Atlante 10

printemps 2019

Représenter l'histoire dans la littérature et les arts

Représenter l'histoire dans la littérature et les arts

Illustration de Francesco Gonin pour le chapitre I des *Fiancés* d'Alessandro Manzoni
(Milan, Guglielmini e Redaelli, 1840)

Coordination

Jean-Philippe Bareil, Michele Carini

AVANT-PROPOS 7

Partie I. Technique et poétique

Monica BISI (Université catholique Milan) 16
«Una impressione simile al concetto»: alle origini della riflessione manzoniana su poesia e storia

Michele CARINI (Université de Lille, CECILLE 4074) 28
Le modèle manzonien dans la digression sur les *Statuts du Frioul* des *Confessions d'un Italien* d'Ippolito Nievo

Luís SOBREIRA (Université de Lille, CECILLE 4074) 47
Le projet esthétique des premiers romantiques portugais et leur vision idéologique de l'Histoire

Fleur THAURY (Université de Lille, CECILLE 4074 et Sorbonne Université, Centre Victor Baasch) 60
Représenter une « histoire sans passé » : enjeux narratifs et épistémologiques de l'usage paradoxal de l'anachronisme par le mouvement futuriste italien

Marianne BLOCH ROBIN (Université de Lille, CECILLE 4074) 78
Música, mito e historia de *El Dorado* : ¿Carlos Saura versus Werner Herzog?

Partie II. Littérature et lutte politique

Andrea D'URSO (Université de Lille, CECILLE 4074) 95
Idées socialistes et histoire sociale dans *Spirito ribelle* de Gian Pietro Lucini

Jean-Luc MARTINET (Université de Lille, ALITHILA 1061) 113
« Le temps de l'image est venu » : cinématiser l'écriture de l'Histoire dans Les Damnés de la terre d'Henry Poulaille

Ángel CLEMENTE ESCOBAR (Université de Lille, CECILLE 4074) 137
L'Arc de Triomphe et les Champs-Élysées comme signifiants politiques et littéraires : une approche comparatiste des romans sur Mai 68

Axel ARTHERON (Université des Antilles, CRILLASH 4095) 156
Quand le théâtre caribéen francophone s'empare de « l'Histoire immédiate » : *Les Atlantiques Amers* de Gerty Dambury

Partie III. Contre-histoires

Delphine BIÈRE (Université de Lille, IRHIS 8529) 175
Résister à l'Histoire : « contre-espace » et fragment dans l'œuvre de Wols 1939-1945

Monica ZANARDO (CNRS/ENS ITEM 8132) 193
Elsa Morante face à l'Histoire

Elodie CORNEZ (Université de Lille, CECILLE 4074) 210
L'histoire vue du bas - la Rome occupée dans le théâtre d'Ascanio Celestini

Giorgio PASSERONE (Université de Lille, CECILLE 4074) 225
Dante et Pound pour Pasolini : la force révolutionnaire du passé

Camille POUZOL (Sorbonne Université, CRIMIC 2561) 239
***Historietas por la identidad – HxI* : la bande dessinée documentaire, écriture visuelle des histoires et de l'Histoire**

Partie IV. Littérature et épistémologie : orientations de la littérature italienne 264

Giacomo RACCIS (Université de Bergame) 279
Le roman de l'Histoire en Italie : entre postmodernisme et retour au réel

Étienne BOILLET (Université de Poitiers, FoReLLIS 3816) 300
Histoire, littérature, fiction : à partir du cas Saviano

Gerardo IANDOLI (Université Aix-Marseille, CAER 854)
***Un viaggio che non promettiamo breve* di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia**

Partie V. Annexes

Annexe 1 318
Victor CHAUVET
Le comte de Carmagnola, *tragédie, par M. Alexandre MANZONI, Milan, 1820*

Annexe 2 331
Alessandro MANZONI
Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie [**extraits**]

Annexe 3 359
Victor CHAUVET
Observations générales sur le genre appelé **romantique**, *et sur notre système théâtral* [**extrait**]

Partie VI. Comptes rendus d'ouvrages

Carlos CONDE ROMERO 361
Robin LEFERE, *La novela histórica: (re)definición, caracterización*, **Madrid, Visor Libros, 2013**

Giulia FALISTOCCO 366
Giuliana BENVENUTI, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, **Bologne, il Mulino, 2017**

Andrea AGLIOZZO 371
Emanuela PIGA BRUNI, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, **Sesto San Giovanni, Mimesis, 2018**

Antonio SOTGIU 376
Raffaella COLOMBO, Federico FRANCUCCI, Matteo QUINTO, dir., *Mimesis 1946-2016. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach. Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016*, **Pavia, Pavia University Press, 2018**

Geneviève VERDO 383

Pierre-Marie DELPU, Igor MOULLIER, Mélanie TRAVERSIER, dir., *Le royaume de Naples à l'heure française : revisiter l'histoire du* decennio francese *(1806-1815)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018

Résumés 389

Avant-propos

Jean-Philippe Bareil

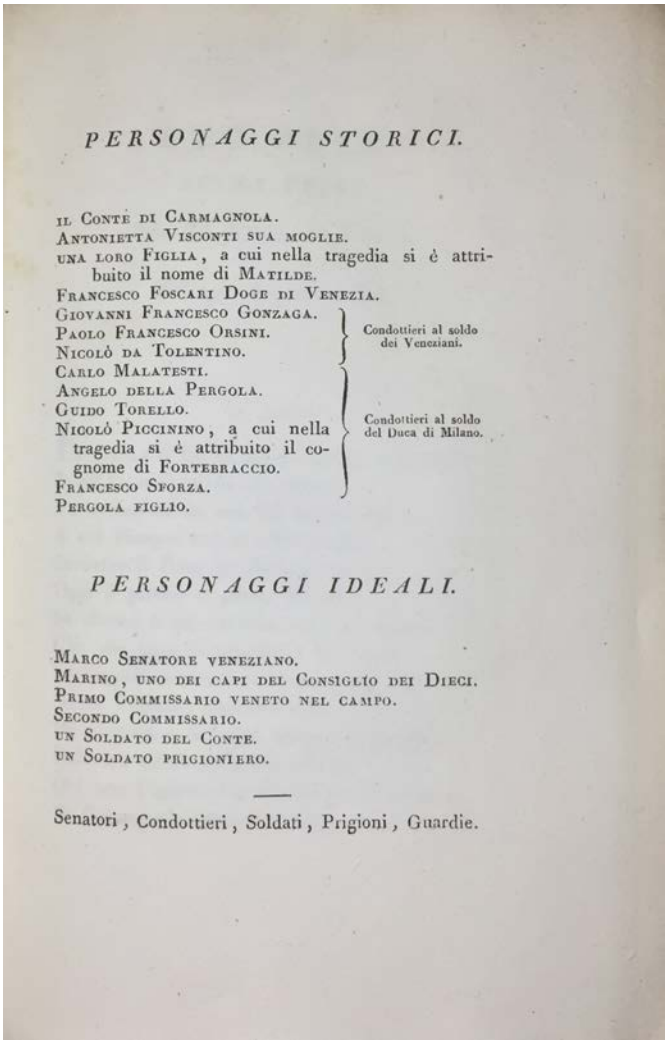
Michele Carini

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE
Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères,
F-59000 Lille, France

Le présent volume a pour point de départ la célèbre lettre qu'Alessandro Manzoni a écrite à Victor Chauvet, en réaction à son analyse du *Conte de Carmagnola*, paru en 1820. Le critique français commentait les propos avancés par Manzoni dans sa préface à la tragédie, ainsi que la structure de la pièce et certains passages du texte : tout en reconnaissant la maîtrise artistique de l'auteur italien, il censurait notamment les libertés qu'il avait prises par rapports aux contraintes pseudo-aristotéliciennes. La tragédie, en effet, ne respectait pas les règles du théâtre classique, puisqu'elle dépassait les limites chronologiques et spatiales prescrites. En effet, le protagoniste Francesco Bussone, comte de Carmagnola et *condottiero* au service de la république de Venise, décide à juste titre de libérer des prisonniers milanais après la bataille de Maclodio, ce qui lui vaut d'être accusé de trahison, puisqu'il avait précédemment été au service des Visconti de Milan. L'action se déplace alors géographiquement et temporellement à Venise, où il est jugé coupable et condamné à mort par les autorités de la République. La critique ponctuelle de Chauvet justifie une réponse de la part de Manzoni, qui développe une vaste réflexion esthétique dans la *Lettre à M.r Chauvet sur l'unité de temps et de lieux dans la tragédie* : l'enjeu central de cet écrit théorique concerne l'inefficacité des normes pseudo-aristotéliciennes, qui devraient rendre vraisemblable le déroulement dramatique. En réalité, ces règles entravent la créativité des auteurs dans un code artificiel auquel Manzoni oppose le « système historique » : libéré de ces obligations autoréférentielles et déformantes, l'auteur peut choisir un sujet dans l'histoire et consacrer son activité poétique à l'étude des choix et des

sentiments humains. En contrepartie, il ne doit rien changer à la réalité historique, puisque « l'essence de la poésie ne consiste pas à inventer des faits »[1].

Parmi les outils paratextuels que Manzoni inclut dans la première édition du *Conte di Carmagnola*, pour permettre au lecteur de faire la part entre les inventions de l'auteur et les données historiques, figure la liste des personnages, qu'il répartit en deux catégories, personnages *storici* et personnages *ideali* :



PERSONAGGI STORICI.

IL CONTE DI CARMAGNOLA.
ANTONIETTA VISCONTI SUA MOGLIE.
UNA LORO FIGLIA, a cui nella tragedia si è attribuito il nome di MATILDE.
FRANCESCO FOSCARI DOGE DI VENEZIA.
GIOVANNI FRANCESCO GONZAGA. } Condottieri al soldo dei Veneziani.
PAOLO FRANCESCO ORSINI. }
NICOLÒ DA TOLENTINO. }
CARLO MALATESTI. } Condottieri al soldo del Duca di Milano.
ANGELO DELLA PERGOLA. }
GUIDO TORELLO. }
NICOLÒ PICCININO, a cui nella tragedia si è attribuito il cognome di FORTEBRACCIO. }
FRANCESCO SFORZA. }
PERGOLA FIGLIO. }

PERSONAGGI IDEALI.

MARCO SENATORE VENEZIANO.
MARINO, UNO DEI CAPI DEL CONSIGLIO DEI DIECI.
PRIMO COMMISSARIO VENETO NEL CAMPO.
SECONDO COMMISSARIO.
UN SOLDATO DEL CONTE.
UN SOLDATO PRIGIONIERO.

Senatori, Condottieri, Soldati, Prigioni, Guardie.

Page 35 de la première édition du *Conte di Carmagnola* (Milan, Ferrario, 1820)

Cette répartition des personnages a inspiré à Goethe les réflexions suivantes :

> Nous étant ainsi complu à faire connaître la marche et l'action de la pièce de M. Manzoni, on s'attend sans doute à nous voir traiter avec

[1] *Cf.* annexe 2 : Essence de la poésie [5.c § 160 p. 429]

> le même intérêt la partie des caractères. Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur la liste des personnages, pour deviner que l'auteur a affaire à un public vétilleux, qu'il lui faut gagner peu à peu ; car ce n'est probablement pas d'après sa conviction, ni d'après son sentiment, qu'il a divisé ses personnages en deux classes, en personnes historiques et en personnes idéales. Après avoir exprimé aussi franchement que nous l'avons fait notre satisfaction complète de son ouvrage, qu'il nous soit permis de lui conseiller de n'avoir plus recours à l'avenir à une semblable distinction. Il n'y a point, à proprement parler, de personnage historique en poésie ; seulement, quand le poëte veut représenter le monde moral qu'il a conçu, il fait à certains individus qu'il rencontre dans l'histoire l'honneur de leur emprunter leurs noms, pour les appliquer aux êtres de sa création. Les figures tragiques de M. Manzoni, nous le disons à sa louange, sont toutes produites du même jet, toutes également idéales ; elles appartiennent collectivement à une certaine localité, à une certaine époque du monde moral et politique, sans qu'aucune se distingue par des traits individuels. Cependant, et c'est en quoi nous devons encore admirer notre poëte, bien que chacun de ces personnages soit l'expression d'une idée déterminée, chacun n'en est pas moins doué d'une vie si complète et d'une vie tellement sienne, tellement distincte de tout autre, que s'il rencontrait des acteurs avec la figure, l'organe et le sentiment nécessaires pour jouer en perfection ces êtres poétiques, il serait impossible de ne pas les prendre pour des individus réels[2].

Il s'agit de la seule réserve de Goethe, qui loue la tragédie et la poésie de Manzoni à plusieurs reprises et, en définitive, tient à le féliciter « de s'être affranchi

[2] « Examen de la tragédie de M. Manzoni, intitulée *Il conte di Carmagnola*, traduit de l'allemand, et tiré du recueil périodique : *Sur l'Art et l'Antiquité* (*Ueber Kunst uns Alterthum*), publié à Stuttgart, par Goethe (2e vol., 3e cahier, p. 35-65) », *in* Alessandro MANZONI, *Le Comte de Carmagnola, et Adelghis*, Paris, Bossange, 1823, p. 139 *sq.* ; à propos de cette édition, *cf.* annexe 2. L'article de Goethe est traduit par Fauriel.

aussi heureusement qu'il l'a fait des anciennes règles »[3]. Cependant, pour Goethe, cette distinction est inutile, puisqu'il la considère comme trop étanche ou trop rigide et qu'il sous-entend dans le même temps une position plus radicale tout personnage étant selon lui le fruit de l'imagination de l'auteur. Les deux approches ne sont pas totalement inconciliables : dans la *Lettre à M.r Chauvet*, Manzoni insiste justement sur le fait que le domaine de la poésie, à savoir l'espace dévolu à la libre créativité de l'auteur, coïncide avec l'enquête sur les motivations profondes de l'action des personnages ; il fait du reste son miel du conseil de Goethe en supprimant cette distinction dans les éditions suivantes du *Carmagnola*.

S'il concerne essentiellement le domaine théâtral[4], il n'en demeure pas moins que le débat entre Goethe et Manzoni pose de nombreux problèmes relatifs aux rapports entre l'histoire et la littérature et, plus généralement encore, entre l'histoire et toutes les formes artistiques. Dans la *Lettre*, Manzoni développe aussi un ensemble de réflexions qui élargit son examen à d'autres genres littéraires (comme le poème épique ou le roman baroque), posant ainsi la base de sa future production romanesque les versions successives des *Fiancés* ainsi que de ses positions théoriques, qui s'achèveront pourtant par sa condamnation du roman historique en 1850. Dans l'essai *Del romanzo storico*, en effet, il exposera son jugement négatif à propos de la pertinence de ce genre littéraire. Dans les dernières pages, au terme d'une argumentation longue et structurée, il écrit :

---

[3] *Ibid.*, p. 144.

[4] Il s'agissait d'ailleurs de tragédies dont la lecture était envisagée comme une alternative possible, voire souhaitable, à la représentation scénique, comme le dit Manzoni lui-même dans la préface au *Carmagnola* (qui n'a pas été traduite et incluse par Fauriel dans l'édition Bossange de 1823) : « [les partisans des règles] avouent que le fait de ne pas s'astreindre aux limites réelles de temps et de lieu laisse le champ libre à une imitation autrement plus variée et plus forte ; ils ne contestent pas les beautés obtenues au détriment des règles ; mais ils affirment qu'il faut renoncer à ces beautés car, pour les obtenir, il faut s'exposer à l'invraisemblable. Or, en admettant cette objection, il est clair que l'invraisemblance tant redoutée ne serait perceptible qu'à la première représentation scénique ; pourtant la tragédie à représenter serait par sa nature même incapable de ce degré de perfection auquel peut parvenir la tragédie quand on ne la considère que comme un poème mis en dialogue, destiné à la lecture seulement, au même titre qu'un texte narratif. Dans ce cas, celui qui veut tirer de la poésie ce qu'elle peut donner devrait toujours préférer ce second type de tragédie : et, confronté à l'obligation de choisir entre sacrifier la représentation matérielle ou sacrifier ce qui forme l'essentiel du beau poétique, qui pourrait donc hésiter ? Certainement moins que quiconque ces critiques, qui sont toutefois d'avis que les tragédies grecques n'ont jamais été surpassées par les modernes et qu'elles produisent l'effet poétiques suprême des tragédies qui ne sont connues que par la lecture » (A. MANZONI, *Conte di Carmagnola*, *op. cit.*, p. 9 *sq.*, nous traduisons).

> Que de fois a-t-il été dit, et même écrit, que les romans de Walter Scott étaient plus vrais que l'histoire ! Mais ce sont de ces paroles qui échappent à un premier enthousiasme, et qui ne se répètent plus après une première réflexion. En effet, si par histoire on entendait les livres qui matériellement en portent le titre, ces mots ne prouvaient rien ; si par histoire on entendait la connaissance possible de faits et de coutumes, ces mots étaient évidemment faux. Pour s'en convaincre tout de suite, il aurait suffi (mais ce ne sont pas de choses auxquelles on pense tout de suite) de se demander à soi-même, si l'idée des divers romans de Walter Scott était plus vraie, que l'idée sur laquelle il les avait imaginés. C'était bien une idée plus vaste, mais à condition d'être moins historique. Il y avait en plus, un autre vrai, mais d'une nature différente ; et c'est pourquoi précisément l'idée totale n'était plus vraie. Un grand poète et un grand historien peuvent coexister, sans confusion, dans le même homme, mais pas dans la même œuvre[5].

L'évolution de la pensée théorique et de la pratique artistique de Manzoni nous invite à aborder dans diverses perspectives les rapports entre histoire, littérature et, plus généralement, toutes les formes artistiques. L'histoire est-elle le point de départ de la création littéraire ou, à l'inverse, la littérature permet-elle de saisir le sens de l'histoire ? La première partie de ce numéro est précisément consacrée à l'étude des *poétiques* et des techniques employées dans la représentation de l'histoire. L'article de Monica Bisi analyse avec acuité des extraits des *Materiali*

[5] A. MANZONI, « Du roman historique », trad. René GUISE, *in Les Fiancés*, Paris, Les éditions du Delta, 1968, tome 2, p. 329. Concernant les étapes principales de la production littéraire et l'évolution de la réflexion théorique de Manzoni, entre la *Lettre à M. Chauvet* et cet essai, il faudra au moins mentionner les diverses rédactions des *Fiancés* (1821-1842) roman historique classique, où l'on raconte les vicissitudes de deux paysans dans la Lombardie du XVIIe siècle et l'*Histoire de la colonne infâme* récit d'un procès intenté à deux personnes accusées d'avoir propagé la peste. Bien que le projet de la *Colonne* remonte au début des années 1820, elle n'est publiée que dans l'édition définitive des *Fiancés*, celle de 1840-42 (la *quarantana*) : la quête du vraisemblable, du roman basé sur des sources historiques, et la rigueur de l'enquête historique, fondée sur l'examen des documents originels, sont ainsi inséparables (et complémentaires) dans la composition du volume.

estetici, dans lesquels Manzoni étudie le parcours gnoséologique qui mène de la perception d'un phénomène historique à l'élaboration du concept qui lui correspond, puis à la représentation de ce concept ; dans l'article de Michele Carini, la digression historique observée dans le premier chapitre des *Fiancés* est considérée comme le modèle pour une digression dans un autre roman historique fondamental du XIXe siècle italien, *Les Confessions d'un italien* d'Ippolito Nievo. L'article de Luís Sobreira élargit la réflexion sur la littérature romantique à la situation portugaise, mettant en évidence les relations entre le retard de ce mouvement national et ses orientations européennes et nuançant ses différentes connotations politiques. Les autres articles de la première partie nous rapprochent de la période contemporaine et se focalisent sur l'anachronisme, revendiqué comme un élément stylistique et idéologique dans l'analyse du tract *Le Futurisme et la Guerre* opérée par Fleury Thaury ou intégré dans une opération pertinente et totalisante, comme le montre Marianne Bloch-Robin dans son étude de l'insertion d'un *Leitmotiv* wagnérien dans la bande sonore d'*El Dorado* de Carlos Saura.

La seconde partie du volume est consacrée aux manifestations et aux luttes politiques, qui font ressortir un aspect *plastique* de la relation entre les individus et l'histoire, restituant un espace d'expression pour les sujets aux marges des pouvoirs dominants. Le phénomène social des manifestations collectives est au cœur des contributions de cette partie : Andrea D'Urso examine la poétique de Gian Pietro Lucini — entre naturalisme et symbolisme — dans sa narration des émeutes des paysans lombards à la fin du XIXe siècle ; Ángel Clemente Escobar étudie les oscillations dans les significations qu'on peut attribuer aux monuments parisiens, dans une perspective comparatiste appliquée aux romans sur Mai 68, et Alex Arthéron examine la représentation de la perception de la grève de février 2009 en Guadeloupe dans la pièce *Les Atlantiques Amers* de Gerty Dambury. Pour nous rappeler que les cloisons entre les disciplines sont loin d'être étanches, Jean-Luc Martinet démontre qu'Henry Poulaille poursuit son idéal de représentation authentique du milieu prolétaire et des mouvements sociaux dans *Les Damnés de la terre*, à travers l'insertion de documents originels et grâce au recours à des techniques propres au langage cinématographique — celle du montage notamment.

Bien que l'historiographie ait dépassé depuis longtemps une approche purement événementielle et qu'elle se soit ouverte à des perspectives différentes et non dominantes — nous ne citerons ici que la tradition des *Annales* de Braudel, l'historiographie marxiste anglaise d'Hobsbawn et la micro-histoire italienne de Ginzburg et Levi — le point de vue de l'art et de la littérature est encore évoqué pour inverser l'optique dans laquelle on aborde les grands événements historiques. C'est à l'élaboration de ces contre-histoires, elles-mêmes susceptibles de multiples variantes et de multiples écritures, qu'est consacrée la troisième partie. Dans cette logique, elle aborde des domaines d'expression variés : ainsi, la perception négative et irrationnelle du devenir historique, de laquelle dérive la nécessité d'un contre-espace existentiel et formel, est le sujet de l'analyse d'une partie de la production de Wols à laquelle se livre l'article de Delphine Bière ; l'art comme possibilité de reconstituer une histoire familiale en opposition à une dictature qui (comme celle qu'a connue l'Argentine) a littéralement effacé les corps des individus, est la clé de l'étude de la bande dessinée *Historietas por la identidad* menée par Camille Pouzol. Avec comme point commun la ville de Rome pendant la Seconde Guerre mondiale, les contributions de Monica Zanardo et d'Élodie Cornez sont respectivement consacrées au roman *La storia* d'Elsa Morante et au théâtre d'Ascanio Celestini : un examen philologique des sources historiques déclarées — et parfois annotées — par Elsa Morante permet à Monica Zanardo d'insister sur la centralité de la perception des personnages dans l'architecture de *La Storia*, tandis qu'Elodie Cornez observe les modalités suivant lesquelles la mémoire et la nécessité de raconter deviennent le moteur de la parole des personnages « analphabètes de l'histoire » du théâtre d'Ascanio Celestini. Giorgio Passerone se place quant à lui dans une perspective *autre* : à partir des traces de Dante et de Pound dans l'œuvre de Pasolini, il met en évidence la manière dont l'auteur frioulan questionne et propose de démanteler le lien intime entre histoire et pouvoir.

De manière spéculaire par rapport à la première partie de ce volume, la quatrième partie revient sur des enjeux techniques et théoriques : la réflexion sur la représentation de l'histoire s'ouvre à diverses réflexions sur le rapport entre réalité et fiction, notamment dans la littérature et la critique italiennes. Giacomo

Raccis retrace le parcours qui mène du roman historique classique et postmoderne jusqu'aux « écritures hybrides » d'auteur(e)s comme Orecchio, Tuena ou Janeczek : ce passage est particulièrement marqué par le traumatisme individuel qui nourrit l'écriture de l'histoire. Étienne Boillet revient sur le texte considéré comme ayant illustré le retour au réel dans la production littéraire italienne : partant des réflexions de Manzoni et d'autres théoriciens du XXe et du XXIe siècle (tels Searle ou Genette), il s'engage dans une analyse du statut référentiel de *Gomorra* de Roberto Saviano. Cette dernière partie s'achève par l'analyse d'un texte récent de Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve* (2016), dans laquelle Gerardo Iandoli met en évidence la manière dont la pratique littéraire, à l'aide de démarches propres à la recherche historique, peut rétablir le référent authentique du terme *No Tav* et générer une narration *nouvelle*, émancipée des contraintes des pouvoirs dominants.

Pour contextualiser le débat ouvert par la publication du *Conte di Carmagnola* en 1820, nous nous proposons de reproduire en annexe dans la cinquième partie, le compte rendu de Victor Chauvet, des extraits de la *Lettre* que Manzoni adressa au critique français en réaction à ses remarques, ainsi qu'une brève réponse de Chauvet.

Le volume se termine par des comptes rendus d'ouvrages. Deux d'entre eux sont relatifs au roman historique, *La novela histórica: (re)definición, caracterización* et *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, alors que le compte rendu de *Mimesis 1946-2016* questionne l'actualité de la pensée d'Eric Auerbach. Les deux autres comptes rendus partagent le même objet, à savoir la ville de Naples : Naples telle qu'elle apparaît au début du XIXe siècle dans le volume *Le royaume de Naples à l'heure française : revisiter l'histoire du* decennio francese *(1806-1815)*, ou à l'époque contemporaine, quand la ville constitue l'arrière-plan socio-économique du roman d'enquête *Gomorra*, dont l'évolution *transmédiale* est l'objet du volume *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*.

PARTIE I.

TECHNIQUE ET POÉTIQUE

M. BISI, « "Una impressione simile al concetto": alle origini della riflessione manzoniana su poesia e storia », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 16-27, ISSN 2426-394X.

«Una impressione simile al concetto»: alle origini della riflessione manzoniana su poesia e storia

Monica Bisi
Università Cattolica del Sacro Cuore Milano

> Interessare ad uno o più personaggi, tener sospeso l'animo dello spettatore sulla sorte di esso, mostrarla cangiata inaspettatamente in bene o in male, commovere con questa ansietà, far passare nell'animo dello spettatore le passioni di questo, ec. ec. sono i soli effetti sperabili dalla tragedia? […] Chi rispondesse affermativamente […] trascurerebbe un fatto importante e noto cioè che vi ha tragedie d'un altro genere […]. V'è una tragedia la quale, trascurando in molti casi questo interesse di curiosità e d'incertezza, anzi escludendolo perchè non combinabile con un altro interesse potente, è fatta per commovere e per istruire. […] che si propone di interessare vivamente colla rappresentazione delle passioni degli uomini e dei loro intimi sensi sviluppati da una serie progressiva di circostanze e di avvenimenti […]. Una tragedia la quale partendo dall'interesse che i fatti grandi della storia eccitano in noi e dal desiderio che ci lasciano di conoscere o di immaginare i sentimenti reconditi, i discorsi, ec., che questi fatti hanno fatto nascere, e coi quali si sono sviluppati, desiderio che la storia non può nè vuole accontentare, inventa appunto questi sentimenti nel modo il più verisimile commovente e istruttivo[1].

