article

Date sent: 15/07/2020

Date accepted: 20/10/2020

Date published: 30/11/2020

Comment citer cet article

Manzari, Francesca, "«La plus noble peinture est un poème peint»: traduire pour peindre. Dante Gabriel Rossetti lecteur de Dante", *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, Eds. H. J. Backe, M. Fusillo, M. Lino, with the focus section *Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis*, Eds. C. Fischer and M. Petricola, *Between*, X.20 (2020), www.betweenjournal.it