Il celebre brano collocato, fisicamente ma non cronologicamente, tra le prime carte dei *Materiali estetici* e rubricato sotto il titolo «Dei due sistemi tragici moderni

[1] Alessandro MANZONI, *Materiali estetici*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, Alberto CHIARI e Fausto GHISALBERTI, a cura di, vol. V, t. III *Scritti letterari*, Carla RICCARDI e Biancamaria TRAVI, a cura di, Milano, Mondadori, 1991, p. 6 *sq*. D'ora in avanti le pagine saranno indicate a testo.

più conosciuti» pone a confronto, come è noto, la tragedia francese del XVIII secolo e il modello shakespeariano di tragedia storica cui guardano anche importanti autori dell'area tedesca tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento[2]. In tale contesto, insieme alla centrale opposizione fra i due tipi di interesse, di curiosità e di intelligenza, suscitati rispettivamente dal teatro francese e dalla drammaturgia shakespeariana[3], l'autore introduce la dialettica, forse meno appariscente e tuttavia tratteggiata con sintetica sicurezza, fra narrazione storica e rappresentazione poetica, che nella *Lettre à M.r Chauvet* (1823) troverà ampio sviluppo con l'analisi della specificità del lavoro del poeta rispetto a quello storico, ma che negli appunti dei *Materiali* sembra addirittura guardare già oltre e presagire le più complesse distinzioni del saggio *Del romanzo storico* e del dialogo *Dell'Invenzione*. Per questo il frammento costituisce uno degli spunti più densi e significativi per cominciare ad addentrarsi nel dominio della teoresi manzoniana sulla rappresentazione della storia alle soglie della redazione della *Lettre*, oltre ad essere il primo luogo dei *Materiali* in cui il lettore si imbatte nel termine «storia», che occorre intenzionalmente nell'orbita dell'area semantica dell'interesse e della conoscenza.

Risalente senza dubbio al 1819[4], il brano è a propria volta esito di meditazioni precedenti di cui si riascolta l'eco e che sarà opportuno guardare da vicino,

[2] Una prospettiva sui rapporti fra Manzoni e gli scritti di Goethe e di Schiller, benché limitata alla questione del genere idillio, è offerta dal mio *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, Pisa, ETS, 2017.

[3] Teatro francese e teatro inglese rispondono ai due sistemi drammatici che Sismondi non senza prudenza chiama classico e romantico all'inizio del cap. XXX della sua *Littérature du Midi de l'Europe* (Paris, Treuttel et Würtz, 1813, vol. III, p. 461), un capitolo certamente letto da Manzoni, come attestano le sue note al frammento IV 2 dei *Materiali*. La distinzione fra i due tipi di interesse torna, in termini analoghi, nella lettera a Giudici del 7 febbraio 1820, nella quale l'«interesse di curiosità» si traduce in «ammirativo» e quello che invece nasce dalla «rappresentazione delle passioni degli uomini» vede esplicitata la propria dipendenza dalla rappresentazione del vero, e per conseguenza la propria utilità, ed è quello che «tiene ad una parte importante ed eterna dell'animo umano, il desiderio di conoscere quello che è realmente» (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, Cesare ARIETI, a cura di; con un'aggiunta di lettere inedite o disperse, Dante ISELLA, a cura di, Milano, Adelphi, 1986, t. I, p. 194).

[4] Per la cronologia dei fascicoli si vedano C. RICCARDI, «Per un'edizione dei *Materiali estetici*», *in* Franco ALESSIO, Angelo STELLA, a cura di, *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 279-291; Franco GAVAZZENI, «Nota sui *Materiali estetici*»,

anch'esse conservate nei fascicoli dei *Materiali* e non sempre o non interamente confluite nella replica allo Chauvet: sarà proprio a partire da queste carte spesso considerate alla stregua di incompleti appunti preparatori che cercheremo di indagare le categorie tra le quali si orienta la prima messa a fuoco da parte di Manzoni di un problema, quello della rappresentazione della storia attraverso la poesia, che lo accompagnerà nella sua produzione creativa e saggistica per almeno quarant'anni. Se nel frammento del '19 le categorie da considerare sono quelle, classiche, del *movere* e del *docere* («commovere e [...] istruire») e dei loro rispettivi strumenti privilegiati: l'interesse e la verisimiglianza, l'analisi dei frammenti che ne costituiscono le premesse consentirà di riportare alla luce importanti strumenti di cui il Manzoni teorico si avvale, come verrà dimostrato, già negli anni Dieci.

La densa formulazione del frammento del '19 è infatti il risultato di un lavoro di analisi che risale almeno ai due, forse tre, anni precedenti e cui, a partire, come è noto, dal 1817[5], si affianca l'approfondimento di questioni di carattere morale. Due sono i brani che in particolare lo testimoniano e che sarà necessario esaminare per indagare i presupposti gnoseologici sui quali Manzoni fonda la specificità dell'operare del poeta, distinguendolo così da quello dello storico. Procedendo nella lettura dei *Materiali*, ma retrocedendo nel tempo, si incontra, infatti, prima, l'analisi delle operazioni del poeta e dello storico contenuta nel fascicolo III (risalente alla prima metà del 1816), poi oggetto di una riscrittura che confluirà nella *Lettre*; in seguito, nel cuore teoretico del fascicolo IV (con molta probabilità di poco precedente rispetto al III), nella cornice di un confronto, quasi d'obbligo, fra poesia e pittura[6], si trova un'importante riflessione sul procedere delle arti imitative.

Rivista di Letteratura italiana, V, 1987, 2, p. 319-340 e le «Note ai testi», *in* A. MANZONI, *Scritti letterari*, *op. cit.*, p. 414-426.

[5] Oltre alle note di C. RICCARDI a A. MANZONI, *Scritti letterari*, *op. cit.*, p. 420, si veda per questo l'introduzione a A. MANZONI, *Il conte di Carmagnola*, ed. critica Giovanni BARDAZZI, Milano, Mondadori, 1985, p. XI-CIII: XII-XX.

[6] Fra i precedenti prossimi a Manzoni del paragone fra arte drammatica e pittura/scultura Riccardi segnala i luoghi precisi delle opere dei consueti riferimenti dell'autore: Schlegel (*Lesson X* e *XIII*); Le Tourneur (*Discours*, p. CV), Mme de Staël (*De l'Allemagne*, XV: *De l'art dramatique*). Il tema, in stretto rapporto, naturalmente, con quello della sintesi concettuale operata dall'arte, è

Nel fascicolo III, adducendo alcune prove alla dimostrazione dell'inutilità, anzi della nocività delle regole pseudoaristoteliche, Manzoni comincia con l'esporre il procedimento scelto dal poeta del sistema drammatico storico, poi offre un esempio di come lavorava Shakespeare, ponendo le premesse per i celebri paragrafi 166 e 167 della *Lettre*[7]. Quello che maggiormente ci interessa in questa sede sono, però, quelle osservazioni che, forse per la loro complessità teoretica, non troveranno posto nella replica allo Chauvet, ma non per questo verranno dimenticate dall'autore: si tratta dei passaggi dedicati all'analisi del percorso gnoseologico che va dalla percezione di un fenomeno (storico) all'elaborazione del concetto corrispondente, alla rappresentazione di tale concetto affinché lo spettatore a propria volta lo colga e questo gli serva per dare ordine alla propria esperienza:

> Si osservi in che diverso modo procedano due scrittori di opposto sistema [quello storico e quello francese]. L'uno scoprendo in un racconto storico di varj avvenimenti un centro principale d'interesse, sente che questi avvenimenti possono formare soggetto di azione drammatica. L'effetto che essa può fare lo argomenta dall'effetto prodotto in lui dalla contemplazione di quei fatti. Esamina il concetto che gliene è rimasto, e procura di copiarlo per dir così, e per ciò fare egli sceglie appunto quelle parti principali che vede averlo formato in lui. Egli imita lo storico nella scelta dei fatti se lo storico ha colto egli stesso il punto di unità, e al pari di questo egli tralascia gli eventi estranei all'azione benchè uniti di luogo e di tempo, e raccoglie in un fascio i lontani quando sieno congiunti al nodo della azione. Perchè il poeta cederebbe il più bel

nuovamente affrontato nella *Lettre* (§ 180): si veda A. MANZONI, *Lettre à M.r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, C. RICCARDI, a cura di, Roma, Salerno ed., 2008, nota 74, p. 146 *sq.*; nota 10, p. 18-21; *Introduzione*, p. sXXX-XXXIX.

[7] Per un'analisi impeccabile della prospettiva con cui Manzoni leggeva Shakespeare negli anni Dieci e del rapporto tra i frammenti dei *Materiali estetici* e la *Lettre* che analizzano in particolare il *Riccardo II* si legga C. RICCARDI, «"Mirabile Shakespear!": Manzoni fra dramma e romanzo», *Autografo*, XII, 31, 1995, p. 5-27, a cui si rimanda anche per le osservazioni sul peso della mediazione francese che accentua gli aspetti moraleggianti dei testi sulle traduzioni inglesi di Plutarco cui accede Shakespeare.

> pregio dell'arte sua, se consentisse di porre in un'azione meno cause e meno effetti di uno storico, quando queste non nuocano, ma conducano invece all'unità (p. 22)[8].

Se nel procedimento creativo del drammaturgo che prende le mosse dalla storia e nel suo confronto con lo storico vero e proprio, con tutta la tensione all'unità che accompagna entrambi, si riconoscono i germi del dettato della *Lettre*, le poche righe dedicate all'effetto, sul piano concettuale, della contemplazione dei fatti («L'effetto […] formato in lui») non vedranno la pubblicazione, almeno nella forma in cui si leggono nei *Materiali*, e resteranno a livello di appunto, ma un appunto straordinariamente denso, che rivela la forte propensione di Manzoni verso le scienze speculative. Per tentare di sciogliere tale densità e seguire più agevolmente l'*iter* qui accennato che va dalla contemplazione dei fatti all'imitazione del concetto («copiarlo») che ne deriva in altri termini, dal racconto storico all'opera drammatica è necessario risalire fino alla seconda parte del frammento IV, [2], dove Manzoni rassegna con precisione una serie di tappe di un ideale processo di elaborazione di conoscenze che conduce dall'osservazione (dallo studio) da parte del poeta, del fatto storico, all'impressione che essa desta, al concetto che il poeta ne deriva per astrazione, all'imitazione di tale concetto per procurare nel fruitore impressioni analoghe alle proprie attraverso l'opera d'arte. L'arte dunque imita ciò che l'intelletto, dopo averlo riconosciuto come interessante e utile a conferire unità all'azione secondo la categoria della causalità, ha scelto tra quanto i sensi avevano percepito e lo ha astratto in un concetto. Nel contesto di tali suggestioni certamente aristoteliche, ma che tradiscono, forse inevitabilmente, anche una certa familiarità

[8] Esempio insigne di questo modo di procedere è, come sarà precisato poco sotto, ancora una volta Shakespeare, nelle sue *pièces* tratte dalla storia. Di lui Manzoni può leggere nel *Cours*, traendo da Schlegel strumenti lessicali e dunque concettuali: «*Shakespear sait découvrir le point de vue poétique pour chacun des phénomènes du passé. Sans rien changer à une action, il la sépare de la chaîne immense des événemens écoulés et lui donne de l'unité et de la rondeur*» (August Wilhelm SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, vol. III, Paris, J. J. Paschoud, 1814, p. 82). Riccardi riconosce in tale frammento «il momento base della creazione drammatica» che troverebbe proprio nei *Materiali* una prima formulazione destinata a perfezionarsi nelle pagine della *Lettre* e del saggio *Del romanzo storico* (*cf.* C. RICCARDI, «"Mirabile Shakespear!": Manzoni fra dramma e romanzo», *op. cit.*, p. 8).

con la filosofia kantiana[9] – per la più volte richiamata tensione all'unità e per il ruolo decisivo affidato al processo di astrazione – Manzoni si pone oltre la tradizione degli *idéologues* (e dunque dell'empirismo e del sensismo), avvicinandosi, in modo più o meno consapevole, alla prospettiva espressa da Schlegel nel *Cours*, per la quale il sentimento va distinto dalla sensazione e inteso come «organo morale»:

> *Les parties isolées d'un ouvrage de l'art […] doivent donc être rassemblées par l'esprit et non par les sens. Elles concourent à un but commun, celui de produire une impression générale sur notre âme. L'unité se rapporte donc ici […] à une sphère supérieure, c'est-à-dire, à celle du sentiment ou des idées […] car le sentiment*[10]*, si du moins on ne le rapproche pas des sensations […] est notre organe moral pour atteindre à l'infini, qui revêt ensuite dans notre esprit la forme d'idées. […] Je demande une unité beaucoup plus profonde, plus intime, plus liée à l'essence des choses que celles dont se contentent la plupart des critiques*[11].

La trattazione manzoniana prosegue mostrando la messa in opera del processo imitativo nel lavoro che Shakespeare compie sulla «novella nona della Giornata seconda nel Decamerone» e, di seguito, nel modo in cui costruisce il *Riccardo II*. Leggendo la novella, il poeta inglese

> sente ciò che di vero di grande di commovente di terribile si può supporre che personaggi dotati di tale animo e posti in queste circostanze ponno aver detto, lo sente e col sovrumano suo ingegno lo descrive in una Tragedia. Ma egli si guarda bene dall'alterare le parti essenziali di questo fatto, perchè da queste appunto nasce la

[9] Non si dimentichi la profonda conoscenza che di Kant aveva Ermes Visconti.
[10] Si tratta di un'unità raggiunta per mezzo di un sentimento che è cosa ben diversa dalla sensazione per la sua capacità di accedere al piano delle idee.
[11] A. W. SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, vol. II, *op. cit.*, p. 105 *sq.* Con Schlegel Manzoni non condivide dunque solamente i motivi del rifiuto delle unità aristoteliche, ma una sostanziale prospettiva gnoseologica che nell'Europa della fine del XVIII secolo distingue, in generale, il pensiero continentale rispetto a quello che si sviluppa in area anglosassone.

> verisimiglianza e la forza della sua azione. Perchè questa si spieghi è necessario che si rappresenti la parte accaduta in un luogo e quella accaduta in un altro (p. 24)[12].

Insistendo sulla necessità di rispettare i tempi e i luoghi offerti dalla storia, del *Riccardo II* Manzoni dice:

> Questa tragedia riunisce gli avvenimenti dei due ultimi anni della vita di quel re, e, al pari di quasi tutte le altre di quel sommo poeta segue assai fedelmente la Storia. Le bellezze maravigliose che vi splendono per ogni parte si devono certo al genio maraviglioso di Shakespear, ma io stimo si possa affermare che il suo sistema drammatico era una condizione essenziale perchè queste bellezze vi potessero stare. Perchè i discorsi fossero sì veri e sì profondi perchè i caratteri fossero sì scolpiti e sì interessanti e sì continuati era necessario che i personaggi fossero posti in quelle circostanze disegnate di tempo, e in quei luoghi diversi in cui la storia ce li ha rappresentati (p. 24)[13].

---

[12] Come si è anticipato, l'autore tratterà l'argomento con maggior profusione nei celebri § 166-167 della *Lettre*, nei quali non compare la novella del *Decameron* e il riferimento a Plutarco lascia il posto al più preciso esempio dei versi con cui Corneille rende i pensieri di Cesare di fronte al capo tranciato di Pompeo. Ma già in queste pagine dei *Materiali* si colgono le coordinate decisive, espresse con persuasiva chiarezza, del brano della *Lettre* dedicato al compito proprio al poeta rispetto a quello dello storico (Riccardi a riguardo afferma che qui Manzoni «imposta e anticipa i problemi dell'unità d'azione, di luogo e di tempo, e anche della moralità del teatro», «"Mirabile Shakespear!": Manzoni fra dramma e romanzo», *op. cit.*, p. 12). Questi appunti preliminari sui differenti campi d'azione del poeta e dello storico molto consuonano dapprima forse inaspettatamente con la meditazione di Humboldt che affronta il medesimo problema a partire dalla prospettiva dello storico e giunge a conclusioni non del tutto coincidenti ma non così lontane. Nelle prime battute della *Dissertazione sui compiti dello storico* scrive infatti Humboldt: «la verità di ogni evento si fonda sull'integrazione prodotta da quella parte invisibile di ogni fatto […] che […] è dovere dello storico aggiungere. Da questo punto di vista egli è […] creativo […], in quanto con la propria energia dà forma a ciò che con la mera recettività non era in grado di percepire nella sua realtà. Come il poeta, anche se in modo diverso, egli deve elaborare in sé quanto ha riunito in maniera confusa al fine di trasformarlo in un tutto organico» (Wilhelm Von HUMBOLDT, *Über die Aufgabe des Geschichtschreibers*, trad. it. *Il compito dello storico*, in *Id.*, *Scritti filosofici*, Giovanni MORETTO e Fulvio TESSITORE, a cura di, Torino, UTET, 2004, p. 521-540: 522 *sq.* Un'analisi dei rapporti fra la *Lettre* e lo scritto di Humboldt è proposta da Gianluca CINELLI, *La questione del male in* Storia della colonna infame *di Alessandro Manzoni. Fondamenti di una teoria della letteratura etica*, Leicester, Troubador, 2015, p. 7-10).

[13] *Cf.* A. MANZONI, *Lettre à M.r C****, *op. cit.*, § 140-150.

Dalla lettura di questi brani la storia appare, dunque, come garanzia di interesse perché garanzia di verità, e la fedeltà alla storia è posta nei termini di adesione agli spazi e ai tempi che la storia stessa consegna al poeta. Alle categorie della verisimiglianza e dell'interesse, strumenti, come si è detto, del *movere* e del *docere*, la cui presenza nel brano è segno dell'organicità di una riflessione distribuita su un disteso arco di tempo ma solo apparentemente frammentaria, devono allora essere aggiunte quella del sentire (Shakespeare «sente»), non certo estranea al «sentiment» del *Cours*, e, ancor prima, quanto definisce il campo d'azione di tale sentire: le categorie di concetto e di unità, che non va disgiunta da quella di causalità, come dimostra la prima parte del frammento III.

Sempre in relazione al passaggio dal racconto storico all'azione drammatica merita ora un approfondimento la seconda parte del frammento IV [2][14] in quanto offre materiale che esula dal pur amplissimo orizzonte della *Lettre*, costituendone tuttavia il fondamento. Gli appunti spiegano chiaramente che, quando trasforma la storia in poesia, il poeta contempla una serie di avvenimenti, individua fra essi quelli che «tendono a formare una unità intellettuale» e, per così dire, li annoda, sulla base di rapporti di causalità, ad un evento centrale fonte di interesse: fin qui, dal punto di vista concettuale, la *Lettre* mostra continuità rispetto agli appunti. Elaborato così il concetto corrispondente a tale unità, il poeta lo copia (cioè lo imita) con i mezzi che gli sono propri, senza tralasciare nulla di quanto lo storico ha tenuto insieme intorno all'azione centrale: azioni, queste, che la *Lettre* non descrive esplicitamente ma che con molta probabilità traduce con i celebri «*apercevoir, saisir et rendre*», vale a dire «*créer, dans le sens le plus sérieux […] de ce mot*» (§ 167), eliminando aspetto non trascurabile il ricorrere insistente del termine «concetto»[15] che caratterizza il frammento IV [2], occorrendo per ben diciotto volte sulle diciannove complessive nell'intero *corpus* dei *Materiali*. I fatti storici, dunque, non accedono al dominio della poesia con il loro portato di contingenza: al vaglio

[14] In particolare le p. 38-44.

[15] Esso si riconosce nel § 175 della *Lettre* espresso nella forma della «*véritable idée de l'homme*» che il poeta si propone di rappresentare. Si noti che nel verbo «*apercevoir*» si riascolta il retaggio del sentire attribuito, nel frammento III, al poeta del sistema drammatico storico in generale e a Shakespeare in particolare.

del poeta le particolarità accidentali (oggetto dei sensi) vengono elevate a livello di concetti (oggetto dell'intelletto), unica possibile materia di rappresentazione artistica[16]. Arte drammatica e pittura, infatti, dimostrano che «le arti non si valgono per farci impressione degli stessi mezzi che servono alle cose reali» perché «l'arte promette assai di più» (l'unità intellettuale), ed è per questo che non è necessario rispettare la regola dell'unità di tempo e di luogo:

> Ma il fatto sta che le arti non si valgono per farci impressione degli stessi mezzi che servono alle cose reali[17]. Le arti imitative non sono venute da altro che dall'aver gli uomini riflettuto e sentito che si poteva produrre una impressione simile al concetto nato in noi dalle cose reali senza riprodurle. La imitazione non consiste adunque nel crear cose eguali al fatto, ma di modo simiglianti al fatto che sieno il più che si può eguali al concetto[18]; perché il fine è questo e i modi di creare questa imitazione sono mezzi subordinati a questo fine (p. 39).

[16] «[l'arte drammatica] Non imita dunque né la totale e intera azione con tutte le sensazioni che l'accompagnerebbero se fosse reale […] né si restringe a quella parte di essa che trova una corrispondenza reale, in chi la rimira, perché […] l'arte promette assai di più, essendo la mente capace di considerare in tre ore i fatti le cause, gli effetti le passioni […] che possono accadere in un assai più lungo spazio di tempo» (p. 41).

[17] Tale considerazione segna una forte presa di distanza rispetto a Lessing, per altri aspetti riferimento importante, e testimonia di una evidente condivisione del pensiero romantico. È Schlegel a fornirci gli elementi per constatarlo, dicendo di Lessing: «*il méconnut les droits d'imitation poétique, lorsqu'il soutint que le dialogue, ainsi que les autres parties de la composition dramatique, devait être rigoureusement calqué sur la nature, comme si une imitation exacte de la realité était désirable, ou seulement possible, dans les beaux-arts*» (*Cours de littérature dramatique*, vol. III, *op. cit.*, p. 286).

[18] Anche in questo Shakespeare offre una grande lezione, come spiega ancora Schlegel: «*Une manière de caractériser qui ne consisteroit que dans l'art de personnifier une idée générale, ne saurait être ni très-profonde ni très-variée. […] Les personnages dont Shakespear a dessiné les traits avec détail sont, sous beaucoup de rapports, des individus d'une nature très-particulière, mais ont cependant une signification plus étendue et l'on peut tirer des théories universelles de leurs qualités prépondérantes*» (*Cours de littérature dramatique*, vol. II, *op. cit.*, p. 376 *sq.*). E infatti, secondo Letourneur «*L'illusion ne vient pas de ce que nous croyons malheureux les Acteurs qui sont devant nos yeux; mais de ce qu'en ce moment nous nous imaginons malheureux nous-mêmes: nous gémissons sur la possibilité et non sur la présence de l'infortune*» (Pierre LETOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglois, dedié au Roi*, Paris, Duschesne, 1776, t. 1, p. CIV) e la possibilità di qualcosa comprende naturalmente l'idea, il concetto della cosa medesima che, infatti, si crea nella mente del fruitore grazie all'azione dei personaggi. All'idea si può ricondurre quella «*signification plus étendue*» rispetto alla contingenza, dalla quale si possono ricavare le «*théories universelles*» in ambito morale di cui parla Schlegel. Per il contributo di Sismondi su queste riflessioni di Manzoni si legga C. RICCARDI, *Introduzione* a A. MANZONI, *Lettre à M.r C****, *op. cit.*, p. XXXI.

Il fine delle arti è dunque, lo ribadiamo, «crear cose eguali al fatto, ma di modo simiglianti al fatto che siano il più che si può eguali al concetto». L'affermazione è di grande importanza, sia per il suo contenuto, sia per la sua veste retorica, determinante per illuminarlo: la figura retorica che genera la subordinata è infatti ricorrente nella scrittura di Manzoni e indicata da alcuni critici come sua caratteristica peculiare[19]: si tratta della *correctio* introdotta dal *ma* avversativo, che Manzoni predilige quando si tratta di avvicinarsi progressivamente alla definizione di un concetto complesso, o di descrivere il divenire di un'esperienza radicale come la conversione (basti rileggere le pagine della conversione dell'Innominato, o tornare con la memoria al «disperò» del *Cinque Maggio*). In questo caso è in gioco la cruciale definizione della pratica della *mimesi* e dunque del *poiein*: Manzoni impiega il verbo «creare», poi ripreso nella *Lettre* carico, probabilmente, di queste riflessioni, ed esclude da subito che oggetto della creazione siano le cose «eguali al fatto» per sottolineare la sottile ma essenziale distanza fra «uguale» e «somigliante» e quella, più evidente, tra «fatto» e «concetto». L'espressione «eguali al fatto» viene corretta una prima volta, lavorando sul predicativo dell'oggetto, in «simiglianti al fatto» (nella forma della *correctio* «*non x sed y*»), e, ulteriormente, sostituendo il termine di paragone («fatto» con «concetto»). La resa poetica offre rappresentazioni verisimili in quanto non riproduce i fatti in modo fedele, ma dopo averli passati al vaglio della scelta e dell'astrazione in vista del conseguimento dell'unità, in modo che quello che resta al fruitore non sia il mero succedersi di avvenimenti, ma quel «di più» che l'arte promette, vale a dire un insegnamento, un monito, un esempio di carattere universale: a questo rimanda l'insistenza sulla categoria di uguaglianza, il cui metro di paragone è, in ultimo, il concetto[20]. La storia dunque non entra nel dominio

[19] Per l'impiego e il significato dell'avversativa nella scrittura manzoniana si legga Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Teoria e prove dello stile di Manzoni*, Milano, Silva, 1965, cap. I e VIII; per la proposta della *correctio* quale forma dell'espressione tipica della poetica della conversione rimando al mio *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione: scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 223-258; per approfondite analisi testuali che illuminano l'impiego della *correctio* soprattutto nella poesia di Manzoni si vedano i commenti di Frare in A. MANZONI, *Inni sacri e odi civili*, Pierantonio FRARE, a cura di , Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2018.

[20] Fra i possibili oggetti di imitazione che Aristotele riserva al poeta come a qualunque altro facitore di immagini sembra che Manzoni abbia scelto «le cose come dovrebbero essere», forse convinto dalla

della poesia se non nella forma del concetto, che è reale in quanto pensato e vero perché tratto dall'accaduto, ma vero di una verità tutta sua, propria dell'arte: quella che Manzoni, nel saggio *Del romanzo storico*, definirà «vero poetico» e che, giusta questi appunti, sembra farsi strada nella sua speculazione già dagli anni Dieci.

I frammenti dei *Materiali estetici* fin qui brevemente ripercorsi, grazie alla loro articolazione intorno alle categorie-chiave di interesse e verisimiglianza; commovente e istruttivo; fatto e concetto; causalità e unità; proporzionalità analogica e corrispondenza letterale[21] consentono di fare luce sulla concezione del fare poetico nel suo rapporto con la storia che caratterizza una delle prime fasi specificamente teoretiche della produzione manzoniana: verso la fine degli anni Dieci, dopo aver «*bien lu*» Shakespeare, Schlegel, Mme de Staël e certamente anche Goethe e Schiller dopo essersi a lungo confrontato con Fauriel e con gli scritti dei moralisti francesi, mentre prende forma in lui l'idea della tragedia storica del Carmagnola, Manzoni ritrova Aristotele al di là delle interpretazioni cinquecentesche della *Poetica* e chiama la poesia a rappresentare l'idea della storia, quello che la storia spinge a desiderare, ma che con i propri mezzi non può rivelare e che in vista dei propri scopi non deve ricercare. I mezzi atti a mettere in scena le «cose eguali al concetto» che l'artista trae dall'osservazione dei fatti appartengono unicamente all'arte che, già fra il 1817 e il 1819, è chiamata a «inventare[22] […] nel modo più verisimile, commovente e istruttivo»[23] i sentimenti di cui la storia non dà

giovanile lettura di Vico o già affascinato dalle nuove idee che circolano in Europa dopo la nascita dell'estetica come scienza. Per l'importanza dell'idea, la sua priorità sul fatto e la sua capacità di agire in ambito morale si veda ancora la lettera a Giudici: «tengo poi fermamente che sia metodo vizioso quello di trasportare negli avvenimenti la perfezione che non è che nella idea, e che quando sia rappresentata in idea è veramente poetica e morale» (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, *op. cit.*, p. 194).

[21] Molto più spazio richiederebbero le considerazioni dovute alla facoltà dell'immaginazione. Per un breve ragguaglio rimando ancora al mio *Manzoni e la cultura tedesca*, *op. cit.*, p. 94-135 in particolare.

[22] Questo verbo, che nei *Materiali estetici* ricorre unicamente qui, attraversa tutta la futura riflessione dell'autore sulla natura della *poiesi*. La memoria del lettore non può non correre innanzitutto ai § 160, 166, 167, 179 della *Lettre*.

[23] Nella triade di aggettivi «verisimile commovente e istruttivo», legati all'invenzione propria alla poesia tragica, si mostra evidentemente una prima elaborazione di quella che diventerà la più compiuta, ampia e analitica formula della lettera *sul Romanticismo*, che auspica che poesia e letteratura abbiano «l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo», distinguendo nelle funzioni ciò che negli appunti veniva rubricato tutto insieme e implicitamente sotto la categoria dei mezzi («nel modo»).

notizia: trent'anni dopo, nel dialogo *Dell'invenzione*, questo «inventare» troverà la sua attribuzione di significato più piena, al culmine di una riflessione durata tutta una vita: i pensieri, i sentimenti, i discorsi cui il poeta dà forma con i mezzi specifici dell'arte conosceranno un decisivo incremento nell'ordine dell'essere e dell'universalità e diventeranno modello esistente nell'ordine ideale; quella «idea che era» (e che era vera) che l'artista deve «rendere presente alla mente» del fruitore se vuole raggiungere lo scopo dell'arte. Troveranno allora finalmente pieno compimento le intuizioni dei *Materiali estetici*, nelle quali più forte si sente il debito nei confronti di Schlegel, più scoperta è l'influenza del lessico sensista e che, proprio nella loro forma acerba, consentono di riconoscere più facilmente l'identità dei primi interlocutori di Manzoni teorico dell'estetica e a ricostruire il percorso che, a partire da essi, si dipana fino alle opere degli anni Cinquanta.

M. CARINI, « Le modèle manzonien dans la digression sur les *Statuts du Frioul des Confessions d'un Italien* d'Ippolito Nievo », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 28-46, ISSN 2426-394X.

Le modèle manzonien dans la digression sur les *Statuts du Frioul* des *Confessions d'un Italien* d'Ippolito Nievo

Michele Carini

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE
Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères,
F-59000 Lille, France

Dans le chapitre I des *Fiancés* d'Alessandro Manzoni, le lecteur trouve la célèbre digression historique sur le fonctionnement du système législatif de la Lombardie de la première moitié du XVIIe siècle, alors sous domination espagnole : le texte des *gride*, dispositions prises par les gouverneurs autrefois rendues publiques par un agent de l'autorité[1], est cité et commenté par le personnage à part entière qu'est le narrateur. De même, dans le chapitre I des *Confessions d'un Italien*, le narrateur et protagoniste octogénaire de la pseudo-autobiographie développe une vaste digression consacrée notamment au *Statuts du Frioul*, recueil des lois de cette région périphérique de la République de Venise, datant de la fin du XVIIIe siècle. L'influence avérée de Manzoni sur Nievo et l'hommage que Nievo lui rend ouvertement sont évoqués tout au long de la bibliographie critique nievienne[2] : nous voudrions revenir sur ce *topos* critique et mener une comparaison analytique de ce passage des deux romans. Le but de cette étude sera donc de relever la différence non négligeable entre les deux auteurs dans leur conception de l'histoire, telle qu'elle se dégage de leurs

[1] Le nom *grida* dérive du verbe *gridare* (« crier ») ; les dispositions étaient criées sur la place publi, avant d'être placardées.

[2] *Cf.* par exemple : Dino MANTOVANI, *Il poeta soldato*, Milan, Treves, 1900, p. 270 ; Corrado JORIO, commentaire, *in* Ippolito NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, Florence, Sansoni, 1959, p. 15 *sq.* ; Marcella GORRA, « Manzoni e Nievo », *in* Vittore BRANCA, Ettore CACCIA, Cesare GALIMBERTI, dir., *Manzoni, Veneia e il Veneto*, Florence, Leo S. Olschki, 1976, p. 157 ; Sergio ROMAGNOLI, *Note*, *in* Ippolito NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, Venise, Marsilio, 1990, p. 919 ; Arnaldo DI BENEDETTO, « Da Manzoni a Nievo », *in Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Naples, Liguori, 1996, p. 188 ; Simone CASINI, commentaire, *in* I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, Milan-Parme, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, 1999, p. 38. Nous citerons *Le Confessioni d'un Italiano* d'après cette édition, en utilisant l'abréviation CI suivi du numéro de chapitre en chiffres romains et du numéro de paragraphe en chiffres arabes.

considérations sur les manifestations humaines, comme par exemple la mise en place d'un système juridique. Par conséquent, nous aurons la possibilité de mettre en évidence la connotation humoristique du discours de Nievo, alors que le discours manzonien se structure principalement sur le mécanisme de l'ironie. Après avoir mis en évidence le caractère antiphrastique et réitératif du dispositif manzonien, nous pourrons observer les traits polymorphes du contre-discours humoristique de Nievo qui cherche à s'affranchir des contraintes fixées par son illustre modèle.

La digression manzonienne

Peu après l'*Introduction*, dans la digression sur les *gride*, le narrateur devient le protagoniste du récit : ce même personnage souhaite assurer, avant tout, la vraisemblance des événements racontés par l'anonyme — à savoir le rédacteur du manuscrit fictif qui serait transcrit par le narrateur — et souligne, ce faisant, le commencement et la conclusion de la digression par une explicitation de ses intentions :

> Questa specie, ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia, e già molto antica. Chi non ne avesse idea, ecco alcuni squarci autentici, che potranno darne una bastante dei suoi caratteri principali, degli sforzi messi in opera per ispegnerla, e della sua dura e rigogliosa vitalità.
>
> […]
>
> Questo basta a farne certi che nel tempo di cui noi trattiamo c'era dei bravi tuttavia[3]. (PS I 13-25)

[3] Alessandro MANZONI, *I Promessi Sposi (1827)*, Salvatore Silvano NIGRO, éd., Mondadori, Milan, 2002 ; nous citerons *I Promessi Sposi* d'après cette édition, en utilisant l'abréviation PS suivie par le numéro du chapitre en chiffres romains et par le numéro de paragraphe en chiffres arabes. Pour la lecture des *Fiancés* dans l'édition de 1827 de la part de Nievo, *cf.* Pier Vincenzo MENGALDO, « Colori linguistici nelle *Confessioni* di Nievo » (1999), *in* ID., *Studi su Ippolito Nievo : lingua e narrazione*, Padoue, Esedra, 2011, p. 241 et 258, et S. CASINI, *Nota al testo*, *in* I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, *op. cit.*, p. 1567. Nous reproduirons cependant en note la traduction française d'Yves Branca, qui doit vraisemblablement être basée sur l'édition de 1840 (*Les Fiancés*, Paris, Gallimard, 1995 ; nous indiquerons cette édition par l'abréviation F suivie du numéro de la page de la citation) : « Cette espèce, aujourd'hui entièrement disparue, était alors des plus

(Pour pouvoir rendre compte du jeu entre les caractères romains et ceux en italique présent dans le texte original de Manzoni et de Nievo, nous dérogeons aux normes éditoriales de la revue).

Il s'agit ici par conséquent d'une partie du texte bien circonscrite, dans laquelle le narrateur se propose de persuader le lecteur de la vraisemblance de ce qu'il raconte (c'est-à-dire de ce qu'il *transcrit*). Nous pouvons observer le fait qu'il décide de le faire en employant une ironie discrète, aiguisée et calibrée, alors que l'humour nievien présente des caractères changeants dans la digression parallèle sur le système juridique frioulan. Un des premiers éléments révélateurs dans les pages sur les *gride* est cette oscillation entre le texte cité des documents historiques et la voix du narrateur, les citations étant signalées par l'emploi des italiques sans aucun signe de ponctuation. De cette façon, le personnage de l'auteur, en caractère romain, introduit les différents extraits (offrant, en effet, un ensemble de documents qui persuadent de l'existence de ces *braves*), de même qu'il développe une série de commentaires rapides et ponctuels qui construisent un autre raisonnement ironique, centré cette fois sur la véritable efficacité de ces promulgations. Les *gride* énumérées sont au nombre de neuf : la présentation prévoit en général la mention du nom du gouverneur ainsi que ses titres, suivie d'un extrait du texte et d'une glose de l'auteur servant de commentaire et d'introduction à la *grida* suivante. Ce schéma de presentation peut être modifié et varier fondamentalement : ces parties sont graduellement contractées de même que les citations sont omises pour les dernières *gride* évoquées. L'ellipse (signalée par les points de suspension) devient ainsi stratégique : dans les premières citations, elle indique les parties omises des *gride*, selon une convention qui viserait à améliorer la lisibilité du texte à travers l'élision d'informations jugées superflues et stylistiquement redondantes. Mais ces ellipses reviennent sous la forme de l'abréviation « etc. » dans la mention des titres des gouverneurs,

florissantes en Lombardie, et déjà fort ancienne. Pour qui n'en aurait aucune idée, voici quelques fragments authentiques qui pourront en donner une suffisante, de ses principaux caractères, des efforts faits pour l'éteindre, et de sa vigoureuse et surabondante vitalité. […] Ce qui suffit à nous assurer, qu'à l'époque qui nous occupe, il y avait toujours des *braves* » (F 71-74).

rongeant ainsi graduellement l'extension intégrale de leur dénomination. Ce procédé malicieux est du reste revendiqué par un commentaire explicite, juste avant la troisième *grida* :

> Ma la testimonianza di un signore non meno autorevole, nè meno dotato di nomi ci obbliga a credere tutto il contrario[4]. (PS I 18)

De manière cohérente, l'auteur abrège la première liste des appellations, qui suit juste après, et parvient à employer la seule formule « Illustrissimo ed Eccellentissimo » pour les derniers gouverneurs mentionnés.

La répétition de ce schéma, voire son appauvrissement, apparaissent donc comme un signal antiphrastique systématique, scandé en outre par des variations dans les commentaires de l'auteur sur le thème de la nécessité d'une autre *grida*[5] ; ils définissent de la sorte le sens de la digression, qui n'est jamais affirmé explicitement, mais plutôt suggéré même assez ouvertement , bien qu'il soit nuancé par sa principale fonction documentaire : en même temps qu'il témoigne, grâce à des documents historiques, de la présence des *bravi*[6] dans la période chronologique correspondant à celle de la promenade d'un personnage de son roman, notre auteur ébauche des considérations sur le rôle des gouverneurs espagnols au XVIIe siècle en Italie et sur l'efficacité de ce système juridique, tout en exprimant une évaluation fortement négative de ces phénomènes.

On retrouve la clé de ce code chiffré utilisé par le personnage de l'auteur dans les mots d'Azzeccagarbugli, autre personnage-commentateur des *gride*, dans le chapitre III des *Fiancés :* croyant que Renzo est un *bravo*, Azzeccagarbugli lui

[4] « Mais le témoignage d'un autre seigneur, non moins doté de pouvoirs et de titres, nous oblige à penser tout le contraire » (F 72).

[5] La deuxième *grida* « encore plus remarquable par sa rigueur », animée par « des propos […] si vigoureux et si résolus », est reprise par un autre gouverneur à travers « les mêmes dispositions et les mêmes menaces que son prédécesseur » ; le même gouverneur « prescrit à nouveau les mêmes remèdes, dont il augmente encore la dose, comme on en use pour les maladies opiniâtres » ; et l'énième « nouvel édit, tout plein lui aussi des menaces les plus sévères », dans la partie conclusive de la digression, devient deux fois « l'habituel édit », qu'un autre gouverneur fut obligé « à recorriger et à republier » (F 72-74).

[6] Les *bravi* étaient des mercenaires qui se rendaient souvent coupables de violences ou d'abus restant impunis grâce à l'immunité que leur garantissaient les seigneurs qui les avaient recrutés.

explique dans un *crescendo* de tension antiphrastique comment qualifier son crime de façon à éluder les sanctions fixées par les prescriptions :

> Dovete dirmi chi sia l'offeso, come si dice: e secondo la condizione, la qualità, e l'umore dell'amico, si vedrà se convenga più di tenerlo a segno con le protezioni, o di appiccargli qualche criminale, e mettergli una pulce nell'orecchio; perchè, vedete, a saper ben maneggiare le gride, nessuno è reo, e nessuno è innocente[7]. (PS III 34)

Au moment où le malentendu devient complet, le personnage du narrateur intervient à nouveau avec une brève digression, dans laquelle il cite le texte d'une *grida* consacrée aux types de coiffures interdites, spécifiant par là même l'interdiction du *ciuffo*, qui était « presque une pièce d'armure, et un trait distinctif de ces *bravaches* et des coquins » (F 114)[8]. Le lecteur aurait déjà dû être persuadé de l'inutilité de ces *gride*, après ce qu'il a pu lire dans les premiers paragraphes du chapitre I. Or, dans le chapitre III, avec le personnage d'Azzeccagarbugli, l'auteur s'attarde sur la pratique consistant à déformer ces dispositions à travers des interprétations fautives : si l'on considère cette insistance, on peut douter de l'honnêteté du propos documentaire de l'extrait cité. Notamment quand il allègue certains cas prévus dans la *grida*, il nous paraît plausible d'y percevoir un sourire léger :

> *Permette però che per occasione di trovarsi alcuno calvo o per altra ragione causa di segnale o ferita, possano quelli tali, per maggior decoro e sanità loro, portare i capelli tanto lunghi, quanto sia bisogno per coprire simili mancamenti e niente di più; avvertendo bene il non eccedere il dovere e pura necessità, per* (non) *incorrere nella pena agli altri contraffacienti imposta.*

[7] « Vous devez aussi me nommer l'offensé, comme on dit : et, selon la condition, la qualité et l'humeur de l'ami, on verra s'il convient mieux de le tenir en respect par des protections, ou de trouver quelque voie pour le poursuivre nous-même en juridiction criminelle, en lui mettant d'abord la puce à l'oreille ; car, voyez-vous, si l'on sait bien manier les édits, personne n'est coupable et personne n'est innocent » (F 115).

[8] Azzeccagarbugli pense que Renzo avait coupé son toupet pour cacher sa condition de *bravo*.

> *E parimenti comanda a' barbieri* […] *che non lascino a quelli che toseranno, sorte alcuna di dette trezze, zuffi, rizzi, nè capelli più lunghi dell'ordinario, così nella fronte come dalle bande, e dopo le orecchie, ma che siano tutti uguali, come sopra, salvo nel caso dei calvi, o altri difettosi, come si è detto*[9]. (PS III 29 *sq.*)

Par rapport au but déclaré « mieux comprendre cette sortie du docteur » (F 113) ces paragraphes paraissent superflus, puisque dans l'économie du raisonnement le premier paragraphe que nous ne transcrivons pas ici où l'on établit les peines encourues par ceux qui portent le *toupet* aurait pu suffire. L'atermoiement sur une liste de cas si spécifique mais, en même temps, si oiseuse, trouve une correspondance dans les cas énumérés par Azzeccagarbugli quand Renzo lui répond naïvement : « On dirait que cet édit a été fait exprès pour moi » (F 112) et dans leur inutilité redondante, qui est dévoilée peu après, avec une certaine agressivité d'ailleurs, par le docteur Azzeccagarbugli (et par Manzoni lui-même). Le jugement ironique sur l'efficacité de telles modalités du système juridique se trouve donc amplifié par l'attitude d'un narrateur qui s'attarde à en présenter la liste des cas. Sur le plan de l'argumentation, ce procédé nous rappelle les remarques de Lucie Olbrechts-Tyteca sur le comique de dissociation entre contenu et forme :

> Le comique atteindra aussi certains aspects apparemment secondaires du discours, telle la précision. Celle-ci s'entend de traits à première vue fort éloignés l'un de l'autre et qui méritent à peine une dénomination commune : développement trop complaisant d'une hypothèse, énumération inutile des détails concrets, d'ailleurs si efficaces pour donner la présence, emploi

[9] « *Il permet cependant que pour cause de calvitie, comme il arrive, ou pour toute autre cause raisonnable telle que cicatrice, ou blessure, d'aucuns, pour leur décence ou leur santé, puissent porter les cheveux aussi longs qu'il est besoin pour couvrir de tels défauts, mais non pas davantage ; les avertissant bien de ne point excéder mesure raisonnable et nécessaire, à fin de ne pas encourir la peine infligée aux autres contrevenants. Et de même, il ordonne aux barbiers* […] *qu'ils ne laissent pas à un de ceux qu'ils coiffent aucune sorte de dites tresses, houppes, boucles, ni cheveux plus longs que l'ordinaire, tant sur le front que sur les côtés ou derrière les oreilles ; mais qu'ils le coupent à tous d'égale façon, si ce n'est, comme dessus, pour des raisons de calvitie, ou d'autres défauts, comme il a été dit* » (F 113 *sq.*).

> d'affirmations quantitativement précises dans une matière qui ne le souffre pas[10].

Le dépassement du comique pur de l'énumération résulte de l'opposition entre ces précisions pléonastiques — plus ou moins fines — et l'inutilité substantielle de l'ensemble normatif auquel elles se rapportent : ce « noyau » ironique représente l'enjeu fondamental que Nievo emprunte à Manzoni pour sa digression — qui présente d'ailleurs un développement plutôt original et autonome par rapport à son modèle.

La digression nievienne

La digression nievienne se veut, avant tout, plus articulée et plus ample en termes quantitatifs ; on peut, dès lors, établir une sorte de sommaire des sujets qu'il aborde[11] :

I — composition et fonctionnement du Parlement de la Patrie (CI I 82-91)

II — exemplification des modalités de réalisation des réformes juridiques avant la promulgation des *Statuts du Frioul* (CI I 92-97)

III — structure commentée des *Statuts du Frioul* (CI I 98-109)

IV — fonction des trois Syndics inquisiteurs et quelques-unes de leurs proclamations (CI I 110-115)

V — mission des Syndics de 1770 et autres matières objet de proclamations (CI I 116-132)

VI — le Frioul et Venise (CI I 133-145)

VII — histoire paradigmatique de « trois seigneurs du piémont frioulan » (CI I 146-160).

Une première observation concerne justement l'ampleur remarquable de la digression, déjà annoncée dans la deuxième moitié de la rubrique du chapitre I :

> *Prima invasione di personaggi; interrotta qua e là da molte savie considerazioni sulla Repubblica Veneta, sugli ordinamenti militari e*

[10] Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 145.

[11] Dans le chapitre IV on retrouve un prolongement de cette digression, sur un autre registre — moins humoristique — et sans recours à la citation des sources (CI IV 10-21).

> *civili di allora, e sul significato che si dava in Italia alla parola* patria*, allo scadere del secolo scorso*[12]. (CI I 1)

Le style apparemment relâché mis en évidence par un élément typique de la langue orale (« qua e là ») simule une acceptation de l'approximation, laquelle se voit rapidement mise en contradiction par le syntagme sibyllin « molte savie considerazioni » : en effet la parenthèse ouverte est très étendue et, si elle s'apparente clairement à la digression manzonienne, elle en développe à la fois les thèmes et les formes. Comme dans *Les Fiancés*, où le narrateur hétérodiégétique intervient en réfléchissant sur la composition de son texte, dans ce chapitre I des *Confessions d'un Italien*, le protagoniste Carlo semble céder la parole à l'avocat Ippolito, au moins en ce qui concerne les compétences historiques et juridiques et la maîtrise des documents originels. On peut toutefois préciser que la première personne du singulier coïncide indiscutablement avec la voix de l'octogénaire pour les témoignages directs et pour les allusions à Fratta, et que le personnage de Carlo lui-même était aussi censé avoir des compétences juridiques, puisqu'il avait fait des études de droit à Padoue et qu'il était devenu chancelier en 1794. En revanche, la possibilité que Nievo veuille représenter Carlo en train de citer, de déformer, d'étendre, voire de parodier, la digression manzonienne elle-même déjà fortement ironique, comme nous l'avons déjà remarqué nous semble une hypothèse séduisante, mais qui s'expose au risque de la surinterprétation[13]. Il

[12] « *Première invasion de personnages, interrompue çà et là par de savantes considérations sur la République de Venise, les règlements civils et militaires de cette époque, et sur la signification qu'on donnait en Italie au mot de "patrie" à la fin du siècle précédent* » ; traduction de Michel Orcel (*Confessions d'un Italien*, Paris, Fayard, 2006, p. 13 ; dorénavant nous indiquerons cette édition par l'abréviation CI2 suivi du numéro de la page de la citation).

[13] Un cas parallèle concernant des enjeux philologiques liés à l'édition du manuscrit nous invite à la circonspection. Dans la *Nota al testo* de l'édition Guanda, S. Casini conteste l'hypothèse de la *fiction totale*, sur laquelle Romagnoli appuyait ses choix éditoriaux pour l'édition Marsilio (1990) : « l'écrivain aurait voulu donner pleinement vie à son personnage Carlo Altoviti et à sa physionomie autonome, à un point tel qu'il aurait également attribué, en tant que narrateur illettré, les lacunes orthographiques provenant des inflexions dialectales et des particularités expressives typiques d'un locuteur vénéto-frioulan du début du XIXe. Il nous semble que cette hypothèse, valable sur le plan critique et narratologique, aboutit à une déformation sur le plan philologique » (*in* I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, *op. cit.*, p. 1525 ; nous traduisons). Il nous paraît possible de retrouver deux éléments communs à cette « ingérence » et à celle que l'on risquerait si l'on attribuait à Carlo l'allusion à la digression des *Fiancés* : le fait que *Les Confessions* aient été en effet achevées, mais

nous paraît donc plus prudent de considérer que dans cette partie du chapitre I, la fiction autobiographique se révèle moins cohérente — comme on peut l'observer à d'autres moments du roman, caractère que certains critiques considèrent comme une limite structurale du récit (Benedetto Croce, par exemple) et que d'autres voient comme l'indice d'une intention de l'auteur plus militante que pleinement ou exclusivement — littéraire[14].

D'un point de vue critique, si les contraintes de l'écriture pseudo-autobiographique tolèrent les interventions d'une voix hétérodiégétique, il faudra reconnaître une incohérence dans la construction du récit (et, donc, peut-être une manifestation d'ingénuité), mais il faudra en même temps apprécier le caractère éminemment littéraire et théorique du discours, puisque cela implique une confrontation consciente de la part de l'auteur avec l'*auctoritas* manzonienne. Cependant, si le rapprochement avec les pages des *Fiancés* est inévitable et s'expose à des voix critiques, il n'est pas possible d'épuiser avec lui une opération herméneutique qui voudrait rendre compte de la tension humoristique de ces paragraphes nieviens : à côté des extraits commentés de textes juridiques du XVIIIe siècle, on retrouve par exemple, en conclusion de la digression, un

revues et corrigées très rapidement, dans un laps de temps n'ayant permis qu'une copie au propre ; et notamment le caractère engagé, qui dans certains passages pourrait diminuer la maîtrise des structures littéraires employées — ou alors, également, manifester des priorités. D'ailleurs Carlo « connaît » Manzoni : celui-ci appartient avec Alfieri, Foscolo, Pellico, Leopardi et Giusti à la « nouvelle génération d'écrivains qui, certes, honorait les vestiges du passé, mais appelait les vivants à les contempler pour méditer. Elle défiait et bénissait ainsi les souffrances du temps présents dans l'espoir d'un avenir meilleur » (CI2 748 *sq.*) et il est mis ironiquement en relation avec les mésaventures éditoriales du Comte Rinaldo (contingence évoquant par ailleurs les difficultés que Nievo avait éprouvées pour l'impression de ses œuvres) : « Un hymne d'Alessandro Manzoni en l'honneur de la voie ferrée que l'on projetait alors entre Milan et Venise aurait certainement trouvé des éditeurs, des amateurs et admirateurs, alors qu'un ouvrage volumineux sur le commerce des anciens Vénitiens ne piquait absolument pas la curiosité du public, et encore moins celle des libraires, qui avaient peu d'espoir d'en tirer quelque bénéfice » (CI2 753 *sq.*). Enfin, il faudra rappeler aussi que Nievo avait représenté une scène de lecture populaire des *Fiancés* dans *Il Conte Pecorajo*, quand « la mélancolique Maria s'efforçait de refaire dans le plus humble et le plus grossier des dialectes le plus grand livre italien de notre siècle » (I. NIEVO, *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo* (1857), S. CASINI, éd., Venise, Marsilio, 2010, p. 201, nous traduisons).

[14] *Cf.*, par exemple, Elsa CHAARANI-LESOURD, *Ippolito Nievo. Uno scrittore politico*, Venise, Marsilio, 2011, p. 133 ; elle renvoie, à son tour, à Cesare DE MICHELIS, « Adolescenza di Nievo », *in* S. CASINI, E. GHIDETTI, R. TURCHI, dir., *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, actes de la journée d'étude en hommage à Sergio Romagnoli (14 novembre 2002 — Florence), Rome, Bulzoni, 2004, p. 29 (à présent publié *in* C. DE MICHELIS, « *Io nacqui veneziano… e morrò per grazia di Dio Italiano* ». *Ritratto di Ippolito Nievo*, Turin, Aragno, 2012).

segment narratif dont les caractères renvoient à la nouvelle du XIVe siècle, avec une référence explicite à Franco Sacchetti.

Dans les quatre-vingt paragraphes environ de la digression, nous pouvons remarquer deux polarisations des attestations de la première personne du singulier : au début (CI I 82-87) et au milieu (CI I 126-132), dans des passages correspondant à des segments de la première et de la cinquième section[15]. Si on relie ces données avec le fait que quelques-unes de ces attestations sont des témoignages explicites dont Carlo se sert pour sa reconstruction[16], alors que les autres attestations peuvent être reconduites au registre générique — mais typique — d'un narrateur hétérodiégétique, on peut constater que la voix du narrateur pseudo-autobiographique est plus nettement reconnaissable dans les passages du texte afférents à Fratta — où, précisément, on reprend les thèmes des milices, des rapports entre seigneur et chancelier et où on nomme ouvertement certains personnages. En revanche, dans la partie plus proprement manzonienne, c'est-à-dire « le commentaire ironique des *Statuts du Frioul* »[17] (CI I 89-109), précédé par les extraits des lettres du doge Contarini (CI I 92-97) et suivi par des passages des proclamations des syndics inquisiteurs (CI I 110-125), on ne retrouve que peu de mentions explicites de la première personne, selon d'ailleurs des modalités itératives et assez peu connotées[18]. On observe alors comment Nievo, en contact avec des documents historiques, greffe en quelque sorte sur la voix du protagoniste des caractères du narrateur omniscient (dont l'origine possible est manzonienne) : ces caractères ne rendent qu'en apparence son écriture plus neutre, puisqu'ils lui permettent dans le même temps de prendre la parole d'une

[15] À savoir : I — composition et fonctionnement du Parlement de la Patrie (CI I 82-91) ; V — mission des Syndics de 1770 et autres matières objet de proclamation (CI I 116-132).
[16] *Cf.* CI I 85, 126, 128, 129, 130, 132 et 160 ; éventuellement CI I 82.
[17] S. CASINI, commentaire, *in* I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, *op. cit.*, p. 38 ; nous traduisons.
[18] Ces récurrences (« io non potrei crederlo », CI I 100 ; « io lo dimanderei loro », CI I 111 ; « io suppongo », CI I 115 ; « dico », CI I 117) nous semblent devoir être rapprochées de celles que l'on observe dans la première section de la digression, consacrée à la composition et au fonctionnement du Parlement de la Patrie (« com'io le racconto », CI I 82 ; « A' tempi di cui narro », CI I 84 ; « io non lo credo », CI I 86 ; « io non mi attento di negarlo », CI I 87).

façon plus directe, du moment qu'il est moins limité par la perspective de la focalisation interne, inhérente à la fiction de l'écriture autobiographique.

Pour qu'il y ait une intervention de l'auteur, la parole à la première personne n'est pas strictement nécessaire. En revanche, dans la digression nievienne, alors que le commentaire est systématique, on peut remarquer une diminution importante des expressions à la première personne du singulier. Prenons en considération la distribution des commentaires :

1 sur le Parlement de la Patrie (CI I 85) ;

2 sur les matières non incluses dans les « conférences préliminaires » entre le Lieutenant de Venise et le Conseil des Dix (CI I 88) ;

3 sur la contribution des députés du Parlement de la Patrie à la promulgation des *Statuts du Frioul* (CI I 92) ;

4 sur le choix de la première constitution comme « bon fondement » des *Statuts* (CI I 100) ;

5 sur la signification de l'« attribut de noble » (CI I 102) ;

6 sur l'éventualité de la capture de coupables d'assassinat (CI I 104) ;

7 sur le préavis en cas d'expulsion pour « bail […] antérieur à une période de cinquante ans » (CI I 105) ;

8 sur la concision des *Statuts* (CI I 106) ;

9 sur le bon sens des Codes modernes (CI I 107) ;

10 sur la persistance du Droit féodal (CI I 109) ;

11 sur la pertinence d'une mention de « rigueur de justice » (CI I 111) ;

12 sur mise en page d'une proclamation pour la protection des vins frioulans (CI I 113)[19] ;

13 sur l'interdiction d'utiliser de « longues houppelandes » en signe de deuil (CI I 114) ;

14 sur les armes données aux *buli* (CI I 119) ;

15 sur l'effet des proclamations (CI I 124-125) ;

[19] Il s'agit d'un commentaire méta-discursif, soulignant implicitement l'opposition entre l'emphase formelle de la composition typographique du paragraphe et l'objet de la loi.

16 sur les concepts d'*equitas* et de *strictum ius* (CI I 142).

Les commentaires sont plus nombreux dans une quinzaine de paragraphes (CI I 100-115)[20] qui ne coïncident pas avec les polarisations des interventions à la première personne (CI I 82-87 et CI I 126-132), mais dans lesquels le commentaire de l'auteur s'exprime de manière systématique.

En résumé, si nous revenons aux sept sections de la digression, nous formulons l'hypothèse suivante : la digression est introduite par la voix de Carlo, qui à travers le renvoi aux « règlements civils et militaires, qui semblent de vraies bouffonneries » (CI2 25), met en relation des épisodes du quotidien de la vie au Château de Fratta avec un système de conventions et de tentatives d'administration régionale (c'est-à-dire la première section, concernant la composition et le fonctionnement du Parlement de la Patrie). Avec les extraits des lettres du doge Contarini (deuxième section), on s'approche des modalités d'expression manzoniennes dans la digression sur les *gride* : on remarque l'oscillation typographique entre caractères italiques et caractères romains ainsi que l'usage des ellipses, parfois en opposition avec des informations plutôt superflues. Dans les sections centrales, la troisième et la quatrième, l'activation du dispositif manzonien permet à Nievo d'intervenir directement avec des compétences et des registres qui se libèrent davantage des contraintes de la fiction autobiographique et s'émancipent graduellement de son illustre point de repère. Les gloses sur les *Statuts du Frioul* et les considérations sur les proclamations du premier syndicat s'éloignent de la bonne foi luciférienne du modèle réitératif manzonien et abordent plusieurs aspects du système juridique frioulan, inefficace et injuste. Jusqu'au moment où, avec la mention (dans la cinquième section) de la proclamation de 1770 concernant la « réorganisation des milices levées par les communes ou par les feudataires » (CI2 30), le timbre de la voix de Carlo refait surface et se manifestent à nouveau les marques de sa première personne du singulier, ainsi que des faits et des personnages qui sont

[20] Ces paragraphes s'avèrent centraux quant à l'économie de la digression, si l'on considère comme un appendice la narration conclusive des « trois seigneurs du piémont frioulan » (CI I 146-160).

parties intégrantes de son horizon. Dans les deux dernières sections, en effet, le sujet principal est celui des rapports entre les châtelains de la plaine de la Vallée du Tagliamento et ceux de la partie haute, c'est-à-dire entre « le parti vénitien, auquel se vantaient d'appartenir depuis des temps immémoriaux les comtes de Fratta » et la « faction impériale » (CI2 34), campagnarde et plus orgueilleuse. Cette opposition est également explicitée par le segment de nouvelle des « trois seigneurs du piémont frioulan » (CI2 34), après lequel Carlo reprend la narration, rapportant d'une manière cohérente les sujets abordés dans la digression au moment où il avait suspendu son récit, à savoir la présentation des habitants et des habitués du château de Fratta. Ces oscillations de l'instance narrative peuvent nous offrir les indices d'un changement de registre du récit : aux tonalités initiales plutôt ironiques succèdent des accents plus humoristiques, bien que nous ne voulions pas tracer une ligne de démarcation trop nette.

Altération d'une source dans la digression nievienne

Dans le neuvième commentaire, plusieurs procédés rhétoriques sont expérimentés en même temps et avec un impact notable, comme si se manifestait ici une volonté de persuasion particulière : on peut remarquer, en effet, l'importante mise en évidence du syntagme sur lequel se bâtit le registre ironique, l'exemplification à travers des formules pléonastiques et la distorsion de certaines données en faveur d'une argumentation plus efficace. Il s'agit véritablement d'un passage décisif et central dans l'économie de la digression :

> Saviissima è poi la consuetudine seguita in tali Statuti di dar sempre ragione del partito preso; come allorquando dopo stabilito che le citazioni in luogo diverso cadenti nell'egual giorno debbano aver effetto l'una dopo l'altra in ragione d'anzianità, il legislatore soggiunge a motivo di questa sua disposizione: *perché una persona non può contemporaneamente in più luoghi essere*[21]. (CI I 107)

[21] « Notons par ailleurs la sagesse avec laquelle ces Statuts ont coutume de justifier leurs décisions comme, par exemple, lorsque après avoir stipulé que les citations tombant le même jour dans

Le hiatus entre le bon sens exalté et l'*exemplum* qui s'offre à nous est non seulement manifeste, mais moins indulgent que dans d'autres commentaires. L'adjectif « saviissima », en reprenant les échos de précédentes attestations antiphrastiques, les amplifie au moyen du superlatif et confirme avec cette formule une note auto-ironique sensible dès le tout début du roman (les « molte savie considerazioni » de la première rubrique). Mais il semble opportun de signaler surtout une autre donnée portant sur le texte original des *Statuts*, cité par Nievo dans le neuvième commentaire :

> Perchè una persona non può in più luoghi essere, perciò se ciò avvenirà, che uno si obblighi comparire avanti diversi giudizi, se nel medesimo tempo sarà citato in più Tribunali, restino ferme l'altre citazioni, e si prosegua quella che potrebbe esser fatta avanti l'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Luogotenente, o Signor suo Vicario, ed espedita quella si progrediscano l'altre, secondo l'anzianità delle citazioni che saranno state fatte[22].

Bien qu'elle soit pléonastique, la première proposition subordonnée causale remplit la fonction d'organisatrice du texte. En quelque sorte, cette dernière indexe l'un des différents cas relatifs au même enjeu juridique : il ne s'agit sans doute pas d'une écriture élégante, mais elle ne s'avère pas non plus aussi « guindée » que Nievo la représente, en postposant cette proposition dans une position qui a une forte valeur causale. Nous pouvons ainsi reconnaître assez aisément l'intention de déformer un caractère du texte de la source pour mieux l'adapter à certaines exigences de l'argumentation, pour lesquelles il semble plus

---

divers lieux doivent avoir effet l'une après l'autre, par ordre d'ancienneté, *parce qu'une personne ne peut se trouver simultanément dans des lieux différents* » (CI2 28).

[22] *Statuti della Patria del Friuli rinnovati. Con l'aggiunta delle Terminazioni Sindacali 1722, e Terminazioni Sindacali 1771, ed altre Leggi Pubblicate in materia delle mani morte, ed altre Leggi della Patria. Dedicati all'Illustrissimo ed Eccellentissimo Almorò Grimani, Luogotenente*, Udine, per li Gallici alla Fontana, 1785, cap. XXVII, p. 29 *sq.* ; « Comme personne ne peut se trouver simultanément dans des lieux différents, s'il devait advenir qu'on ordonne à quelqu'un de comparaître au même moment dans plusieurs tribunaux, les autres citations demeureront valables et l'on poursuivra celle qui pourrait être faite devant l'Illustrissime et Excellentissime Seigneur Lieutenant ou le Seigneur son Vicaire, et celle-ci une fois terminée, on poursuivra les autres citations suivant l'ordre auquel elles auront été faites » (nous traduisons).

approprié s'il contribue à esquisser l'image d'un rédacteur qui adjoint une justification tautologique à un raisonnement déjà assez clair. Dans d'autres commentaires, Nievo opère avec cette même malice[23] : la liberté et, pourrait-on dire, l'absence de scrupules concernant l'emploi des sources historiques sembleraient actionner un mécanisme du même genre que ceux que l'on retrouve dans les chapitres XI et XV, dans lesquels Nievo altère ou invente des faits historiques, quand il postpose, de cinq mois par rapport à leur date réelle (du 9 juillet au 21 juillet 1797), les célébrations pour la nouvelle République Cisalpine. Simone Casini accorde à cette altération un « résultat […] paradoxal : Milan célèbre pendant que Venise est vendue […]. Mais la fête milanaise indique justement le dépassement de la perspective municipale vénitienne »[24]. Et dans cette même optique il est possible de se référer aussi à l'invention de la réunion nocturne du 8 mai 1797, quatre jours avant la chute de Venise, dans laquelle Nievo invente une rencontre entre Foscolo (qui en vérité était à Bologne ces jours-là), Vittorio Barzoni et Lucilio Vianello personnage des *Confessions*. Développant une considération de Carlo Dionisotti, Simone Casini commente avec finesse :

> Nievo propose une autre thèse : ces quatre jours d'avance définissent l'espace d'une initiative autonome italienne qui, malgré son retard et ses défauts, revêt une signification d'une importance capitale […].
>
> Il est clair que si les faits témoignés par Carlo Altoviti étaient vrais, ils auraient des conséquences très importantes sur le plan historique […]. La fin du régime aristocratique serait marquée par l'action consciente d'hommes décidés à refonder l'état, en conciliant les nouvelles instances de liberté, de justice et

[23] Par exemple le septième commentaire (CI I 105), consacré à la conclusion des locations (où une mise au point est fondée sur une déformation du texte).

[24] S. CASINI, commentaire, *in* I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, *op. cit.*, p. 933 *sq.* ; nous traduisons. À ce propos, *cf.* aussi Yves PANAFIEU, *De l'aube au crépuscule*, Rennes, YP Éditions, 2010 ; notamment les chapitres *La question de la vérité historique* (p. 52-54) et *Bilan et conclusion* (p. 92-99).

> d'égalité répandues par les Français avec la tradition locale millénaire et indépendante[25].

Dans le chapitre XI, en effet, entre également en scène Todero qui, avec ses modes et ses idées, allège la tension des accents consacrés à la chute de Venise et, en même temps, revêt un « rôle essentiel dans la conjuration révolutionnaire »[26]. Nous pourrions reconnaître le même *habitus* mental dans ces opérations, malgré certaines différences, puisque l'auteur privilégie une réélaboration de la donnée historique — au détriment de l'objectivité pure et incontestable — et qu'il compose une logique argumentative ou narrative qui révèle une tension factuelle vers le devenir historique, grâce à son rapport plastique avec la représentation de l'histoire. Ce qui nous importe également c'est de mettre en évidence comment des indices circonscrits d'altération du texte des *Statuts* et des stratégies rhétoriques liées au rire en viennent à autoriser une conception de la possibilité de « raconter l'histoire » qui outrepasse les interdictions théoriques manzoniennes : nous pouvons déduire de cette disposition le profil d'un auteur qui semble admettre une possibilité d'intervention humaine dans la réalité, presque absente dans la perspective manzonienne, traversée par une *autre* tension métaphysique.

La comparaison entre ces deux digressions a donc une importance toute particulière, car les deux auteurs se servent de mécanismes ayant comme finalité de provoquer le rire, tout en esquissant plus ou moins ouvertement leur conception de l'histoire. Il est possible, ainsi, de confronter le rire exact et calibré de la machine manzonienne avec le rire changeant et *fluviale* de Nievo, tel que le

[25] S. CASINI, *Introduction*, *in* I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, *op. cit.*, p. LXXXIV- LXXXVI ; nous traduisons. Dionisotti pour l'invention de l'opposition entre Foscolo et Barzoni attribue à Nievo le mérite d'avoir représenté efficacement un enjeu que l'historiographie ne distinguera que plus tard (Carlo DIONISOTTI, *Appunti sul Nievo*, *in* ID., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologne, il Mulino, 1988, p. 347 *sq.*).

[26] S. CASINI, *Introduction*, *in* I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, *op. cit.*, p. LXXXVII ; nous traduisons.

définit Italo Calvino[27] : dans cette confrontation nous reconnaissons les marques de l'opposition primordiale entre ironie et humour[28]. Et dans cet humour nievien, nous discernons la possibilité d'envisager un espace pour une réalisation humaine éventuelle et autonome, alors que ce même espace semblerait absent dans la pétition transcendantale de l'ironie manzonienne : dans la poétique nievienne, cette différence détermine à la fois une indulgence à l'égard des misères de l'être humain et un enthousiasme pour ses potentialités, conséquences peut-être de la naïveté de Nievo ou plutôt résultats de son inspiration plus militante que philosophique ou théologique. Si le rire produit par l'écriture nievienne se révèle plus riche de nuances au regard des pages manzoniennes, s'il requiert un procédé mental plus articulé pour être décrypté et s'il peut être caractérisé par le thème de la foi dans les possibilités humaines, cela n'implique cependant pas que son système philosophique soit aussi complexe que celui de Manzoni.

Nous tenons à souligner que nous ne voulons pas affirmer une supériorité quantitative ou qualitative de la tension morale nievienne : on ne peut pas s'attarder ici sur l'ampleur de l'horizon culturel de Manzoni, sur son éminent savoir philosophique et théologique, sur son authentique passion civile, ainsi que sur sa profonde connaissance de l'esprit humain. Nous voudrions plutôt suggérer que la confrontation avec les mécanismes ironiques en mouvement dans *Les Fiancés* s'avère utile pour mieux esquisser une hypothèse concernant le dispositif différent présent dans *Les Confessions d'un Italien* : le déplacement du sens ultime de toute action (ou, dans le cas du personnage de Lucia, de l'abstention de toute action, ou presque) dans une perspective métaphysique, à savoir catholique, étend dans le roman une logique à laquelle on peut reconduire chacun de ses caractères

[27] Calvino fait ainsi allusion au caractère frais et impétueux de l'écriture nievienne, dans *Mancata fortuna del romanzo italiano* (1951-1953) : « il generoso, il giovane, il fluviale Nievo » (Italo CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, M. BARENGHI, éd., Milan, Mondadori, 1995, p. 1508).

[28] Pour quelques considérations, brèves et exhaustives, sur les rapports entre ces deux notions, *cf.* Marina MIZZAU, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milan, Feltrinelli, 1994, p. 40 *sq.* ; *cf.* aussi Michele CARINI, *L'umorismo nieviano : lo stato degli studi e alcune proposte*, *in* Clara ALLASIA, Mariarosa MASOERO, Laura NAY, dir., *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, actes du XV colloque national de l'Associazione degli Italianisti (14-17 septembre 2011 Université de Turin), Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 2012, p. 791-799.

spécifiques. L'ironie, *in primis*, devient un élément fonctionnel de la thèse manzonienne, et plus encore si son objet est constitué par les misères administratives, transitoires et ayant en définitive très peu d'influence sur un dessein global tellement plus vaste et impénétrable — dans lequel le seul geste porteur de conséquences, et résolutif sur le plan de l'intrigue — semblerait être une prière[29].

L'horizon confessionnel, d'une manière qui n'est paradoxale qu'en apparence, permet à Manzoni d'être plus rigoureux et plus rationnel dans la précision et dans la dérision des étroitesses humaines : Nievo exprime un autre transport émotif qui dérive du refus d'une conception statique (et fondamentalement pessimiste) de l'histoire. On peut chercher l'origine d'une grande partie de cette vision dans des causes contingentes comme le contexte familial, son jeune âge, voire le caractère exceptionnel des trois décennies pendant lesquels il a vécu. La fascination qu'exercent les conjectures sur les aboutissements de la vie et de l'art de Nievo persiste, mais le refus que la critique leur a justement réservé nous invite à ne pas réduire physiologiquement cette confiance dans la marge de l'intervention humaine à une ardeur juvénile[30] : il nous semble plutôt qu'elle témoigne d'une

[29] Dans le chapitre XXI : « Comme si l'épouvante lui redonnait quelque vigueur, la malheureuse se dressa tout d'un coup sur ses genoux ; joignant les mains comme elle l'aurait fait devant une image sainte, elle leva les yeux vers le visage de l'Innomé, et les rabaissant aussitôt, elle dit : "Me voici, tuez-moi" » (F 460). Après avoir cité Vladimir Jankélévitch, qui évoque la pudeur parmi les formes de l'ironie, Pierantonio Frare commente à propos du personnage de Lucia : « [elle] est construite sur ce modèle, du reste en parfaite harmonie avec le projet stylistique et moral de son auteur […]. D'une manière analogue — c'est-à-dire de la même manière dissimulée — Lucia joue un rôle maïeutique au moment crucial du roman, à savoir lors de sa rencontre avec l'Innomé, dévoilant ainsi sa fonction centrale, dans laquelle l'ironie socratique, transvaluée et resignifiée en "sublime ironie de la Croix", s'avère être la force faible capable de changer le monde » (Pierantonio FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2006, p. 148-150 ; nous traduisons).

[30] Par exemple, en 1967 Portinari prévenait : « Je crois qu'il faut vraiment attribuer à cette donnée autobiographique la cause première d'une mythification du personnage, qui trouva longtemps ses chantres dévoués comme Mantovani et ses adeptes à la fine sensibilité tels que Ulivi, Romagnoli, De Luca. Il ressort de cela qu'un des discours les plus répandus dans la critique, à partir de Croce, a consisté à imaginer ce que Nievo aurait pu devenir s'il n'était pas mort ce fatal jour de 1861, enrichissant ainsi le premier mythe — ce qu'il est — par un deuxième mythe — ce qu'il aurait pu être » (Fosco PORTINARI, *Présentation*, *in* I. NIEVO, *Tutte le opere narrative. Volume primo. Romanzi, racconti, e novelle, frammenti*, Milan, Mursia, 1967, p. IX ; nous traduisons). Mais en 1984, Dionisotti terminait ainsi ses *Appunti sul Nievo* : « En accord avec le frère d'armes Türr, il envisageait une expédition garibaldienne en Hongrie. Je le répète : il est difficile d'imaginer un

conception de l'être humain complètement et délibérément laïque, comportant un enthousiasme rigoureux pour l'action, ainsi qu'une indulgence bienveillante envers la nature humaine.

Nievo rescapé à son naufrage et apaisé, en toge et en toque, titulaire d'une chaire à l'université. Mais, pour conclure, j'ajouterais : il est beaucoup plus difficile de l'imaginer à Rome capitale, au milieu des moribonds immortels de Montecitorio » (C. DIONISOTTI, *Appunti sui moderni*, *op. cit.*, p. 350 ; nous traduisons).

L. SOBREIRA « Le projet esthétique des premiers romantiques portugais et leur vision idéologique de l'Histoire », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 47-59, ISSN 2426-394X.

Le projet esthétique des premiers romantiques portugais et leur vision idéologique de l'Histoire

Luís Sobreira

Univ. Lille, EA 4074 - CECILLE
Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères,
F-59000 Lille, France

À l'orée du XIXe siècle, l'aspect de la littérature de fiction au Portugal était particulièrement pauvre. En Europe, *La Nouvelle Héloïse* et le *Werther* s'étaient depuis longtemps imposés comme des modèles d'une attitude esthétique moderne qui sera à l'origine du Romantisme et les romans historiques de Walter Scott commençaient alors à retenir l'attention du public. Au Portugal, en revanche, la seule œuvre romanesque produite pendant ce temps-là fut la nouvelle édifiante *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*, du Père Teodoro de Almeida, publiée en 1779 et lue avec assiduité jusqu'aux premières années du nouveau siècle[1].

En réalité, les lecteurs portugais se nourrissaient d'une production littéraire très pauvre, constituée à base de nouvelles édifiantes de nature ecclésiastique et des classiques de la littérature de colportage.

Il faut attendre 1825 pour voir apparaître le premier fruit du Romantisme portugais — le poème *Camões*, d'Almeida Garrett. Cependant, cette œuvre n'a pas eu de suite immédiate dans la littérature portugaise. C'est seulement après le retour au pays des exilés libéraux que l'on constate le véritable essor du nouveau courant littéraire. Il est donc préférable de dater ses débuts à 1836, année de la parution de *La voix du Prophète*, d'Alexandre Herculano, des premières traductions de Walter Scott et de l'édition de *Os ciúmes do Bardo e a Noite do Castelo*, d'António Feliciano

[1] En effet, cette œuvre du Père Teodoro de Almeida (1722 1804) fut l'un des grands *best-sellers* de l'époque : il eut cinq éditions portugaises — de 1779 à 1861 —, douze espagnoles — de 1804 à 1856 — et une traduction française en 1820. Voir à ce propos les articles suivants de Zulmira SANTOS : « *O Feliz Independente* do P.^e^ Teodoro de Almeida: A Teoria Literária », *in Problemáticas em História Cultural*. Annexe de la *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, *Língua e Literatura*, vol. I, 1987, p. 179-191 et « As traduções das obras de espiritualidade de Teodoro de Almeida (1722 1804) em Espanha e França: estado da questão, formas e tempos », *Via Spiritu*, I, 1984, p. 185-208.

de Castilho, symbole du triomphe du goût romantique au Portugal. C'est encore cette année-là que le ministre Passos Manuel ouvre la voie à la réforme du théâtre portugais par Almeida Garrett et à la création d'un répertoire national, inspiré de la théorie du drame romantique. À cette même époque, on assiste à la publication de la première revue romantique portugaise, *O Panorama* (1837). Enfin, c'est aux alentours de 1840 que se situe l'apogée du premier Romantisme portugais : peu avant ou peu après surgissent *O Alfageme de Santarém* ; *Um Auto de Gil Vicente* ; *Eurico, o Presbítero* ; la plupart des *Lendas e Narrativas* ; *O Monge de Cister* ; *Frei Luís de Sousa*, etc[2].

Ce développement littéraire pratiquement inexistant au Portugal pendant les trois premières décennies du XIXe siècle a des causes multiples. La première concerne l'isolement du pays, dans la mesure où la censure politique et religieuse limitait sévèrement la liberté d'expression et le contact avec l'étranger. D'un autre côté, on ne peut pas oublier qu'au Portugal, la première partie du XIXe siècle est marquée par une grave crise politique (invasions françaises, départ de la cour vers Rio de Janeiro, ostensible présence militaire anglaise, perte du Brésil, guerre civile entre absolutistes et libéraux, implantation longue et difficile du régime constitutionnel, ponctué lui aussi par des contradictions et des excès). Dans ce contexte, il était naturel que « toutes les attentions, tous les soins [aient été d'abord] appliqués aux misères publiques et aux moyens d'y remédier »[3]. La raison d'un tel retard se trouve également dans la difficulté de rompre avec les modèles gréco-romains et le classicisme français, dont le prestige était bien consolidé au Portugal. Il s'explique enfin par le dessein romantique d'un retour aux origines nationales, avec tout ce que cela impliquait de travail de recherche sur l'histoire portugaise ancienne jusqu'à ce jour oubliée.

On peut dès lors affirmer qu'au Portugal les combats pour l'autonomie politique et pour l'émancipation culturelle vont de pair. Dans le premier cas, il s'agit de

[2] António José SARAIVA et Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1985, 13e éd., p. 719.

[3] Alexandre HERCULANO, « Qual o estado da nossa literatura ? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir ? », *in Opúsculos*, Tome X « Litteratura T. I », Lisbonne, Antiga Casa Bertrand, José Bastos & C.ª Livraria Editora, 1909, p. 8) ; article publié à l'origine dans *Repositório Literário*, n.º 1 et 2, 1834. Toutes les traductions de l'article sont de nous.

repousser les armées napoléoniennes, de mettre un terme à l'occupation anglaise et de remplacer l'Ancien Régime par le système constitutionnel ; dans le deuxième cas, il est question de créer une distance et une différence par rapport au modèle littéraire dominant, le classicisme français, en affirmant la spécificité de la littérature nationale.

En réalité, les Romantiques portugais épousent la conception de la littérature allemande : historique et nationale. Rappelons à ce propos que, influencés par les idées de Vico et de Herder, les frères Schlegel avaient soutenu que les différences nationales entraînaient nécessairement des différences esthétiques, ce qui les avait amenés à considérer la littérature comme une manifestation de l'âme des peuples et d'une identité nationale irréductible. La nationalisation culturelle allemande (qui a comme arrière-fond la résistance à l'hégémonie culturelle et militaire française) se fit alors sous forme d'un retour aux sources, c'est-à-dire au Moyen-Âge, berceau des traditions nationales. À l'ancien modèle français, supposé intemporel et universel, basé sur l'imitation des classiques (que August W. Schlegel caractérisait comme païen, sensuel, civique, rationnel, mesuré, élitiste), se substitua ainsi l'idéal moderne allemand, romantique (chrétien, médiéval, chevaleresque, gothique et imaginatif), d'inspiration populaire et nationale[4]. Du point de vue idéologique, le Romantisme allemand apparaît ainsi aux antipodes du modèle civilisationnel véhiculé par les Lumières et la Révolution française[5].

Cela dit, il convient de bien préciser que le Romantisme n'a pas été un mouvement homogène du point de vue idéologique. En effet, parallèlement au

[4] August Wilhelm SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique* [1809-1811], Genève, Slatkine Reprints, 1971, tome I, p. 39-41.

[5] Ainsi, Friedrich Schlegel, pour ne citer qu'un exemple, affichait un mépris réel pour le classicisme français et nourrissait une haine profonde contre les conséquences de la Révolution française et contre les invasions napoléoniennes (il s'était même converti au catholicisme en 1808 et mis ensuite au service de la cour impériale autrichienne contre-révolutionnaire). Dans son *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, publiée en 1815, l'année de la défaite de Napoléon à Waterloo, il défend dès la première leçon le retour de l'Allemagne à l'« esprit national », dont la littérature était selon lui le reflet. La littérature, assimilée ainsi à la nation, devrait jouer un rôle patriotique majeur dans la construction de l'unité culturelle et politique allemande. On peut dire que la littérature allemande se trouva investie d'une fonction fondatrice puisque son existence précéda, prépara et légitima même l'émergence et l'unification de l'Allemagne (tout en notant la différence de leurs situations historiques, politiques et idéologiques, on pourrait également citer à ce propos les cas, entre autres, de l'Italie, de la Grèce et de la Pologne).

modèle allemand de construction de la nation, plutôt conservateur et organiciste (c'est-à-dire ethnico-culturel), il en existe un autre inspiré de la Révolution française qui, en provoquant la chute de l'Ancien Régime, engendra un nouvel ordre social. De ce fait, on peut dire que la littérature romantique, souvent mise au service de la nation, eut ainsi une orientation soit conservatrice, soit révolutionnaire. Le libéralisme fut en effet pour de nombreux romantiques une référence idéologique obligatoire. Comme l'a très explicitement déclaré Victor Hugo dans la célèbre préface d'*Hernani*, « Le Romantisme […] n'est […] que le *libéralisme* en littérature ».

Effectivement, la liberté de pensée et d'expression, la fraternité sociale, parfois même l'apologie de la souveraineté populaire, valeurs issues de la Révolution française, trouvent un écho dans la tendance individualiste et idéaliste qui caractérise une bonne partie du Romantisme européen. L'individualisme romantique, cette affirmation de l'importance centrale de l'individu qui constitue un tournant essentiel dans l'histoire de la société et de la littérature, découle en réalité de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (1789 et 1793).

Au Portugal, la nationalisation de la culture menée par le mouvement romantique s'inspire des deux modèles susmentionnés. La nouvelle poétique repose en réalité sur une double nationalisation de la littérature, dans le sens où celle-ci est désormais considérée comme étant une expression de l'« esprit national », mais aussi dans la mesure où, pour beaucoup d'intellectuels portugais de cette période, l'écriture devient un acte patriotique à travers lequel ils s'attachent à légitimer, former et corriger la nouvelle société libérale. En somme, on peut affirmer qu'au Portugal la littérature romantique, qui coïncide avec l'instauration du régime constitutionnel, devient à la fois un moyen d'expression du *Volksgeist* et un outil au service de la refondation de l'identité nationale, cette fois-ci de type libéral (populaire).

Pour la nouvelle génération romantique portugaise, cette refondation passait alors, comme on l'a déjà laissé entendre, par un retour aux sources. En effet, à la suite d'Herculano, et en partie de Garrett, le Moyen-Âge sera consacré comme l'époque « nationale » et « populaire » par excellence, non seulement en termes

culturels (en vertu de l'originalité de la poésie traditionnelle), mais surtout en termes politiques, car il représentait l'équilibre entre la liberté individuelle et l'autorité de l'État, servant d'exemple pour la monarchie représentative du libéralisme.

Herculano changea en effet la vision historique traditionnelle. À l'instar de Schlegel, mais dans une optique idéologique opposée, il contestera l'image que les Lumières avaient diffusée du Moyen-Âge, en valorisant celui-ci et en présentant le XVIe siècle comme le début de la décadence nationale. Selon la lecture idéologique qu'Herculano fait de l'histoire du Portugal (marquée par le *Volksgeist* romantique), depuis la fondation de la nationalité jusqu'au XVe siècle, l'esprit national s'épanouit dans une atmosphère de liberté[6]. Plus précisément, pendant le Moyen-Âge, avec les Wisigoths, la religion et le droit s'organisent et on assiste à la naissance d'une civilisation caractérisée par un sens de la liberté individuelle, signe de progrès social. En effet, avec les monarques médiévaux, le peuple est présent dans l'histoire à travers les *Cortes* (lointain ancêtre du système parlementaire constitutif des régimes démocratiques modernes), les chartes qui garantissent les libertés locales (« *forais* ») et les communautés d'habitants (« *municípios* »). Cet esprit de liberté fut ensuite annulé par la monarchie absolue, par l'Inquisition et par la cupidité et la corruption engendrées par les Découvertes. En tant qu'historien, Herculano déconstruit ainsi les grandes « mythologies » de l'Ancien Régime, notamment le mythe de l'empire, projet né de la Monarchie Centralisée (João II) ou encore la légende d'Ourique qui servit à cautionner le « droit divin » des rois et l'Ordre Ancien (l'Absolutisme).

On voit bien par ce qui précède que la vision d'Herculano d'un Moyen-Âge idéalisé où aurait régné la liberté est évidemment au service de la révolution libérale, présentée comme une solution rédemptrice après trois siècles de despotisme et de « corruption morale ». En effet, le libéralisme bourgeois et modéré

[6] Comme l'a observé José Mattoso, l'*Histoire du Portugal* d'Herculano s'inspire à la fois des travaux de Thierry, dans la mesure où elle cherche à faire l'histoire de la société et du peuple, et de l'œuvre de Guizot, qui étudie l'évolution des institutions politiques en articulation avec les classes sociales, en accordant une place importante à l'histoire des communes (les municipalités d'Herculano) : voir José MATTOSO, « Prefácio » à Alexandre HERCULANO, *História de Portugal. Desde o começo da monarquia até ao fim do reinado de Afonso III* [1846], Lisbonne, Bertrand, 1980, t. I, p. XXVII.

était pour Herculano une tentative de restaurer le modèle politique primitif qui avait selon lui conduit à l'apogée de la nation, à savoir le principe représentatif des *Cortes* médiévales, véritables assemblées nationales comprenant tous les ordres ou états.

D'un point de vue littéraire, Herculano, à qui incomba aussi la théorisation du Romantisme en termes idéalistes, emphatisera le caractère chrétien de l'« école moderne » (par opposition au paganisme classique) et la conscience historique de la littérature. En effet, sa définition de l'idéal romantique est, hormis les connotations idéologiques, semblable à celle de Madame de Staël et des frères Schlegel : il l'associe au Moyen-Âge chrétien et chevaleresque. En même temps, il énonce comme principe d'« unité » et de beauté de la poésie l'adéquation de l'œuvre à son milieu et à son époque. C'était d'ailleurs pour cela que l'on assistait partout en Europe à la création d'« une poétique nouvelle, ou, disons plutôt, à l'abandon des canons classiques »[7]. Au Portugal, dira-t-il encore, la soumission à l'autorité des classiques avait modifié le caractère de la poésie primitive, en vertu de quoi la société avait cessé d'être nationale et chrétienne pour devenir païenne et étrangère[8]. Il avait fallu attendre les pré-romantiques Bocage et Filinto Elísio pour que la littérature portugaise redevînt populaire et nationale. Herculano va jusqu'à comparer Bocage aux troubadours, car il sut toucher les classes non privilégiées qui pendant trois siècles avaient été exclues de la poésie[9]. Bocage et Filinto furent ainsi à l'origine de la révolution artistique dont le signal de révolte fut donné par les poèmes de Garrett *D. Branca* et *Camões*. Le Romantisme portugais surgit par conséquent avec un caractère national de nature libérale démocratique.

La récupération des traditions nationales représentant pour Herculano l'un des objectifs principaux de l'art, il était aussi naturel qu'il s'intéresse au roman historique. Suivant la leçon de Walter Scott, Herculano utilise ce nouveau genre

[7] « Qual é o estado da nossa literatura ? … », *in* HERCULANO, *op. cit.*, p. 7.

[8] « Elogio histórico de Sebastião Xavier Botelho » [1842], *ibidem*, p. 212. Déjà en 1834, Herculano avait affirmé que l'originalité naissante de la littérature du Moyen-Âge, résultat de la fusion de la littérature gréco-latine avec la « littérature du Nord » et de l'influence arabe, d'où provenaient « les différentes espèces de Romantique », avait été pratiquement détruite au moment de la Renaissance littéraire (*cf.* « Qual é o estado da nossa literatura ? … », *ibidem*, p. 10-11).

[9] « Ele popularizou a arte, porque poetou principalmente para o povo » « Il a rendu l'art populaire, car il a fait de la poésie principalement pour le peuple » (*in* « Elogio histórico… », *ibidem*, p. 218).

littéraire, dont il fut l'initiateur au Portugal, pour, tout en amusant les lecteurs, les éduquer dans l'amour des reliques du passé, renforçant ainsi les liens de la conscience nationale. En réalité, l'action de ses romans *O Bobo*, *O Monge de Cister* et *Eurico, o Presbítero* se déroule toujours au Moyen-Âge, bien qu'à des périodes très variées allant de l'invasion de la Péninsule Ibérique par les Arabes jusqu'au début de la centralisation du pouvoir royal. De même, une grande partie de ses *Lendas e Narrativas* est centrée sur des événements et des épisodes médiévaux. Soulignons aussi le fait qu'Herculano privilégie les moments de transition ou de crise qui lui permettent de retracer, non seulement la fin d'un moment civilisationnel (le cadre historique d'*Eurico* en est le meilleur exemple), mais aussi l'avènement d'une autre ère. L'auteur estime que c'est dans ces périodes névralgiques de l'Histoire que l'on distingue de façon précise les vrais représentants de la conscience nationale et les « traîtres ».

On notera au passage que l'attirance d'Herculano pour le Moyen-Âge ne fut pas toujours bien interprétée. Plusieurs chercheurs, et parmi eux tout particulièrement António José Saraiva[10], l'accusent d'avoir mythifié l'époque médiévale et d'avoir loué les faits de guerre de la noblesse. Ses œuvres auraient ainsi un contenu chevaleresque, peu compatible avec les objectifs progressistes du Libéralisme. Cette observation est sans doute juste en ce qui concerne la production littéraire de quelques-unes des figures les plus importantes du Romantisme européen (telles que Walter Scott, Chateaubriand ou Vigny, tous trois d'origine aristocratique) ; elle ne peut pas toutefois s'appliquer à la fiction historique d'Herculano. En effet, si l'ancien soldat libéral défend le « retour » au Moyen-Âge, ce n'est pas par amour du passé en tant que tel, mais pour récolter dans cette période épique de gestation de la nationalité les grandes valeurs originelles indispensables à la régénération du présent patriotisme, fidélité aux idéaux chrétiens, justice, probité, loyauté, courage.

En ce qui concerne Garrett, il reconnaissait volontiers ne pas posséder l'exactitude de l'historien ni se soucier d'écrire des romans rigoureusement

[10] António José SARAIVA, *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, *os Problemas Morais e Culturais da Instauração do Regime*, Lisbonne, Bertrand, 1977, p. 196-198.

historiques. En effet, la fiction historico-médiévale de l'auteur ne peut pas être jugée selon les principes d'une (supposée) théorie orthodoxe du roman historique. C'est d'ailleurs ce qu'il a lui-même expliqué à ses détracteurs dans la préface à la 2e édition de l'*Arco de Sant'Ana* (1851).

L'intérêt de Garrett pour le Moyen-Âge revêt alors des formes distinctes de celles observées dans l'œuvre d'Herculano. Il transparaît essentiellement dans deux domaines où Garrett fut pionnier : d'un côté, la systématisation de l'histoire de la littérature portugaise[11] et, de l'autre, l'activité de prospection sur le *Romanceiro*. Dans l'introduction à ce dernier, Garrett déclare de manière catégorique : « Rien ne peut être national, qui ne soit populaire »[12]. Ce postulat le conduira alors à ressusciter « nos sources poétiques primitives », car pour lui « le ton ou le véritable esprit portugais, celui-là, il faut l'étudier dans le grand livre national qu'est le peuple avec ses traditions »[13]. Avec le *Romanceiro*, il voulut surtout « populariser l'étude de notre littérature primitive » et ainsi « diriger la révolution littéraire qui se déclara dans le pays, montrant aux talents nouveaux [...] les vrais types de la nationalité qu'ils cherch[aient] et que l'on d[evait] trouver en nous-mêmes et non parmi les modèles étrangers »[14]. D'où l'exhortation : « Soyons nous-mêmes, voyons par nos propres yeux, puisons en nous, inspirons-nous de notre nature »[15].

Bien entendu, tout ce travail de découverte et d'inventaire de la poésie traditionnelle portugaise ne peut être réduit à une dimension purement archéologique. En réalité, ce nouveau canon littéraire romantique qui met en valeur la poésie nationale et populaire n'est pas anodin du point de vue idéologique : il s'inscrit clairement dans un projet de construction d'un « imaginaire national » de type libéral (populaire) que l'on cherche à légitimer. Dans cette poésie populaire ancestrale que Garrett exhuma vivait l'esprit du peuple qui,

[11] Avec le *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* (1826), où Garrett sonde le caractère national de la poésie portugaise, et avec la célèbre lettre « Ao Sr. Duarte Lessa », qui sert de préface à la première édition de *Adozinda* (publiée à Londres, en 1828) et où il défend les origines médiévales de la littérature portugaise, et tout particulièrement de la poésie.

[12] Almeida GARRET, « Introdução », *in Romanceiro,* Lisbonne, Viúva Bertrand e Filhos, 1853, 2ème éd., t. I, p. XXV.

[13] *Idem,* Lisbonne, Imprensa Nacional, 1851, t. II, p. XII-XIII.

[14] *Ibid.,* p. VI.

[15] *Ibid.*, p. XII.

assujetti pendant des siècles au joug du classicisme, de l'absolutisme et de l'Inquisition, émergeait à présent dans la littérature romantique et dans les institutions libérales. Voilà comment le lien renoué avec la tradition nationale primitive permit de justifier le nouveau régime libéral établi sur des bases populaires et de démontrer sa cohérence historique.

En somme, que ce soit chez Herculano ou chez Garrett, l'exaltation du Moyen-Âge du point de vue politique (un pouvoir décentralisé), religieux (le christianisme dans sa pureté originelle), social (la prise en considération du « Tiers État ») et littéraire (la vitalité des traditions populaires) repose en réalité sur le même idéal qui avait inspiré la révolution libérale, à savoir le principe de la souveraineté nationale et populaire.

On peut donc affirmer que Garrett et Herculano ont tous les deux inscrit dans leur production les valeurs et les choix sociaux de l'idéologie libérale pour laquelle ils ont milité. En effet, ils ont consacré leur énergie aux luttes libérales et au remplacement d'une culture clérico-aristocratique par une culture laïque, bourgeoise et s'adressant à un public alphabétisé plus vaste.

Leur quête messianique du *Volksgeist* originaire, à la fois sur le plan historique (avec la compilation des documents les plus anciens de l'Histoire du Portugal, la recherche des origines de la nation) et sur le plan esthétique (avec la valorisation de la littérature orale traditionnelle, de ses formes et de son imaginaire spécifiques ; avec le développement du roman historique et du drame historique), mais aussi leur travail au niveau des institutions littéraires (construction d'un théâtre national, création du Conservatoire et de l'Inspection Générale des Théâtres chargés de réformer la dramaturgie portugaise ; parution d'études sur la langue et la littérature nationales ; expansion d'un journalisme encyclopédique destiné à instruire l'opinion publique, notamment sur la beauté et la gloire du patrimoine historique et littéraire portugais), toutes ces activités, disait-on, font partie d'un processus de fabrication d'une nouvelle « mythologie nationale » destinée à consolider, à fédérer, mais aussi à orienter la société issue de la révolution libérale[16]. Ce qui caractérise le

[16] *Cf.* Fernando CATROGA et Paulo A. De CARVALHO, *Sociedade e Cultura Portuguesa II*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1996, p. 46.

mieux la démarche des fondateurs du Romantisme portugais, c'est justement ce vaste programme de nationalisation de la culture à travers lequel ils cherchèrent, répétons-le, à refonder une identité littéraire nationale en harmonie avec les valeurs de la nouvelle société libérale pour mieux l'ancrer, mais aussi la corriger.

Ce dernier aspect est d'ailleurs très important, car le fait d'être solidaires des valeurs idéologiques libérales n'a pas empêché Herculano et Garrett d'exprimer souvent leur déception vis-à-vis de certains radicalismes et abus politiques du nouveau régime. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, Herculano qui fut, « dans son œuvre polémique et doctrinale, le représentant le plus légitime de la théorie juridique, économique et sociale du Libéralisme » se trouva plusieurs fois, « malgré cela, ou peut-être justement à cause de cela, [...] en lutte avec les institutions issues de l'instauration du nouveau régime (au Portugal) »[17].

D'un autre côté, il est important de ne pas oublier les nostalgiques de l'Ancien Régime. En réalité, si le besoin d'une régénération nationale était généralement admis, il y avait toutefois des clivages idéologiques et politiques accentués quant au projet de nation que la littérature devait aider à construire. On peut citer à titre d'exemple les romans moraux du Conseiller José Joaquim Rodrigues de Bastos publiés dans les années 1840 et qui ont tous connu un grand succès éditorial. Les romans de ce vieux représentant de l'Ordre Ancien visent à venger l'Église de tous les affronts des philosophes des Lumières et surtout des attaques violentes du Libéralisme de gauche qui l'avaient considérablement affaiblie. Pour lui, la solution contre l'anarchie et le matérialisme régnants passait par la restauration du pouvoir religieux auquel tous les autres devaient se soumettre. L'accueil réservé à ses œuvres, au moment même où les intérêts de l'élite cultivée se laïcisent, montre bien que l'on ne peut pas négliger cette tradition pérenne de la littérature édifiante au Portugal ni éluder l'enracinement profond dans la société portugaise des valeurs conservatrices, voire réactionnaires, qu'elle véhicule. On peut donc affirmer que la construction littéraire de l'identité nationale pendant la période romantique est un phénomène complexe et hétérogène.

[17] António José SARAIVA et Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, *op. cit.*, p. 781.

Cela dit, il ne faut pas croire non plus que toute la littérature de l'époque n'a pour thème que la nation, dont le devenir historique inspire des projets divergents selon les valeurs idéologiques des auteurs. Cette conception formative et interventionniste de la littérature, ce souci de transformer la littérature en programme éducatif, cet idéal d'écrivain « pur, prophète, patriote et pédagogue », bien qu'ils constituent le noyau dominant de la pulsion littéraire, sont à vrai dire fortement concurrencés par d'autres types de littérature et d'autres modèles d'écrivain. En réalité, cette époque a aussi connu une production importante de littérature d'action, de mystère et de suspense, calquée sur les modèles français. Ce type de roman, fabriqué par des mercenaires des lettres, fut conçu essentiellement pour captiver et rassasier l'imagination d'un public nouveau, moins cultivé et moins exigeant. Paradoxalement, c'est en plein Romantisme, mouvement de révolte contre le principe de l'efficacité productive et contre la mécanisation de la vie, que l'on voit apparaître à l'intérieur du champ littéraire un secteur qui introduit, pour utiliser l'expression du critique français Sainte-Beuve, la logique commerciale et industrielle dans l'univers de la culture.

Fin observateur de la littérature de son temps, Almeida Garrett critiquera lui aussi dans *Viagens na Minha Terra* (1843) le schématisme du roman (et du drame) populaires :

> *Ora bem, vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks ; forma com elas os grupos e situações que lhe parece ; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e palavrões velhos ; com os nomes crismam-se os figurões ; com os palavrões iluminam-se… (estilo de pintor pinta-monos). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original*[18].

[18] Édition portugaise consultée : Porto, Editora Ulisseia, *s.a.*, p. 54. Pour la version française, voir Almeida Garrett, *Voyages dans mon pays*, traduction, présentation et notes de Michelle Giudicelli, Paris, La boîte à documents – Éditions Unesco, 1997 : « Eh bien, on va chercher les figurines

La condamnation de cette production est accompagnée d'une mise en cause du Romantisme, école avec laquelle l'écrivain prend ses distances : « Quant à être romantique, Dieu m'en garde du moins, qu'il me garde du charabia que l'on entend de nos jours par ce mot »[19], à savoir, un spécialiste « des sensations fortes, des descriptions à grands traits incisifs, qui entaillent l'âme et transpercent le cœur ensanglanté » (chap. III). Le répertoire d'images et de thèmes destinés à créer l'effet sensationnel fera également l'objet de condamnations virulentes de la part d'Herculano.

Même le roman historique, qui était apparu avec un but d'initiation politique, a peu à peu dégénéré en « simple fiction fantaisiste, destinée à combler l'oisiveté des lecteurs, sans autre objectif que d'émerveiller par la complication de l'intrigue et l'éclat du style »[20]. Déjà en 1844, Almeida Garrett, préfaçant la 1ère édition de *O Arco de Sant'Ana*, dénonçait la déformation des objectifs pédagogiques du médiévisme romantique, qui au final était devenu favorable à la réaction :

> *E, todavia, confessamos a verdade ; estas modas de "renascença", esta paixão do gótico em literatura e arquitectura, este horror ao clássico, inspirado pela escola romântica, têm, sim, têm ajudado mais do que se cuida nas funestas tentativas de reacção e retrocesso social que, há trinta anos a esta parte, andam ensaiando as oligarquias anãs do nosso século para se substituírem ás gigantescas aristocracias dos tempos antigos*[21].

---

françaises de Dumas, d'Eugène Sue, de Victor Hugo, et, à partir de chacune d'elles, on découpe les figures dont on a besoin, on les colle sur une feuille de papier d'une couleur à la mode, verte, brune, bleue tout comme font les jeunes filles anglaises pour leurs albums et leurs *scrapbooks* ; on s'en sert pour composer les groupes et les situations qui nous passent par la tête ; peu importe qu'ils soient plus ou moins sans queue ni tête. Ensuite on va chercher dans les chroniques, on y prend un tant soit peu de noms et de jurons anciens ; avec les noms on rebaptise nos fantoches, avec les jurons on les enlumine… (style de rapin dépeint les sagouins). Et voilà comment nous faisons notre littérature originale » (p. 38).

[19] *Id.*, p. 54.

[20] Sampaio BRUNO, *A Geração Nova* [1886], Porto, Lello & Irmão Editores, 1984, p. 23.

[21] Édition consultée : Almeida Garrett, *Arco de Sant'Ana, Chronica portuense, manuscripto achado no convento dos Grillos no Porto por um soldado do Corpo Academico*, 2 volumes, Lisbonne, Empreza da Historia de Portugal, 1904, p. 5 [« Et, pourtant, nous devons avouer la vérité ; cette vogue de la "régénération", cette passion du gothique en littérature et en architecture, cette horreur du classique, inspirée par l'école romantique, ont clairement encouragé, bien plus qu'on ne l'imagine, les funestes tentatives de contre-révolution et de régression sociale menées, depuis trente ans, par

Cette réflexion pessimiste à propos de l'évolution littéraire et politique de l'époque traduit bien le sentiment de désenchantement qui finit par gagner les premiers Romantiques portugais : comme si l'idéal de régénération esthétique et sociale pour lequel ils s'étaient tellement battus avait été irrémédiablement dénaturé. En ce sens, on peut affirmer que la conscience de la décadence nationale que l'on associe traditionnellement à la génération de 1870 est déjà intensément vécue par leurs prédécesseurs. Il suffit, en effet, de songer à la fin d'Herculano. Profondément déçu des résultats de la politique libérale (du radicalisme « démocratique » des « *setembristras* », de la dictature violente de Costa Cabral et de l'utilitarisme et de la corruption des hommes de la Régénération), blessé par les accusations d'hérésie et par les insultes qui pleuvaient de la presse et de la chaire catholique, chagriné par la mort prématurée de Pedro V, en qui il avait déposé les derniers espoirs de rédemption de la patrie, il se retire, à partir de 1867, à Vale de Lobos (près de Santarém), où il se consacre à l'agriculture, sans arrêter toutefois ses travaux historiques et littéraires. Il deviendra alors, selon l'expression de son disciple et ami, Oliveira Martins, « le remords vivant d'une nation dégénérée »[22].

nos actuelles oligarchies de nains qui cherchent à se substituer aux gigantesques aristocraties de l'ancienne époque »].

[22] Oliveira MARTINS, « Alexandre Herculano », *in Portugal Contemporâneo II* [1881], Lisbonne, Guimarães & C.ª Editores, 1979, p. 244.

F. THAURY, « Représenter une « histoire sans passé » : enjeux narratifs et épistémologiques de l'usage paradoxal de l'anachronisme par le mouvement futuriste italien », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 60-77, ISSN 2426-394X.

Représenter une « histoire sans passé »[1] : enjeux narratifs et épistémologiques de l'usage paradoxal de l'anachronisme par le mouvement futuriste italien

Fleur THAURY

Univ. Lille, EA 4074 - CECILLE - F-59000 Lille
Université Paris-Sorbonne- Centre Victor Basch

Le mouvement futuriste italien (1909-1944) est lancé par la publication de *Fondation et Manifeste du Futurisme* (1909)[2], dans lequel Filippo Tommaso Marinetti présente un projet artistique, idéologique et anthropologique révolutionnaire qui « définit l'attitude que l'homme et l'art doivent adopter face aux forces du progrès »[3]. Ce manifeste propose une naissance mythique du mouvement marquée par la table rase du passé et de la possibilité d'une histoire, en vue d'un engagement dans la logique du devenir. Ce refus théorique devient problématique quand il s'agit, pour l'avant-garde, de retracer sa propre histoire. Or, au sein des manifestes, on peut repérer un mouvement autoréflexif d'exposition de la micro-histoire du futurisme ou de contextualisation de son action au sein de l'histoire de l'art ou de l'histoire plus générale. En particulier, lors de la Première Guerre Mondiale, ces passages obligés sont souvent destinés à promouvoir l'interventionnisme précoce des futuristes. Se pose ainsi la question des stratégies de représentation de sa propre histoire lorsqu'on la refuse *a priori*. Nous prendrons appui sur le tract *Il Futurismo e la Guerra – cronaca sintetica* [*Le Futurisme et la Guerre – chronique synthétique*], daté du 11 décembre 1915, signé par Balilla Pratella[4], pour

[1] Formule de Serge MILAN, « Les récits historiques du Futurisme, ou l'histoire sans passé de l'avant-garde », *Cahiers de Narratologie*, n° 15, 2008, consulté le 03/05/2018, https://journals.openedition.org/narratologie/849.

[2] Filippo Tommaso MARINETTI, *Fondation et manifeste du futurisme*, *Le Figaro*, Paris, LV, 3e Série, 51, 20 février 1909.

[3] Giovanni LISTA, *Qu'est-ce que le futurisme ?* suivi de *Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015, p. 9.

[4] (*Cf.* notre traduction en annexe de cet article). *Il Futurismo e la Guerra – cronaca sintetica* [*Le Futurisme et la Guerre – chronique synthétique*] a été publié seul puis à la suite du tract *L'unica soluzione del problema finanziario* [*L'unique solution au problème financier*] de Marinetti, daté du 11 décembre

montrer que cette représentation de l'histoire s'élabore autour de deux stratégies en apparence contradictoires. La réécriture de l'histoire par les futuristes engage une logique de datation et de contextualisation quasi obsessionnelle[5] s'apparentant au travail de l'historien qui se double paradoxalement d'un usage fréquent de pratiques anachroniques qui ne sont pas explicitées comme telles et qui la court-circuitent. De plus, l'anachronisme est indissociable d'une écriture de l'histoire qui semble aller à l'encontre des principes futuristes concernant le rejet du passé.

Ce double paradoxe est à l'œuvre dans *Il Futurismo e la Guerra* [*Le Futurisme et la Guerre*] qui est structuré explicitement sur le modèle de la chronique[6] autour d'une chronologie exposant, selon la succession des dates et des tirets, les activités futuristes en faveur de l'interventionnisme, de 1908 (un an avant la fondation du mouvement) à 1915, date du départ à la guerre de nombreux futuristes. L'écriture de l'histoire semble animée par une dynamique de concision, de précision et de rigueur quant à la mention des événements, obéissant aux contraintes de la chronique qui a pour objectif de narrer l'histoire récente et d'exposer les faits dans leur déroulé le plus exact. Cependant, cette logique de l'histoire est court-circuitée par un usage de l'anachronisme pris dans un triple sens : dans le sens d'erreur dans la datation car la quasi-totalité des dates citées sont inexactes ; en un sens plus général d'inexactitude dans la description des événements et dans le sens d'une

---

1915, et enfin, dans une seconde version notre version de référence , accolée à *L'Orgoglio italiano. Manifesto futurista* [*L'Orgueil italien. Manifeste futuriste*] signé par F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Mario Sironi et Ugo Piatti. Voir Luciano CARUSO, éd., *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo : 1909-1944*, Florence, SPES, 1990, vol. I, n° 76 et 77 et, pour la traduction de la première version, G. LISTA, *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », 2015, p. 910-914. Il existe une version abrégée publiée avec le sous-titre « *Cronistoria sintetica* » (*Vela latina* [*pagine futuriste*], a. III, n° 46, Naples, 18-24 novembre 1915).

[5] Le terme « obsessionnel » est employé pour souligner la fréquence de cette pratique et le soin, voire le scrupule, avec lequel les dates sont énoncées. Ce terme, dans son usage psychiatrique, permet de mettre en lumière un autre aspect de ce recours à la date fondé moins sur une conscience de leur enjeu stratégique que sur un rapport irrationnel des futuristes aux éléments de contexte, qui doit beaucoup au caractère superstitieux de Marinetti.

[6] L'usage de la chronique au XIXe siècle répond à la volonté de « donner la photographie des changements à vue accélérés, de tous ordres, […] qui affectent un présent qui tourne fou » (« Chronique de la quinzaine », *Revue des Deux Mondes*, avril 1832, citée par José-Luis DIAZ, « Révolutions de la littérature [après 1830] », *in* Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, dir., *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008 p. 63-74).

confusion généralisée[7]. Ainsi l'écriture de l'histoire est-elle fondée sur l'imbrication de deux logiques en apparence contradictoires dans ce qu'elles impliquent de la conception de l'histoire : si la chronique engage une tentative de déroulement chronologique qui s'inscrit dans une représentation linéaire du temps fondée sur l'enchaînement causal, la pratique de l'anachronisme rend caduque la possibilité même de narrer l'histoire. L'anachronisme semble aller à rebours de la date car au lieu de désigner un point du temps, il multiplie la perspective temporelle et remet en cause la représentation du temps selon un schème linéaire et causal. De plus, l'usage de l'anachronisme et la logique de précision contextuelle sont deux pratiques qui semblent en contradiction avec l'affirmation du rejet de l'histoire. Dès sa fondation, le mouvement fait table rase du passé, par la négation du « lien génétique »[8] et le refus de tout déterminisme héréditaire : « *In termini molto semplici,* Futurismo *significa odio del passato. / Noi ci proponiamo infatti di combattere energicamente e di distruggere il culto del passato,* [...] »[9]. Il faut noter que la guerre futuriste contre le passéisme concerne également l'histoire comme catégorie gnoséologique : « la *tabula rasa* futuriste ne porte pas uniquement sur la connaissance historique en tant que contenu, mais également sur les instruments de cette connaissance, jugés non seulement obsolètes, mais paralysants »[10]. Cependant, cette affirmation dans la constitution du futurisme doit composer avec deux autres logiques : la peur de l'exploitation culturelle et la volonté d'être moteur de l'histoire. Dans le tract, cette contradiction met en jeu deux déterminations identitaires du mouvement : *primo*, une stratégie circonstancielle liée à l'entrée en

[7] Par exemple, un jeu est mis en place pour brouiller la nature de certains syntagmes, car la typographie utilisée pour les titres, la mention des événements et les citations n'est pas homogène et se confond.

[8] S. MILAN, « La dénégation futuriste du lien génétique », *in Id*., *L'antiphilosophie du Futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne 1909-1944*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 129-138.

[9] F. T. MARINETTI, *Che cos'è il futurismo ?* [*Qu'est-ce que le futurisme* ?], publié dans *Il Futurismo*, Milan, 11 février 1910 (manifeste publié une 2e fois en mars 1910 sous le titre *Rapporto sulla vittoria del futurismo a Trieste*, in L. CARUSO, éd., *Manifesti, proclami, interventi*, *op. cit*., vol. I, n° 6 ; trad. G. LISTA, *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944), op. cit.,* p. 163-165). [« En termes très simples, Futurisme signifie haine du passé. / Nous nous proposons en effet de combattre énergiquement et de détruire le culte du passé, [...]. »]

[10] S. MILAN, *L'antiphilosophie du Futurisme*, *op. cit*., p. 137. Sur le refus du genre historique voir *Id*., « Les récits historiques du Futurisme [...] », *cit*.

guerre de l'Italie qui implique d'écrire son passé pour promouvoir et légitimer le futurisme comme moteur politico-culturel et, *secundo*, un enjeu théorique structurel pour le mouvement dont l'existence est conditionnée par le refus du passé et la lutte contre toutes ses manifestations. Si l'utilisation de la chronique dans le texte va à l'encontre des principes théoriques futuristes, l'usage de l'anachronisme est plus ambigu dans la mesure où il prend l'apparence de la chronologie et ne se montre pas *a priori* comme anachronique. D'un point de vue stratégique, les futuristes ont tout à gagner en manipulant l'histoire en leur faveur et l'usage d'une chronologie précise apparaît comme la tentative de dissimuler l'anachronisme et la manipulation du passé en leur donnant l'apparence de ce qui passe pour la part objective de l'histoire, à savoir la date.

Ainsi, l'usage de l'anachronisme semble participer d'un ensemble de contradictions mettant en cause le bien-fondé du discours futuriste et le reléguant à de simples manœuvres rhétoriques servant des fins politiques. Cependant, nous voudrions montrer que ces apparentes contradictions se résolvent par la combinaison audacieuse de ces différentes logiques. Dans un premier temps, il s'agira de montrer que la pratique de l'histoire et les logiques qu'elle engendre ne sont pas en contradiction avec l'usage de l'anachronisme. Dans un second temps, il faudra préciser comment ces deux logiques sont les combinatoires d'une solution au problème que pose la représentation de l'histoire dans le futurisme.

Obsession contextuelle et pratique de l'anachronisme : deux logiques de réécriture de « l'histoire sans passé » du futurisme

Le premier paradoxe peut se résorber dans la mesure où la pratique de la datation et l'usage de l'anachronisme participent d'une écriture de l'« histoire sans passé », qui apparaît comme la solution poético-idéologique futuriste du dilemme dans l'énoncé de leur positionnement temporel. La solution futuriste consiste en une réécriture de l'histoire qui tend à annihiler le passé par sa réactualisation[11]

[11] F. T. MARINETTI parle de « *passato galvanizzato* » [« passé galvanisé »] dans *L'unica soluzione del problema finanziario [L'unique solution au problème financier]*.

selon deux modalités, l'une diachronique sur le modèle de la prophétie et l'autre synchronique fondée sur celui de la théorie des ensembles.

La réactualisation du passé qui s'appuie sur le modèle de la prophétie[12] repose sur l'énonciation d'un passé qui contient déjà en germe le présent et le futur de manière à abolir toute modalité temporelle passée. Ce parti pris est explicité par l'emploi généralisé du présent, du futur et de quelques passés proches dans l'énoncé des faits passés, ainsi que par l'usage des phrases nominales qui mettent en scène cette « histoire sans passé ». Le modèle diachronique de la prophétie mis en œuvre dans le tract peut se décrire en trois temps. Premièrement, l'usage de citations ou de déclarations nationalistes et interventionnistes s'assimile à des oracles conçus comme paroles originaires et visionnaires. En effet, les citations font de Marinetti le premier à avoir proféré les slogans de la propagande de guerre comme le célèbre « *Sia proclamato che la parola* Italia *deve dominare sulla parola* Libertà »[13] ou à avoir annoncé la récupération des terres irrédentes, comme le soulignent les références à la reconquête de Trieste. De même, l'enrôlement précoce des futuristes dans le conflit armé fait écho à la mobilisation de ces derniers lors de l'annonce de la guerre évoquée à la fin du texte et, plus généralement, à l'enrôlement de la nation italienne dans son ensemble suggéré par *L'Orgoglio italiano* [*L'Orgueil italien*] qui vient en premier dans la lecture des deux textes. La prophétie ici est matérialisée par la réitération de l'événement à une échelle plus grande : du noyau de futuristes volontaires à la nation entière, selon une image de la propagation du mouvement ou de la spirale génératrice. Deuxièmement, les futuristes se présentent comme des prophètes, posture qu'ils justifient sur le modèle saint-simonien : en tant qu'artistes, ils possèdent une vision du futur qui légitime le rôle de guide et de moteur de l'Italie[14]. En effet, c'est moins

[12] Nous employons le terme de prophétie dans son usage courant, indissociable du concept d'anticipation. Voir André NEHER, *Prophètes et prophéties* (*L'essence du prophétisme,* 1955), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1995, p. 9.

[13] Marinetti se réapproprie le mot de Giuseppe Mazzini (1805-1872) combattant pour l'unité italienne, selon G. LISTA (*Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 531). [« Que l'on proclame que le mot *Italie* l'emporte sur le mot *Liberté* » trad. *Ibid.*]

[14] La figure de l'artiste prophète est élaborée dans le dialogue d'Olinde RODRIGUES et Léon HALÉVY « L'artiste, le savant et l'industriel » (*Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Claude-Henri de SAINT-SIMON, Léon HALÉVY, Olinde RODRIGUES, le Dr BAILLY et Jean-

le discours que l'œuvre de Marinetti, *Le Monoplan du Pape*[15], qui est assimilée à une « *visione profetica* » [« vision prophétique »]. Enfin, leur capacité prophétique est soulignée par une mise en abyme du binôme : événements décrits dans la prophétie et leurs réalisations. Par exemple, le binôme 14 et 15 septembre 1914 met en valeur la justesse et l'efficacité de la prophétie de Marinetti qui énonce au futur, sur le mode d'un oracle, le 14, une « *violenta dimostrazione antineutrale* » [« violente manifestation anti-neutraliste »], se réalisant le 15, dans la description d'un jeu de drapeaux interventionnistes. Or, la mise en scène d'un discours vrai — sa validité émergeant de la coïncidence entre son énoncé et sa réalisation — suggère de faire confiance au discours marinettien, et au discours futuriste en général.

La réactualisation du passé selon le modèle synchronique prend la forme d'une expansion des potentialités qu'il contient par l'identification de nouveaux ensembles. Cette *cronaca sintetica* peut s'interpréter selon un mode spatial dans la mesure où l'utilisation du présent met au même niveau temporel les différents événements. De plus, la typographie avec l'usage des tirets, si elle semble à première vue établir le schème de la linéarité temporelle de la chronologie, doit être comprise selon sa potentialité spatiale : d'une part, les tirets participent d'un nouvel usage des signes mathématiques comme outils poétiques[16] et d'autre part, liés à la pratique de l'anachronisme engendrant une confusion des dates, ils invalident le principe de la successivité. Ainsi, le point du 30 octobre 1913 joue sur

---

Baptiste DUVERGIER, Paris, Bossange Père, 1825, p. 331-392). Dans ce dialogue, la prééminence sociale des artistes est légitimée par le fait que les artistes sont porteurs des idées visionnaires pouvant renouveler le système social. Cependant, il faut noter que si chez Saint-Simon l'artiste est prophète car il diffuse et vulgarise, par le biais des arts, les idées neuves, chez les futuristes, la qualité de prophète n'est pas seulement celle du visionnaire mais également celle du créateur. La figure du prophète participe plus généralement des figures du savoir — au même titre que celles de l'artisan, du professeur ou de l'inventeur — autorisant la prétention à l'histoire des artistes, (selon Hélène MILLOT, « Arts poétiques, préfaces, manifestes : la légitimation de l'écriture par le savoir au XIXe siècle », *in Écrire / savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Alain VAILLANT, dir., Saint-Étienne, Éditions Printer, coll. « Lieux littéraires /1 », p. 205-227).

[15] F. T. MARINETTI, *Le Monoplan du Pape*, Paris, Sansot, 1912.

[16] *Id.*, *Lo Splendore geometrico e meccanico e la nuova Sensibilità numerica – Manifesto* futurista [*La Splendeur géométrique et mécanique et la nouvelle Sensibilité numérique – Manifeste futuriste*], Milan, Direzione del Movimento Futurista, 11 marzo 1914 : « + – = servent à obtenir de merveilleuses synthèses et concourent par leur simplicité abstraite d'engrenages impersonnels au but final, qui est la **Splendeur géométrique et mécanique** » (trad. G. LISTA, *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 743).

une confusion entre l'idée de succession temporelle matérialisée par l'association des tirets et du connecteur logique « puis » et le fait que tous ces événements soient présentés à la même date. Plus que l'indice de la succession, ces tirets semblent être une manière de mettre au même niveau, de lier des événements, sans souci de continuité temporelle mais selon la modalité d'un « détour par l'espace pour maîtriser le temps »[17] : la réactualisation du passé s'opère par la mise à niveau des différents événements qui paraissent presque anhistoriques, pour n'être plus que des outils d'une définition identitaire. L'histoire n'est pas une remémoration ou la création d'une mémoire commune, mais plutôt l'agencement d'images fonctionnant comme des *simboli verbali*[18] [symboles verbaux] et construisant un positionnement identitaire, ici marqué par la lutte, la violence et l'action. Cette réécriture sur un mode synchronique permet de construire ou d'affirmer une identité tout en maintenant le refus des déterminismes héréditaires. En effet, le développement spatial permet de jouer sur une théorie des ensembles et sur les modalités du contenant/contenu qui impliquent une identification tout en annihilant une perspective temporelle[19]. Ainsi, le recours à une mise en scène spatiale du développement historique permet de remplacer l'histoire linéaire par l'idée d'un développement concentrique des potentialités contenues dans le terme *futurisme*, comme l'explicite le schème de l'enrôlement progressif.

Ces deux types de réactualisation, de réactivation du passé, ces deux modalités de réécriture de l'histoire modifient également les outils de la connaissance historique. En effet, comme nous l'avons vu notamment dans la seconde modalité, il y a une tentative de réécrire le récit qui construit l'histoire. Nous allons donc

[17] Formule de Béatrice JOYEUX-PRUNEL prononcée dans un autre contexte mais désignant également une stratégie avant-gardiste (« Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps », *EspacesTemps.net*, Travaux, 28/11/2006, consulté le 05/05/2018, https://www.espacestemps.net/articles/jouer-sur-espace-maitriser-temps/).

[18] Au singulier. Giovanni PAPINI, « Contro il futurismo », *Lacerba*, I, 6, Florence, 15 marzo 1913.

[19] S. MILAN parle, à propos de *Ricostruzione futurista dell'universo* [*Reconstruction futuriste de l'univers*], d'une « filiation sans renoncements » qui « donne bien l'idée d'un sous-groupe s'intégrant dans un ensemble plus vaste, le futurisme, et plus généralement dans le "génie italien" […]. » (*L'antiphilosophie du Futurisme, op. cit.*, p. 74) (Giacomo BALLA et Fortunato DEPERO, 11 mars 1915).

étudier, dans un second temps, comment la logique de la datation et la pratique de l'anachronisme sont deux outils de réécriture de l'histoire comme savoir.

La combinaison des deux logiques permet une réécriture des outils du savoir historique

Malgré la portée éminemment stratégique du récit du passé lié au contexte de guerre, qu'il ne faut pas négliger, ce texte développe une prise de position futuriste quant au problème de la réécriture de l'histoire. L'anachronisme apparaît comme un outil poétique privilégié qui permet une réécriture de l'histoire en tant que modalité du discours et de la connaissance, dans la mesure où il déconstruit le genre narratif historique. Ainsi, le second paradoxe peut-il se résoudre.

Il faut noter que de l'usage poétique de l'anachronisme émerge une nouvelle modalité gnoséologique. En effet, l'anachronisme allié à la mise en scène d'une chronique apparaît comme une stratégie permettant de concilier le refus du savoir historique avec l'écriture de son histoire, car il prend l'apparence de la narration historique fondée sur la causalité, tout en fonctionnant comme un principe analogique[20]. Comme l'indique le titre du tract, la causalité est remplacée par le concept de synthèse [*sintesi*] théorisé par Boccioni en novembre 1910 comme le moyen d'abolir le temps et l'espace : « Concernant le but ultime de notre révolution artistique, nous affirmons qu'à travers plusieurs synthèses il faut amener chaque apparence accidentelle individuelle à une apparence *typique, symbolique, universelle* »[21]. Or, l'anachronisme transpose ce principe de synthèse en histoire car c'est une « catégorie de la perception et d'évaluation »[22] qui joue sur une poétique de la correspondance. Il est nécessaire de préciser les choses : lorsque les futuristes emploient ce terme au sens péjoratif de ce que Lucien Febvre identifie comme le

[20] Nicole LORAUX définit la pratique de l'anachronisme comme le recours à *l'analogon* dans le raisonnement pour abolir la distance temporelle avec l'objet d'étude (« Éloge de l'anachronisme en histoire », *in Id.*, *La Tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie,* Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2005, p. 173-190).
[21] Cité par G. LISTA, *Qu'est-ce que le futurisme ?, op. cit.,* p. 159.
[22] Définition de Jacqueline LICHTENSTEIN, Éditorial, *Traverses, revue trimestrielle. Nouvelle série*, 2, *Anachronique*, été 1992, p. 6.

« péché »[23] de l'historien , ils ne parlent pas d'erreur ou de confusion sur les dates mais bien d'un manque de coïncidence, de correspondance entre l'environnement [*ambiente*] ou l'atmosphère [*atmosfera*], c'est-à-dire le contexte historico-culturel, et son expression. Donc, ce que nous avons identifié comme pratique anachronique n'est que la mise en valeur du principe d'analogie[24], de mise en rapport, qui guide la reconstitution chronologique du tract dont le but est d'exprimer correctement ce qu'est le futurisme du point de vue de l'histoire. Le récit historique est mis en scène par les futuristes plus comme l'évaluation de leur propre rôle moteur dans l'histoire que comme une tentative de faire de l'histoire, non seulement par souci stratégique, mais aussi, et plus essentiellement, dans une perspective révolutionnaire de positionnement en rupture. Ainsi l'usage de l'anachronisme est-il la traduction rhétorique et poétique d'un positionnement en rupture dans l'histoire.

En outre, il faut indiquer la portée pragmatique de l'usage de l'anachronisme : si l'anachronisme apparaît comme la *pars destruens* du récit historique, il faut mettre en valeur sa *pars construens* d'une part, par sa capacité à reconfigurer le récit, et d'autre part, à travers cette modification épistémologique, par sa possibilité d'une transformation ontologique. La rupture que proclame le mouvement futuriste est matérialisée par une refonte de la constitution du récit historique qui va de pair avec l'intégration épistémologique du paradigme de la rupture par la promotion de l'événement. L'histoire traitée sous la modalité de l'événement permet de rendre valide la posture épistémologique de la *tabula rasa*. En effet, les deux modalités, synchronique et diachronique, de réactualisation du passé semblent se fondre selon la maxime futuriste « le Temps et l'Espace sont morts hier »[25], pour devenir faire-valoir du présent par la promotion de l'événement. L'événement en tant qu'il

[23] Lucien FEBVRE enjoint d'« éviter le péché des péchés, le péché entre tous irrémissible : l'anachronisme » (*Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, Albin Michel, 1968, p. 15, cité par Jacques RANCIÈRE dans « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *Mensonges, vérités*, *L'Inactuel*, 6, 1996, p. 53).

[24] F. T. MARINETTI définit l'analogie comme « l'amour immense qui rattache les choses distantes, apparemment différentes et hostiles » (*Manifesto tecnico della letteratura futurista* [*Manifeste technique de la littérature futuriste*], 1912, trad. G. LISTA, *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 393).

[25] F. T. MARINETTI, *Fondation et manifeste du futurisme*, *cit.*

incarne le présent et qu'il confond le temps et l'espace permet de se positionner dans l'histoire sans référence au passé, chaque événement étant originaire et conçu comme une rupture[26]. En outre, c'est l'occasion d'échapper à la récupération culturelle car l'événement crée un objet éphémère, adapté seulement au présent et impossible à fixer selon une modalité causale ou linéaire. L'événement entraîne implicitement l'idée d'une rupture dans le cours des choses et apparaît comme un éloge de l'éphémère. L'anachronisme comme « syllepse temporelle »[27] incarne cet éphémère insaisissable car il annule l'histoire. Une conséquence de la promotion de l'événement est la reconfiguration du récit historique et notamment la modification du fonctionnement de la datation qui ne joue plus le rôle de repère objectif permettant de fixer un fait, de le circonscrire et de l'ordonner, mais qui devient une sorte de *simbolo verbale*, fonctionnant de manière autoréférentielle : la date est le signe d'un développement quantitatif du mouvement (extension de ses champs d'application, accroissement de son activisme…). En ce sens, l'événement est également un avènement et la pratique de l'anachronisme alliée à l'écriture de l'histoire instaure une nouvelle temporalité, celle du mythe achronique. La modification du traitement épistémologique de l'histoire est conçue par les futuristes comme source de transformation anthropologique et ontologique. Cette réforme de la modalité de la connaissance historique par des outils poétiques tels que l'anachronisme va de pair avec une croyance en la fonction pragmatique du langage où la pratique artistique se veut en continuité avec la connaissance du réel. La réécriture de l'histoire au moyen de l'anachronisme est essentiellement une tentative de déconstruire les catégories de perception car la connaissance rationnelle causale est remplacée par la connaissance intuitive analogique. Cette transformation ontologique de la réalité par le langage est explicitée à la fin de *L'Orgoglio italiano* [*L'Orgueil italien*] où les futuristes affirment que le mot est créateur de fait, au sens de réalité objective *:* « […] *poichè siamo più che mai convinti*

[26] J.-L. DIAZ analyse le lien conceptuel entre révolution et événement dans « Révolutions de la littérature [après 1830] », *cit*..
[27] Antoine COMPAGNON, « Le Démon du contretemps », *Traverses, revue trimestrielle. Nouvelle série*, 2, *Anachronique*, été 1992, p. 13.

che alle brevi parole devono subito seguire i pronti, fulminei e decisivi fatti »[28]. Il faut souligner que ce n'est pas un principe causal qui est mis en jeu mais un principe de simultanéité proche de la fonction performative du langage telle que la définit J.-L. Austin où l'exécution de la phrase est l'exécution de l'action[29]. Ainsi, l'usage de l'anachronisme, grâce à sa capacité synthétique et à sa puissance évocatrice, participe des nouvelles méthodes activistes des futuristes qui, par l'accumulation des tracts et des manifestes, veulent modifier la réalité, non seulement par un discours théorique, mais surtout par le martelage de nouvelles modalités d'appréhension du monde. *Il Futurismo e la Guerra [Le Futurisme et la Guerre]* est conçu comme un outil de modification de la perception par le jeu visuel qu'il propose et par la déconstruction des catégories traditionnelles de la rationalité. Le texte fragmenté impose par sa force de représentation, au point de fonctionner comme une image, comme la mise en scène d'un mouvement en spirale et régénérateur, d'une énergie capable de mobiliser un peuple. La réécriture de l'histoire par l'anachronisme apparaît comme l'affirmation d'une identité qui se positionne dans le temps selon une *praxis* sur le monde. Ainsi, les tentatives de réécriture de l'histoire dans le manifeste, loin d'être exclusivement assimilables à des morceaux de circonstances, sont donc les enjeux d'une élaboration essentielle du rapport au temps et à l'histoire ; elles sont les outils permettant la constitution du « régime d'historicité » « présentiste »[30] des futuristes.

Pour conclure, le titre oxymorique de *cronaca sintetica* indique que ce qui se joue, pour le futurisme, dans son rapport à l'histoire, n'est pas seulement d'ordre circonstanciel, mais d'ordre essentiel, car c'est une prise de position identitaire : le rejet du passé et de la modalité gnoséologique de l'histoire est l'occasion d'un positionnement identitaire par la construction poétique de soi. En ce sens, on

[28] [« […] car nous sommes plus que jamais convaincus que les paroles brèves doivent être immédiatement suivies de faits rapides, foudroyants et décisifs. »]
[29] John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. G. LANE, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 39-42.
[30] Nous reprenons ces deux concepts à François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Points, coll. « Points. Histoire », 2012. Le présentisme est une modalité d'articulation de passé, du présent et du futur dans laquelle domine le présent.

pourrait émettre l'hypothèse que le futurisme et, à sa suite, les autres avant-gardes ont fait basculer la constitution narrative de l'identité vers une constitution stylistique[31] ; la mise en intrigue qui forme le récit historique traditionnel[32] et qui lui donne un sens étant remplacée par la constitution d'un style autoréférentiel assurant l'unité et la continuité temporelle identitaire[33] tout en se préservant de l'histoire. La configuration identitaire ne se construit plus sur le modèle de l'histoire mais sur celui du mythe comme bricolage et comme agencement de signes, tel que le définit Claude Lévi-Strauss[34].

[31] Marielle MACÉ propose d'étendre l'herméneutique du sujet élaborée par Paul Ricœur à la dynamique littéraire du style, dynamique « qui consiste à transformer l'expérience des formes littéraires en capacité d'être […] et donc en modalité de subjectivation » (« Identité narrative ou identité stylistique ? », *in L'héritage littéraire de Paul Ricœur, Fabula / Les colloques*, 2013, consulté le 05/05/2018, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1920.php).

[32] Sur l'analyse du récit historique comme mise en intrigue au sens aristotélicien, on peut consulter Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire ?* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1979 ; P. RICŒUR, *Temps et Récits*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985.

[33] Sur la définition de l'identité comme permanence dans le temps (*idem*) et comme soi-même (*ipse*), voir P. RICŒUR, notamment la « Cinquième étude. L'identité personnelle et l'identité narrative », *in Soi-même comme un autre,* Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p. 137-166.

[34] Claude LÉVI-STRAUSS, « La science du concret », *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p 26 *sq*.

Annexe

Le Futurisme et la Guerre[35]

Chronique synthétique

ANNEES 1908-1909. Revue internationale *Poesia*[36]. Élaboration du Futurisme. À Trieste, Marinetti porte une couronne de fleurs rouges aux funérailles de la mère d'Oderban[37]. À la Società Ginnastica il défend les étudiants triestins massacrés à Vienne et déclare que Trieste aura son Université en dépit du médiévalisme des Habsbourg. Émeutes, arrestation de Marinetti.

20 Février 1909. *1er Manifeste du Futurisme*, lancé par le *Figaro* à Paris : « *Glorifions la Guerre, seule hygiène du monde* ». 1ère Soirée futuriste au *Politeama Rossetti* de Trieste[38]. La dédicace du livre *Aéroplanes*[39] de Paolo Buzzi : « *Au drapeau de Trieste que nous allons reconquérir* ».

---

[35] *Il Futurismo e la Guerra – cronaca sintetica* [*Le Futurisme et la Guerre – chronique synthétique*] a été publié seul puis à la suite du tract *L'unica soluzione del problema finanzario [L'unique solution au problème financier*] de Marinetti, daté du 11 décembre 1915, et enfin, dans une seconde version notre version de référence , accolée à *L'Orgoglio italiano. Manifesto futurista* [*L'Orgueil italien. Manifeste futuriste*] signé par F. T. Marinetti, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Mario Sironi et Ugo Piatti. Voir Luciano CARUSO, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo : 1909-1944* [*MPI*], Firenze, SPES, 1990, vol. I, n°76 et 77 et, pour la traduction Giovanni LISTA, *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944)* [*FTM*], Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Les classiques », 2015, p. 910-914. Il existe une version abrégée publiée avec le sous-titre « *cronistoria sintetica* » (*Vela latina* [*pagine futuriste*], a. III, n°46, Napoli, s.n., 18-24 novembre 1915). Les divers tracts avec lequel ce texte a été publié sont interventionnistes. *L'unique solution au problème financier* est un texte qui propose une solution au manque d'argent investi dans l'effort de guerre italien en comparaison des réserves humaines inépuisables. Marinetti veut vendre le patrimoine artistique italien (notamment les œuvres d'art du passé) afin que les bénéfices permettent un développement de l'armée (flotte, armée de terre, marine), des infrastructures industrielles et agricoles, ainsi que la lutte contre l'analphabétisme et la suppression de l'impôt. *L'Orgueil italien* est également un texte de propagande qui, par le récit de diverses anecdotes de guerre, fait la louange de l'armée italienne considérée comme la première armée du monde et plus généralement du peuple italien. La seconde partie du texte prend la forme d'une harangue au peuple italien, l'engageant à affermir son orgueil défini comme le sentiment de supériorité sur les autres peuples, orgueil, présenté comme l'un des principes essentiels des futuristes élaborés de manière prophétique dès la naissance du mouvement. Les italiens pacifistes ou passéistes méritent d'être combattus activement au même titre que l'armée autrichienne. Le texte se termine par le rappel de l'action des futuristes sur le champ de bataille. Enfin, la version de *Vela Latina*, est beaucoup plus condensée, sûrement en raison de contraintes éditoriales. Notre traduction s'inspire de celle de Giovanni Lista, avec de nombreuses modifications. Nous avons essayé de respecter au maximum le rendu typographique. Nous n'indiquerons pas les variantes qui sont nombreuses pour la seule publication accolée à *L'Orgueil italien*, il y a au moins deux versions différentes , parfois significatives, parfois moins, pour laisser au texte sa lisibilité. L'appareil critique est exclusivement dédié à pointer les erreurs de datation.

[36] *Poesia* est une mensuel milanais dirigé par Sem Benelli, Vitaliano Ponti et Filippo Tommaso Marinetti dont le premier numéro sort en 1905, bien avant 1908.

[37] Guglielmo Oderban (1858-1882) est un nationaliste italien et irrédentiste qui fomente un attentat contre François-Joseph lors de sa visite à Trieste. Il échoue et est pendu. Il est considéré comme un martyr de la cause irrédentiste. Lors de la mort de sa mère en 1908, un hommage lui est rendu.

[38] La 1ère soirée futuriste au Politeama Rossetti de Trieste date du 12 janvier 1910.

[39] *Aéroplani, canti alati col IIe Proclama futurista di F. T. Marinetti [Aéroplanes, chants ailés avec la IIème Proclamation futuriste de F. T. Marinetti]*, Milano, Edizioni di "Poesia", 1909. La dédicace est issue du texte de Marinetti et non de celui de Buzzi.

Annee 1910. 15 Février. Théâtre *Lirico* de Milan. *1ère Soirée futuriste : « Vive Asinari di Bernezzo*[40] *! Vive la guerre ! À bas l'Autriche ! »*

Février. Conférence de Marinetti à la Maison des Étudiants de Paris, contre le passéisme italien, (musées, villes mortes, bibliothèques, archéologues, commentateurs, pédants, fabricants de faux antique, professeurs et aubergistes). Marinetti célèbre la nouvelle Italie futuriste et expose un plan de rapprochement intellectuel entre la France et l'Italie, dans le but de préparer l'étranglement des empires centraux[41].

Mars. Marinetti au Lyceum Club de Londres : « Nous nourrissons dans nos veines notre principale haine d'Italiens, la haine contre l'Autriche »…. « Invoquer la paix entre les peuples ne signifie pas être aveniristes[42], mais châtrer les races et cultiver intensivement la lâcheté…. Quand nous parlons de guerre, c'est la meilleure partie de notre sang, la partie futuriste, qui parle en nous. »

Avril. Seconde conférence de Marinetti à Londres : « Nous avons entrepris la propagande du courage contre l'épidémie de la lâcheté, la fabrication d'un optimisme artificiel contre le pessimisme chronique. Notre haine contre l'Autriche ; notre attente fébrile de la guerre ; notre volonté d'étrangler le Pangermanisme : voilà le corollaire de notre théorème futuriste !... »[43]

1 Août. Théâtre *La Fenice* de Venise. Marinetti dit : « ….Vénitiens, rougissez de honte et tombez bien bas…. pour former un rempart sur la frontière, tandis que nous préparerons la grande et forte Venise industrielle et militaire, *qui dominera la Mer Adriatique, grand lac italien.* »[44] Deux écrits de Marinetti : « *Trieste, notre belle poudrière* ». « *La guerre, seule hygiène du monde* »[45]. L'*Avanti !* de Milan publie : « *L'Incendiaire* d'Aldo Palazzeschi a été mis sous séquestre à Trente à cause de la préface irrédentiste de Marinetti contre l'oppression Autrichienne, préface qui a pour titre : *Rapport de la victoire futuriste à Trieste*. »[46]

---

[40] Vittorio Asinari di Bernezzo (1842 -1923), général qui prend part à de nombreuses campagnes (1860-1861, 1866). Il est mis de côté en 1909 après avoir tenu un discours proclamant la libération des terres irrédentes.

[41] Cette soirée à la Maison des Étudiants à Paris date du 9 mars 1911. Marinetti fait une conférence au même endroit le 2 février 1912.

[42] Nous traduisons « *avveniristi* » par un néologisme, car le terme fait écho à « *futuristi* » [futuristes] ou « *passeisti* » [passéistes].

[43] Marinetti fait deux conférences à Londres, les 12 et 13 décembre 1910, juste après les élections pour le renouvellement du parlement britannique ; la première s'est déroulée à la Poetry Recital Society et la seconde, au Lyceum Club for Women. Il y lit son texte *Discours futuriste aux Anglais*, rédigé en français. Voir G. LISTA, *FTM*, p. 270-281. Les citations sont tirées de *Naissance d'une esthétique futuriste* (mai 1910) republiée sous le titre « Guerre électrique » dans le recueil de Marinetti, *Le Futurisme*, (Paris, Sansot, 1911).

[44] La citation est exacte et provient du *Discorso ai Veneziani* [*Discours futuriste aux Vénitiens*] prononcé à cet occasion.

[45] *Trieste, notre belle poudrière* de Marinetti est rédigée en français en mars 1909. *Per la guerra, sola igiene del mondo [Pour la guerre, seule hygiène du monde],* est diffusé après la prise de Tripoli par l'armée italienne le 5 octobre 1911. Ces textes ont été publiés dans *Le Futurisme* (*op. cit.*).

[46] Le titre est erroné : Aldo PALAZZESCHI, *L'Incendiario, col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*[*L'Incendiaire, avec le rapport sur la victoire futuriste de Trieste*], Milano ,Edizioni futuriste "Poesia", 1910.

Annee 1911. Janvier. Publication de *Le Futurisme* de Marinetti. (Sansot, éditeur. Paris)[47].

Septembre. Guerre de Lybie[48]. Marinetti s'écrie et écrit : « Que l'on proclame que le mot *Italie* l'emporte sur le mot *Liberté* »[49], et il part pour la guerre.

30 Octobre. Dans la *Dépêche de Toulouse* Camille Mauclair écrit sur *Le Futurisme et la jeune Italie* : « ….On ne peut nier que le geste récent de l'Italie en Tripolitaine ne soit, en sa superbe, en son mépris du droit, en son arrogance lyrique, une éclatante confirmation de la jactance futuriste. Et voilà pourquoi ce mouvement, né de paradoxes littéraires, mérite d'être pris en considération. Qu'il plaise ou non, c'est une donnée significative sur la nouvelle mentalité italienne. En raison de leur patriotisme effréné, les futuristes gagneront de nombreux partisans. La guerre pour la conquête du Trentin et la possession de l'Adriatique sont leur rêve. » Revenu de Lybie, Marinetti se rend à Paris avec les peintres futuristes Boccioni, Carrà et Russolo, pour défendre leur exposition de peinture futuriste (Bernheim-Jeune), première manifestation plastique de la nouvelle Italie. S'en suivent d'autres expositions à Londres, à Bruxelles et en Allemagne[50]. Publication à Paris du *Monoplan du Pape* de Marinetti, vision prophétique de notre guerre contre l'Autriche, combattue en aéroplane par le poète aviateur, qui a enlevé le Pontife et le porte au-dessus de la bataille, jusqu'à ce qu'il le laisse tomber dans l'Adriatique, tombe du dernier Pape[51].

Marinetti commence à Paris une campagne dans le journal le plus *chauvin* de France, l'*Intransigeant*, pour glorifier la politique italienne et l'armée italienne. Puis il tient des conférences patriotiques dans les villes d'Italie où il déclame son poème vécu : *La Bataille de Tripoli*[52], qui est ensuite diffusé gratuitement à plus de 30 000 exemplaires. La propagande pour la guerre en Tripolitaine provoque l'hostilité à Trévise, où Marinetti, dans le théâtre principal, participe à un débat avec les socialistes qu'il remporte victorieusement à coup de poing.

Informé par ses amis futuristes anglais de la campagne diffamatoire faite contre l'armée italienne par le publiciste Mac Cullag, Marinetti va à Londres tenir des conférences sur Tripoli italienne et qu'il conclut par une provocation contre cet italophobe notoire. Puis, il parcourt Londres à la recherche de Mac Cullag, se rend dans sa villa et en présence de témoins (Boccioni et le comte Capasso) l'insulte et le provoque directement[53].

---

[47] Cet ouvrage est publié en juin 1911 et non en janvier.

[48] Guerre de Lybie (29 septembre 1911 18 octobre 1912).

[49] Cette citation vient du texte de Marinetti d'octobre 1911, *Per la guerra, sola igiene del mondo* [*Pour la guerre, seule hygiène du monde*].

[50] L'exposition à la galerie Bernheim Jeune devait avoir lieu en octobre 1911 mais elle a été repoussée en février 1912 à cause du départ de Marinetti pour Tripoli.

[51] F. T. MARINETTI, *Le Monoplan du Pape*, Paris, Sansot, 1912. Il a été écrit en 1911 mais publié une année plus tard en français ; il faut attendre 1914 pour la publication italienne.

[52] F. T. MARINETTI, *La Battaglia di Tripoli* [*La Bataille de Tripoli*] est datée du 26 octobre 1911 mais ne paraît qu'en 1912 (Milano, Edizioni futuriste "Poesia",1912).

[53] Marinetti part à Londres début mars 1911 pour la tournée de l'exposition des peintres futuristes. Cette provocation, non datée, est exposée dans l'anthologie *I Poeti futuristi* [Les Poètes futuristes], Milano, Edizioni futuriste di ''Poesia'', [août] 1912.

Annee 1912. Publication du volume *Peinture et sculpture futuristes*, de Boccioni, dans lequel l'auteur, après avoir exalté la puissance du génie italien, défend et annonce l'anéantissement de toutes les tendances artistiques nordiques et notamment teutonnes, par l'œuvre et par l'effet de l'art futuriste italien[54].

Octobre. Préoccupé par l'importance que prend le problème balkanique et prévoyant la conflagration générale, Marinetti part pour Sophia, assiste à la guerre bulgaro-turque, et notamment au siège d'Andrinople. Ses aspirations à un renouveau de la poésie lyrique, déjà en partie concrétisées dans les premiers mots en liberté sur Tripoli : *Poids + Odeur*[55], se réalisent dans le bruitisme de son poème *Zang Tumb Tumb*[56]. Ces mots en liberté, déclamés par Marinetti dans toutes les villes d'Italie, et puis à Paris, Bruxelles, Londres et Moscou, expriment pour la première fois l'âme bruitiste de la guerre moderne. Commence alors, immédiatement, dans les journaux et dans les lettres des soldats, un lyrisme télégraphique qui, pour décrire les batailles, se libère de toute syntaxe, donne $^{2}/_{3}$ d'importance au bruit et $^{1}/_{3}$ d'importance à l'odeur, à la couleur et aux autres éléments. Aujourd'hui, dans notre guerre contre l'Autriche, ces lettres futuristes de combattants se multiplient : triomphe des mots en liberté.

Annee 1913. 11 Octobre. *Programme politique futuriste « …irrédentisme, panitalianisme, suprématie de l'Italie. Guerre à l'Autriche »* Signé pour tous par Marinetti, Boccioni, Carrà et Russolo[57]. Propagande orale et musculaire dans les principaux théâtres d'Italie et dans toutes les capitales d'Europe.

Annee 1914. Février. Marinetti à Pétersbourg et à Moscou, dans de nombreuses conférences, fait une intense propagande futuriste italienne, incitant les russes à combattre le pangermanisme en art et en politique[58].

3 Août. Marinetti et Russolo s'enrôlent dans le Bataillon Lombard des Volontaires cyclistes[59].

12 Août. Marinetti écrit à un ami : « Je me suis rendu à Florence pour transformer, avec Soffici, *Lacerba* en journal politique, avec le but de préparer l'atmosphère[60] italienne à la guerre. »[61]

14 Septembre. Marinetti écrit à un ami : « J'ai accepté la proposition d'une soirée futuriste à Montecatini. La soirée aura un programme artistico-littéraire, mais elle sera transformée par nous en une violente démonstration anti-neutralité devant un important public d'hommes politiques. »

---

[54] Umberto BOCCIOI, *Pittura e scultura futuriste* [*Peinture et sculpture futuristes*], Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1914.

[55] F. T. MARINETTI, *Peso + Odore* [*Poids + Odeur*] dans *La Battaglia di Tripoli, op. cit.*

[56] F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb, parole in libertà* [*Zang Tumb Tumb, mots en liberté*], Edizioni futuriste "Poesia", Milano ,1914. Il a été écrit entre octobre 1912 et l'année 1914.

[57] Ce programme politique date du 15, et non du 11, octobre 1913. Le 11 est le chiffre fétiche de Marinetti. Marinetti n'y dit pas « Guerre à l'Autriche », le reste est juste.

[58] Marinetti part en Russie en janvier et il y tient six conférences à Moscou et à Saint Pétersbourg.

[59] La Première Guerre Mondiale débute le 4 août 1914 ; ce bataillon est constitué par Marinetti le 15 avril 1915 alors que l'entrée en guerre de l'Italie est imminente (24 mai 1915).

[60] Nous avons préservé le mot italien « *atmosfera* », qui est un concept futuriste important, mais la traduction la plus juste serait « climat italien ».

[61] La transformation de *Lacerba* en journal politique date du 4 août 1914.

15 Septembre. À une soirée au *Dal Verme*, Marinetti, du haut d'une loge, brandit un grand drapeau tricolore, tandis que Boccioni, se penchant d'une autre loge, lacère et jette au public un drapeau jaune-noir qui tombe en lambeaux. Marche royale. Luttes. Intervention féroce des policiers. Ce fut la première manifestation de Milan contre l'Autriche et pour la guerre.

16 Septembre. Autre manifestation à Milan, organisée par Marinetti, Boccioni, Piatti, sur la Piazza del Duomo et dans la Galleria. Foule immense, 8 drapeaux autrichiens brulés, tumultes, conflits, troupe, arrestation des futuristes. Cinq jours d'incarcération en prison et mauvais traitements de la part des policiers[62].

20 Septembre. De la prison de Milan : « *Synthèse futuriste de la Guerre* » de Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo et Piatti. « *Génie élastique improvisateur contre le passéisme teuton.* »[63]

29 Septembre. « *En cette année futuriste* »[64], Proclamation de Marinetti aux Étudiants Italiens : « *Guerre à la culture germanique des professeurs, guidés par Croce, De Lollis, Barzellotti*[65]*, etc…* »

Du 1er au 20 Décembre. *Révoltes étudiantes contre les professeurs germanophiles* à l'Université de Rome, à l'instigation de Marinetti et Cangiullo. Costume anti-neutralité tricolore crée par Balla et porté pour la 1ère fois, par Cangiullo. Marinetti tient des discours interventionnistes à Faenza et à Ravenne.

Annee 1915. Marinetti, Boccioni, Russolo, Armando Mazza dirigent les manifestations interventionnistes de Milan. Marinetti, Cangiullo, Jannelli, Balla, Depero Cangiullo, dirigent les manifestations interventionnistes de Rome.

1er Février. Marinetti, Bruno Corra et Settimelli donnent12 représentations du Théâtre Synthétique Futuriste dans 12 théâtres d'Italie, précédées de discours interventionnistes[66].

19 Février. Marinetti, Cangiullo, Jannelli, Balla et Auro D'Alba sont arrêtés à Rome devant [le palais] Montecitorio, lors de la réouverture de la Chambre[67].

10 Avril. Sort à Messine « *La Balza Futurista* » (fondateurs : Di Giacomo, Jannelli et Nicastro). Votre serviteur, y publie des études sur la *Musique italienne*, continuant sa guerre contre toutes les maléfiques influences allemandes, avec à leur tête Wagner, qui corrompent la sensibilité artistique et musicale et la conscience nationale des italiens. Destruction de l'action morale des étrangers, reconstruction

[62] Boccioni et Marinetti ont été arrêtés et relâchés dans la soirée après une soirée futuriste au Teatro Costanzi de Rome le 9 mars 1913.

[63] La datation de ce texte est exacte, en revanche on n'y retrouve pas la citation associée.

[64] *In quest'anno futurista* [*En cette année futuriste*] a été publié sur un tract en italien daté du 29 novembre 1914. Il a été republié dans le recueil des manifestes sous le titre *Manifeste aux étudiants*.

[65] Benedetto Croce (1866-1952), philosophe ; Cesare De Lollis (1863-1928) philologue ; Giacomo Barzellotti (1844-1917), philosophe.

[66] Les descriptions du début de l'année 1915 sont exactes. La tournée du Théâtre futuriste synthétique a lieu du 11 janvier au 18 février 1915.

[67] Je n'ai pas trouvé de mention de cet évènement.

d'une sensibilité, d'une musique et d'un art italien[68]. Publication de « *Guerrepeinture* »[69] de Carrà, livre violent de grand art et de grande guerre ; « *Baïonnette* »[70] d'Auro D'Alba, poésies, avec la dédicace : « *Aux bersagliers d'Italie* » ; « *L'Ellipse et la Spirale,* »[71] de Paolo Buzzi, merveilleuse vision d'une guerre qui repousse au loin les limites de la réalité objective.

12 Avril. Marinetti et Benito Mussolini[72], Bruno Corra et Settimelli sont arrêtés à Rome[73].

23 Mai. *Mobilisation*. Enrôlement des futuristes[74]. **Guerre déclarée aux allemands de dehors et de dedans.**

Du 22 Octobre au 30 Novembre. Les futuristes Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Piatti et Sironi, volontaires cyclistes transformés en Alpins, participent à divers combats sur [le mont] Altissimo et sur la cime du [mont] Dosso Casina.

MILAN, 11 Décembre 1915. **Balilla Pratella**

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE Corso Venezia, 61 Milan

[68] *La Balza futurista* [*Le Radeau futuriste*] de Guglielmo Jannelli, Luciano Nicastro, Vann'Antò (Giovanni Antonio Di Giacomo) est une revue publiée à Messine dont le premier numéro sort le 10 avril 1915 ; deux autres suivront en avril et en mai. Dans chaque numéro, Pratella publie la série des articles *Musica italiana* [*Musique italienne*].

[69] Carlo CARRÀ, *Guerrapittura* [*Guerrepeinture*], Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", [printemps] 1915.

[70] Umberto BOTTONE [dit Aura D'Alba] *Baionette : versi liberi e parole in libertà* [*Baïonnettes: vers libres et mots en liberté*], Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915. La dédicace est la suivante: « Aux Bersagliers [corps de l'armée italienne], ces baïonnettes qu'ils ont prises comme torches dans les aurores sanguines de l'âme » [« Ai Bersaglie d'Italia queste baionette che assero come torcie nelle aurore sanguigne dell'anima »]

[71] Paolo BUZZI, *L'Ellisse e la Spirale*[*L'Ellipse et la Spirale*], Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1915.

[72] C'est la première fois que Mussolini est cité dans un manifeste futuriste comme le note G. Lista (*FTM*, p. 910).

[73] *L'Excelsior* publie un article intitulé « Nouvelles manifestations interventionniste en Italie. Mussolini et Marinetti arrêtés » le lundi 12 avril 1915 (a. VI, n° 1609, Paris, p. 4).

[74] Les futuristes partent sur le front le 24 mai 1915.

Música, mito e historia de El Dorado
¿Carlos Saura *versus* Werner Herzog?

Marianne Bloch-Robin

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE
Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères,
F-59000 Lille, France

El Dorado (1987), película centrada en la figura del hidalgo vasco Lope de Aguirre, forma parte de los siete *biopics* realizados por el director español Carlos Saura a lo largo de su amplia filmografía (1959-2016), pudiendo la película enmarcarse más específicamente entre los retratos de personajes históricos que se alzaron contra un orden establecido: el bandolero José María Hinojosa en *Llanto por un bandido* (1963) se rebela contra el poder absoluto del rey Fernando VII en la España del siglo XIX y San Juan de la Cruz en *La Noche oscura* (1989) se encuentra detenido por los carmelitas calzados en 1576 por haber apoyado la reforma de la orden impulsada por Santa Teresa de Jesús. Este interés por unas figuras rebeldes corresponde sin lugar a duda a una voluntad del director aragonés de recuperación de una memoria confiscada y manipulada durante décadas por el régimen dictatorial franquista que utilizó la historia de España en particular en el cine como fuente de legitimación[1]. Como lo subraya Nancy Berthier, en la obra de Saura: "*El biopic* […] ocupa un lugar estratégico en la reconquista de una memoria colectiva sistemáticamente manipulada a partir de 1939"[2].

[1] En lo que atañe más específicamente a la relación entre España y América, el descubrimiento de América había sido representado de manera unívoca por la cinematografía afín al régimen, en particular por la emblemática *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña en aras de la exaltación del sentimiento nacionalista como proyecto espiritual. Según Carlos F. Heredero, en la película, el afán de riqueza de Colón se veía encauzado por "[…] el limpio objetivo de la reina católica de 'ganar almas para el cielo' y de llevar a las nuevas tierras 'sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas'." Carlos F. HEREDERO, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, 1993, p. 175.

[2] Nancy BERTHIER, "*Goya en Burdeos* de Carlos Saura et le Biopic : entre tradition et

Para dirigir *El Dorado*[3], Carlos Saura se apoyó en una extensa investigación previa, interesándose por las fuentes disponibles sobre la expedición de Lope de Aguirre tras haberse sentido fascinado por la novela de Ramón J. Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964). Al preparar el rodaje de la película, el director mostró una gran preocupación por los documentos históricos:

> Después de leer cuanto material cayó en mis manos, desde la novela de Sender hasta los textos de Uslar Pietri, de Abel Posse, y el hermoso texto de Otero Silva, llegué a la conclusión de que lo que a mí me interesaba estaba en las crónicas originales[4].

En la película, el relato del viaje[5], asumido en parte por un narrador intradiegético, Pedrarias de Almesto[6], que formó parte de la expedición y es autor de dos relaciones, narra la búsqueda de la ciudad mítica de El Dorado, emprendida en 1560 por una expedición compuesta por 300 hombres y mujeres. Liderada por el noble navarro Pedro de Ursúa en el río Amazonas, dicha expedición había sido encomendada por la Corona española representada por Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú entre 1556 y 1560[7]. Sin embargo, el entorno hostil de la selva y del río así como las luchas de poder, cuando la existencia misma de la tierra buscada se va cuestionando poco a poco, convierten la expedición en una serie de matanzas en las que el mando pasa sucesivamente de Pedro de Ursúa a Fernando de Guzmán y por fin a Lope de Aguirre que se acaba autoproclamando "Príncipe de la libertad". Lope se libera de la autoridad del rey Felipe II, y, al no encontrar el territorio mítico de El Dorado, pretende emprender la conquista de Perú para crear un reino independiente de la Corona

---

renouvellement", *Les langues néo-latines*, 336, décembre 2005, p. 63.

[3] Rodada en Costa Rica, la película dispuso de un presupuesto excepcional para una película española.

[4] Carlos SAURA, *Guión, fotogramas, documentos e historia de mi película* El Dorado, Valencia, Barcelona, Círculo de lectores, 1987, p. 178.

[5] Se trata de la segunda expedición que recorrió todo el Amazonas hasta el Atlántico después de que lo consiguiera Francisco de Orellana en 1542.

[6] Pedrarias de Almesto es autor de dos versiones de los hechos, la primera permaneció inédita hasta 2012, la segunda es una reescritura de la versión de Francisco Vázquez. Véase "El contexto histórico y la jornada" de Álvaro Baraibar *in* Pedrarias de ALMESTO, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro BARAIBAR, New York, IDEA, 2012, p. 9-15.

[7] *Ibíd.*, p. 9.

española. Acabará ejecutado por sus hombres tras haber asesinado a su propia hija, Elvira, que también forma parte de la expedición.

Al retratar a Lope de Aguirre, Saura construye un personaje complejo y misterioso que resiste a cualquier interpretación maniquea y cuyas motivaciones permanecen ambiguas entre la rebelión contra la corona española y el ansia de poder que le lleva a la locura. En efecto, si las crónicas históricas de la época de Felipe II lo evocaban como un loco peligroso "traidor, tirano, cruel, asesino, blasfemo, loco, promiscuo"[8] la única explicación posible entonces puesto que el hidalgo se había atrevido a rebelarse contra el Rey de España , en el siglo XX, sin embargo, algunas obras literarias lo retratan por el contrario como precursor de la independencia de América latina[9].

Fig.1. Lope de Aguirre (Omero Antonutti)

Desde el punto de vista de los antecedentes cinematográficos, la celebrada película de Werner Herzog *Aguirre, Der Zorn Gottes* (1972), se interesa más por la locura de una figura libremente interpretada por el director y por el actor que la encarna, Klaus Kinski que por las circunstancias históricas de la expedición[10]. Esta visión personal no correspondía a la concepción de Carlos

[8] C. SAURA, *op. cit.,* p. 181.

[9] Para los antecedentes literarios, véase el análisis de José Manuel CAMACHO DELGADO, "*El Dorado*: un sueño lleno de villanos", *in* Robin LEFERE, ed., *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor Libros, 2011, p. 79-93.

[10] Sébastien Layerle señala: "Herzog recusa cualquier erudición. Los detalles realistas e hispanizantes de la conquista se esbozan apenas. […] Esencialista, su método procede por escorzos y revelaciones" (la traducción es nuestra). Sébastien LAYERLE, "L'oubli de nos métamorphoses. Vulgarisation de l'histoire par l'image cinématographique dans *Aguirre, la colère*

Saura (1987), quien afirmó que la película de Herzog era "[…] históricamente falsa, hecho que no sería grave de no ser porque la historia es tan extraordinaria que destruirla por otra que le es inferior me parece un error[11]"; calificándola también de "[…] hermosa pero llena de inexactitudes y de anacronismos"[12].

La película española se opone pues en muchos aspectos a la del director alemán y en particular, a primera vista, por un enfoque opuesto: cuando Herzog propone una visión mitificada de América latina y de la pérdida de Lope de Aguirre en una demente sed de poder, Saura declara interesarse por una reconstitución de la aventura equinoccial del hidalgo vasco, proponiendo de ella una versión documentada y asentada en una investigación histórica. El uso de la música en las dos obras parece confirmar tal oposición ya que cuando Werner Herzog utiliza una banda sonora mística y contemporánea, *Lacrime di Rei* (1972), compuesta por el grupo musical Popol Vuh, el director español elige una multiplicidad de fuentes preexistentes y arregladas por el compositor Alejandro Massó. Además, estas obras excepto el fragmento de la ópera de Wagner del que trataremos con detenimiento más adelante fueron compuestas en la época en que transcurre la historia o en épocas anteriores y su interpretación por instrumentos antiguos pone de manifiesto la voluntad de una evocación fidedigna de la historia a pesar del trabajo importante de reelaboración de las fuentes musicales. Sin embargo, este arreglo, que incorpora las composiciones en un *continuum* sonoro evocador de la omnipresencia abrumadora de la selva amazónica, y el uso repetido de un fragmento de la ópera de Wagner *Tristan und Isolde* contribuyen a conferir a la película una dimensión que la acerca a la concepción mítica de Werner Herzog.

---

de Dieu (1972) et *El Dorado* (1987)", *1895 Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 37, 2002, consultado el 12 de mayo de 2018, https://journals.openedition.org/1895/227#ftn13.

[11] Ángel Luis INURRIA, "Carlos Saura: Cada película hay que hacerla con el dinero que necesita", *El País*, 18/04/1988, consultado el 10 de mayo de 2018, http://elpais.com/diario/1988/04/18/cultura/577317611_850215.html

[12] C. SAURA, *op. cit.*, p. 174.

La partitura: *El Dorado* versus *Aguirre der Zorn Gottes*

Desde el punto de vista musical, la película de Saura parece pues oponerse radicalmente a la de Werner Herzog. La partitura compuesta para la obra del director alemán presenta la homogeneidad, en su modalidad extradiegética, de una composición original del grupo Popol Vuh[13], interpretada principalmente por un sintetizador y por un Mellotrón, un instrumento de música con un teclado que permite "tocar" muestras de sonidos grabadas previamente en varias cintas. En el caso de *Aguirre*, las muestras son voces humanas, que, al ser tocadas en el Mellotrón, forman un coro y adquieren una dimensión híbrida que introduce un desfase inquietante al permitir percibir la música en un espacio indeterminado, entre humanidad de las voces grabadas e inhumanidad de su interpretación mecánica.

Estas características otorgan a la banda musical una unidad y un carácter místico, basado en obsesivas repeticiones, en una representación musical de la locura del personaje y de su aventura mítica que contribuye a desvincular la película de cualquier referente histórico preciso. Las voces mecanizadas del Mellotrón participan plenamente en este proceso de mitificación al desrealizar el relato fílmico. Estas voces deshumanizadas pueden interpretarse como el reflejo del silencio amenazador e inhumano de la selva amazónica que enloquece a los españoles de la expedición según el análisis de Holly Rogers[14].

[13] Popol Vuh, creado en Múnich en 1969 por el pianista Florian Fricke, es un grupo de música vanguardista cuyo nombre deriva del libro de mitología maya *El Popol Vuh*. Compuso la partitura de numerosas películas de Werner Herzog. La banda musical de *Aguirre* evoca la muy famosa partitura compuesta por Vangelis (Evangelos Odysseas Papathanassiou) para *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

[14] Véase el análisis de la música de la película realizado por Holly ROGERS, "Fitzcarraldo's Search for Aguirre: Music and Text in the Amazonian films of Werner Herzog", *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 129, nº 1, 2004, p. 77-99. Según la investigadora, esta composición, asociada con unas representaciones de la selva inspiradas por la obra del pintor romántico Caspar David Friedrich, refuerza el carácter circular de la expedición y prolonga auditivamente la inmensidad de selva amazónica así como su silencio enloquecedor.

En cambio, para *El Dorado*, Saura confió la dirección musical al compositor Alejandro Massó[15] cuya labor consistió principalmente en la adaptación de diferentes partituras de repertorio insertándolas en un tejido sonoro, un *continuum*, que mezcla ruido y música sin que resulte siempre posible diferenciar la naturaleza de la fuente. Estas piezas se responden las unas a las otras y sus diversas modalidades intradiegética y extradiegética van conformando una banda sonora que contribuye poderosamente a la narración fílmica en la creación de una obra que se podría calificar de "arte total", donde la música se combina con la imagen en unas funciones próximas a las obras operísticas.

La banda sonora es muy rica y, como acabamos de mencionarlo, es a veces difícil distinguir la música (identificable interviene en un 50% de la película) de los ruidos ya que numerosos sonidos de la selva amazónica son estilizados por instrumentos musicales (flautas, zumbidos o pitidos electrónicos) que contribuyen a personificar la selva y el río Amazonas, convirtiendo el entorno de la naturaleza en un ente misterioso, inquietante y omnipresente.

Se puede recalcar la utilización de varias obras del siglo XVI: la obra polifónica *Mille Regrets*, compuesta por Josquin des Prés en una adaptación instrumental para la vihuela de Luis de Narváez (1533) interviene cuatro veces en una modalidad extradiegética, acompañando el desmoronamiento de la historia de amor entre Inés de Atienza y Pedro Ursúa. La música vocal que interviene sólo en modalidad intradiegética respeta también la verosimilitud histórica: la canción anónima *Tres morillas me enamoran en Jaén*[16], *Duélete de mí, señora* (Miguel de Fuenllana y Juan Vásquez, 1554) y *Paseábase el rey moro* (Luis de Narváez, 1538).

Desde el inicio de la película, una de las principales funciones de la partitura es la de anunciar el funesto desenlace de la expedición, otorgando al relato fílmico una dimensión trágica, al cumplir la música el papel de comentario

[15] Esta colaboración abre una nueva etapa en la filmografía, ya que desde 1973 las composiciones originales habían desaparecido de la obra de Saura que prefería elegir personalmente composiciones preexistentes en unas grabaciones ya realizadas e incorporarlas en la película.
[16] Para un análisis detallado de la función narrativa de esta canción, véase Marianne BLOCH-ROBIN, *Carlos Saura, Paroles et musique au cinéma*, Lille, Presses du Septentrion, 2018, p. 172-174.

asignado al coro griego. Si todas las piezas musicales elegidas por Saura y arregladas por Alejandro Massó participan en la construcción de esta dimensión trágica, nos detendremos aquí en dos obras en particular que guían al espectador en la película y se responden, asumiendo funciones complementarias respecto al conjunto del texto fílmico: en primer lugar, la *Recercada* (1553) del compositor español Diego Ortiz, asociada con la desagregación del lejano poder de Felipe II, y, en segundo lugar, las extensas citas del preludio del tercer acto de *Tristan und Isolde* (1865) de Richard Wagner, omnipresente en la obra como *leitmotiv* en un uso que corresponde a la idiosincrasia wagneriana, siendo el compositor alemán el propio creador de dicho dispositivo dramático en sus óperas.

La primera obra corresponde a la época en la que transcurre el relato así como al objetivo de ambientación histórica fidedigna (hasta en la elección para la grabación de instrumentos musicales de la época). En cambio, la segunda es la única pieza musical citada cuya fecha de composición no es anterior o contemporánea a la época de la diégesis fílmica, y si bien no se puede calificar su intervención de anacronismo, ya que sólo interviene en modalidad extradiegética, veremos en qué medida contribuye, por sus características, a introducir una dimensión mítica en la película.

El desmoronamiento del poder real: *La Recercada*

La Recercada compuesta por Diego Ortiz en 1553 sobre el madrigal *O felici occhi miei* del flamenco Jacques Arcadelt está interpretada en la película por una viola de gamba y un clavicímbalo. En un primer momento, acompaña los títulos de crédito iniciales que presentan fragmentos sucesivos de uno de los famosos retratos del rey de España, Felipe II, por Antonio Moro, *Felipe II en el día de San Quintín*[17], pintado para celebrar la victoria del ejército español frente a las tropas francesas en San Quintín (1557) y en el que el monarca aparece triunfador, desafiante, destacándose la figura sobre un fondo oscuro.

[17] Antonio MORO (Anthonis MOOR), *Felipe II en el día de San Quintín*, 1560, óleo sobre lienzo, 218x121 cm, Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.

En el retrato, el rey reviste una ostentosa armadura brillante y lleva todos los atributos reales que aparecen en la pantalla por partes mientras van desfilando los títulos de crédito: el rostro, los detalles de la armadura y del collar del Toisón de oro que, al remitir a la expedición de Jasón y de los Argonautas, ya evoca el carácter mítico del objetivo del viaje , las escarapelas rojas que representan a España, la bengala, la empuñadura de la espada, las calzas y de nuevo el rostro[18]. Estos fragmentos, que destacan los atributos del poder real disgregándolos, asociados con la *Recercada* anuncian el desmoronamiento de la autoridad del monarca a lo largo de la expedición[19].

Fig.2. Títulos de crédito: el retrato de Felipe II por Antonio Moro

El poder y sus atributos enloquecen a los exploradores y el afán de su posesión les llevará a asesinarse unos a otros. La *Recercada* que acompaña estas imágenes remite al siglo XVI con su estilo renacentista reforzado por la utilización de instrumentos de época y corresponde pues al deseo sauriano de evocación fidedigna de la época, pero cabe recalcar que se trata también de una forma musical basada en una escritura imitativa. La melodía, tocada primero en el clavicímbalo, se repite algunos compases después interpretada en una viola de gamba, siendo la repetición del patrón musical el principio que rige toda la obra. Este procedimiento da la sensación, por una parte, de que los instrumentos

[18] Véase para más informaciones sobre el retrato: Almudena PÉREZ DE TUDELA, "Antonio Moro. Retrato de Felipe II en la jornada de San Quintín, 1560", *in* Miguel FALOMIR, ed., *El Retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 396-397.

[19] El íncipit de la película evoca los créditos de otra obra del director aragonés: *Peppermint frappé* (1967) en los que aparecían fragmentos de fotos de modelos, recortadas en revistas de moda, que remitían a la obsesión del personaje por las mujeres-objetos.

intentan alcanzarse sin nunca conseguirlo, reflejando así de antemano la búsqueda indefinidamente prolongada de *El Dorado*[20], una meta esquiva e inalcanzable por las embarcaciones en el Amazonas. Por otra parte, esta obra interviene también en dos momentos clave de la narración: primero en la coronación de Fernando de Guzmán que lleva la armadura y el bastón de mando, con una actitud y un atuendo calcados del retrato de Felipe II cuyo poder está usurpando (TC: 1h 36mn 19s)[21]. La escritura imitativa de la *Recercada* ilustra entonces literalmente el relato, cuando Guzmán, copiando el poder imperial, distribuye riquezas virtuales a los nobles que forman su corte. En cambio, en el momento en que el hidalgo Aguirre arrebata el poder declarándose a sí mismo "Príncipe de tierra firme, del Perú y del Chile" (TC: 2h 04mn 04s), parece incómodo en la armadura usurpada y acaba soltando el bastón de mando.

Fig.3. Fernando de Guzmán imita el poder de Felipe II

Fig.4. Aguirre se siente incómodo en la armadura usurpada

[20] Señalemos que la palabra "Recercada" deriva de "recercar" del italiano *ricercare*. Según Jordi Savall, "el término 'Recercada' designa, en la obra de Diego Ortiz, más bien la intención compositiva recercar, es decir, buscar de nuevo que no la forma adoptada al realizar dicha intención". Libreto del CD Diego Ortiz, *Recercadas del Tratado de Glosas,* Jordi Savall Genoveva Gálvez, Hispavox, 1970.

[21] Los *time codes* de la película corresponden a la edición DVD de Lolafilms, 2005.

La *Recercada* que acompañaba las primeras imágenes desaparece progresivamente cuando Aguirre proclama la igualdad para todos y la independencia de América: ya no se trata de imitar el poder de la corona española sino de liberarse de él. La obra de Diego Ortiz, asociada desde los títulos de crédito a esta imagen del poder, deja entonces paso a los vivas por la libertad.

Además de la escritura imitativa, la estructura de la *Recercada* remite a una organización musical renacentista basada en el contrapunto, un estilo que Carlos Saura califica de "[…] música sin aderezos en la que parece que no sobra ni falta nada, una música austera y ascética, que quizás conforma el carácter 'español'"[22] y que se opone rotundamente a la segunda obra a la que vamos a interesarnos más particularmente en este artículo.

La fuerza del mito: el preludio del tercer acto de *Tristan und Isolde*

A nuestro juicio, esta cita de la celebérrima ópera de Richard Wagner[23] contribuye a convertir la película en una tragedia con dimensión mítica ya que, a modo de coro como en las óperas de Wagner y mediante la asociación de *leitmotive* con la narración , anuncia el destino fatal ineludible de la expedición desde el mismo inicio de la obra, siendo luego asociada con las muertes violentas así como con la locura y el ansia de poder irrefrenable de Lope de Aguirre.

Este fragmento interviene como *leitmotiv* trece veces a lo largo de la película, en unas recurrencias obsesivas. El preludio del tercer acto de la ópera de Wagner se compone de dos motivos musicales que traducen, en el drama original, los sentimientos de Tristán, herido de muerte, mientras está esperando a Isolda sin estar seguro de que su amante llegue a tiempo antes de su fallecimiento. Afligido y desalentado, oscila entre esperanza y desesperación y la tonalidad de fa menor participa en expresar su padecimiento físico y moral. En la

[22] C. SAURA, *op .cit.*, p. 208.
[23] Creado en Múnich en 1865.

película, se cita principalmente el primer motivo llamado "Soledad de Tristán" al que, en ocasiones, se añade el segundo que fue calificado por los exegetas de la ópera de "Padecimiento". Es preciso señalar que se trata de la primera utilización por parte de Carlos Saura de un tema de Wagner en una de sus obras a pesar de que fuera el compositor alemán quien creó el sistema de los *leitmotive*[24] tan explotado después en el cine siendo también plagiadas sus composiciones en numerosas bandas originales. Además, en su obra cinematográfica, Saura no había utilizado ningún *leitmotiv* desde el tema obsesivo de su tercer largometraje *La Caza*[25] (1965) al rechazar, a partir de entonces y durante tres décadas, el uso clásico de la música en el cine[26]. Se trata de un *leitmotiv*, muy cercano sin embargo a la noción de tema constante asociado[27] ya que Alejandro Massó sólo modificó muy levemente el tema original, alargándolo o acortándolo, en particular para adaptarlo al tejido visual. Los dos motivos siguen la forma musical "bar", en tres partes AAB. El motivo de "La Soledad"[28] empieza pues con una repetición de cuatro notas del sol grave al si bemol (A) en las que Albert Lavignac ve reflejado "un sentimiento de desesperanza causado por la fatalidad" y sigue después con una subida de tres octavas (B). La primera parte, *forte* o *fortissimo*, acompañada por uno o varios golpes de timbales, se ve

[24] Según Serge Gut, Wagner prefería utilizar la expresión Grundthema (tema fundamental) pero la palabra *leitmotiv* se impuso muy rápidamente con su significado de "motivo conductor" y si en las primeras óperas del compositor se limitan a un papel de reminiscencia generalmente asociadas a un personaje, "En cambio en *Tristán*, se utilizan con gran maestría. Son dúctiles, maleables, escurridizos, se encadenan con mucha soltura los unos con los otros. Casi siempre, son enunciados por la orquesta, que se convierte en anunciador y comentador de la acción. Este papel es tanto más importante cuanto que, es útil recordarlo, Wagner había precisado que « en las otras obras son los motivos los que sirven la acción », aquí [en *Tristán*] se puede decir que la acción surge de los motivos" (Serge GUT, *Tristan et Isolde*, Paris, Fayard, 2014, p. 53-54. La traducción es nuestra).

[25] Cuya partitura original fue compuesta por Luis de Pablo.

[26] En su obra, Claudia Gorman define las reglas que rigen el clasicismo musical hollywoodiense. La utilización de *leitmotive* en modalidad extradiegética asociados con los sentimientos y los personajes forma parte de este conjunto de normas. Claudia GORBMAN, *Unheard Melodies, Narrative Film Music*, Indiana, Indiana University Press, 1987.

[27] Un tema constante asociado, a diferencia del *leitmotiv* que varía constantemente en su forma, siempre permanece igual.

[28] Albert Lavignac señala la similitud entre las primeras notas del motivo de la soledad con el motivo ya conocido del deseo. Albert LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth* (1897), Paris, Librairie Delagrave, 1907, p. 333, consultado el 15 de mayo de 2018, https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Lavignac_-_Le_Voyage_artistique_à_Bayreuth,_éd7.djvu

asociada, en la película, a los acontecimientos dramáticos que marcan el recorrido de los exploradores excepto la primera aparición que corresponde con la ruptura de uno de los bergantines y sobre todo a las matanzas de las que subraya con desgarro el carácter trágico. La larga subida, en decrescendo muy progresivo hasta un do sobreagudo a veces casi imperceptible, parece evocar el final incierto de la expedición que se pierde en los meandros infinitos del río Amazonas y la disolución de la cordura de Aguirre en una ansia de poder que le conduce a la locura. Además, esta pérdida se puede interpretar como consecuencia de las matanzas, asociadas en la película con la primera parte del motivo musical, expresando el conjunto el sufrimiento infinito y la pérdida ineludible derivados de la pujanza del deseo amoroso resemantizado en la película en ansia de poder. Como lo subraya Michel Imberty, las obras del compositor alemán se prestan perfectamente a la evocación de esta huida hacia delante ya que "La música de Wagner, como las del post-romanticismo y del expresionismo, implica una forma construida en el movimiento y el advenimiento, no en la periodicidad, la repetición simétrica y la vuelta"[29].

La primera aparición del tema (TC: 9mn 21s), justo antes de la inauguración de los barcos, parece anunciar, desde el principio de la película contrastando con una atmósfera de alborozo alimentada por la ilusión de la futura riqueza, el infortunado y trágico final del viaje. Se trata de la única intervención del motivo en una intensidad bastante baja; se insinúa insensiblemente sin imponerse a la escucha del espectador. El *leitmotiv* parece emerger imperceptiblemente del río, introduciendo cierta preocupación en la alegría general, y se detiene antes de la bendición de los barcos por el sacerdote. Justo después, interviene el primer acontecimiento desafortunado: una de la barcazas se quiebra por la mitad y se hunde en el agua del río, ya que la madera está podrida por la humedad, pudiendo interpretarse la podredumbre como metáfora de la futura corrupción de los miembros de la expedición. Cuando se leva por fin el ancla, el *leitmotiv* se

[29] Michel IMBERTY, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979, p. 198 (la traducción es nuestra).

repite dos veces (TC: 15mn 17s) *fortissimo*, acompañado por el redoble de los timbales y por los vivas de la salida. La subida gradual sigue los barcos que se alejan en el Amazonas, presagiando su destino fatal, perdido en el río rodeado por una selva inabarcable. A continuación, el tema musical se asociará con la muerte y con instantes terribles o funestos: fosas comunes rebosantes de cadáveres putrefactos amontonados, ejecuciones violentas de los sucesivos altos mandos, masacres de los caballos y de los miembros de la expedición, sueño premonitorio de la muerte de Elvira por Lope de Aguirre. También se vinculará cada vez más con la figura y la subjetividad del hidalgo a medida de que se impondrá como cabecilla de la expedición. El motivo acabará concluyendo la película con el desarrollo del preludio entero en las últimas palabras del narrador mientras van desfilando los títulos de créditos finales.

Fig.5. Aguirre y su hija Elvira (Inés Sastre)

En algunos momentos, al término de la película en particular, el segundo *leitmotiv* del "Padecimiento" se ve asociado al primero, prolongándolo con la sonoridad misteriosa de los cornos y de los chelos que concluyen, más allá de una profunda tristeza ineludiblemente vinculada con el destino del ser humano, en una conclusión más reposada. Esta conclusión desgarradora en su aceptación aparente del desenlace fatalmente trágico del destino humano parece hacerse eco de la frase de Albert Lavignac, refiriéndose a la muerte de Tristán: "El conjunto de este Preludio, de una profunda melancolía, predispone maravillosamente el espíritu al desenlace del drama"[30] (es decir la muerte). Este

[30] Albert LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth* (1897), *op. cit*, p. 334.

final introduce pues otra dimensión de la música, asociada con un largo travelling desde el barco que aparece tras un fundido encadenado desde un primer plano de Aguirre abrazando a su hija. En este dilatado plano, la naturaleza apacible parece haber recobrado sus derechos. Sólo aparece, en plano general, un río Amazonas vacío de cualquier presencia humana, un eco de la "melodía infinita" wagneriana[31], en el que interviene la voz en off del narrador intradiegético. Esta voz, que recalca la violencia de la represión contra el hidalgo, se prolonga en los títulos de crédito creando una distancia respecto a la diégesis y al periodo histórico. Introduce pues una reflexión de la enunciación fílmica desde la época de realización de la película. Esta reflexión, asociada con el agua turbia del río y con el último plano del padre y de su hija abrazados, le otorga también a la obra un carácter universal. Más allá del acontecimiento histórico, pone de realce una reflexión musical sobre la libertad y la finitud del ser humano reanudando con la temática wagneriana del amor y de la muerte a través de la pareja padre/hija que también remite a la relación entre España y América latina.

En efecto, el padre español ya ha matado a su hija mestiza a quien sin embargo imagina aún viva: es la proyección de su mente enferma la que aparece en la pantalla. Aguirre muestra un amor equívoco y extremo por el fruto de las tierras deseadas y violadas[32] al que mata en un último acto de posesión. Este plano de la pareja que va desvaneciéndose en el agua del río por el fundido puede también leerse como la representación de una terrible España que, tras haber violado las tierras americanas, mata a sus propios hijos, en un arrebato de violencia, para no perderlas.

[31] Este término ha sido utilizado por numerosos exegetas wagnerianos para designar la continuidad de la obra que borra las tradicionales transiciones propias de las óperas.

[32] Pensemos en La Malinche, la mujer indígena violada por Hernán Cortés, siendo los mexicanos los frutos de esta violación. Véase el capítulo 4, "Los hijos de la Malinche", in Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad* (1950), México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 78-116.

Fig.6. Aguirre con su hija Elvira a la que imagina aún viva

Conclusiones

A partir de piezas de repertorio interpretadas y arregladas para la película por el compositor Alejandro Massó, Carlos Saura elaboró una tragedia musical en las que las diferentes obras y motivos se responden para crear un tejido semántico que dialoga con las imágenes en un movimiento dialéctico constante, no sólo con las obras estudiadas en este trabajo sino también con las canciones intradiegéticas. Si los coros de Mellotrón y el sintetizador de la banda musical de Herzog evocan a gritos la locura de los exploradores en el silencio de la selva a partir de voces humanas mecanizadas, la partitura de Alejandro Massó reúne obras del siglo XVI que, junto con el motivo wagneriano obsesivamente citado, no sólo anuncian el carácter ineludible del fracaso de la expedición sino que anticipan también, mediante la obra de Wagner más particularmente, la lejana posibilidad de una futura liberación de América latina de la corona española.

En efecto, si los *leitmotive* utilizados remiten, en la ópera, a la muerte, esta muerte constituye también una liberación que permite la reunión de los amantes. La música romántica se ve entonces doblemente vinculada con las independencias latinoamericanas: por su época de composición que corresponde a las guerras de independencia de los países latinoamericanos como por su relación semántica con el relato fílmico que también apunta a una posible liberación, un renacimiento tras el dolor y la muerte. Se puede establecer en particular un paralelo entre la futura independencia de los pueblos y la innovación armónica de *Tristan und Isolde* que se emancipa del yugo tonal como lo recalca Carl Dahlhaus:

> En la armonía de Tristán ya se dibuja el camino que llevó a la disolución de la tonalidad, a la emancipación de la melodía y del contrapunto, escapando a las asociaciones de acordes predeterminados. Tristán es una de las fuentes principales de la música moderna[33].

La partitura, gracias a la incesante variación cromática de la música wagneriana, participa también en introducir un aspecto mítico en la película que, paradójicamente, se hace eco de la despreocupación histórica de la obra de Herzog, permitiendo que la diégesis renacentista adquiera una dimensión universal.

[33] Carl DAHLHAUS, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, Liège, Pierre Mardaga, 1994, p. 70 (la traducción es nuestra).

PARTIE II.

LITTÉRATURE ET LUTTE POLITIQUE

A. D'URSO, « Idées socialistes et histoire sociale dans *Spirito ribelle* de Gian Pietro Lucini », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 95-112, ISSN 2426-394X.

Idées socialistes et histoire sociale dans *Spirito ribelle* de Gian Pietro Lucini

Andrea D'Urso

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE
Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères,
F-59000 Lille, France

Université Franco Italienne Grenoble Alpes

1. Syndicalisme anarchiste et propagande socialiste dans un récit juvénile

Parler de Gian Pietro Lucini n'est pas simple. Né en 1867, méconnu en France, il a traversé les soubresauts littéraires qui arrivèrent de France en Italie dans les trente dernières années du XIXe siècle et il a représenté de façon personnelle voire devancé les premières manifestations avant-gardistes italiennes.

Dans le cadre des rapports de la littérature à l'histoire et de la narration subjective à une représentation de la réalité matérielle des conditions de vie et de travail dans le Nord d'Italie au XIXe siècle, on ne saurait contourner l'exploit de jeunesse de Lucini montrant son penchant premier pour le naturalisme. De fait, il avait 21 ans quand il publia en feuilleton *Spirito ribelle* [*Esprit rebelle*], un récit paru dans la *Gazzetta agricola* [*Gazette agricole*] de Milan en 18 épisodes, du 26 août au 23 décembre 1888. On doit à Carlo Cordié le premier travail de réédition et de commentaire de cette nouvelle, à la fois dans sa version originale et dans sa refonte en roman, sous le titre de *Gian Pietro da Core*[1], en 1895.

[1] *Cf.* Carlo CORDIÉ, *"Gian Pietro da Core" e la società italiana della fine dell'Ottocento*, Università di Catania, 1965, suivi de *Spirito ribelle* (p. 61-100). Nous nous référons donc au récit originel, dont les matériaux ont été réélaborés à l'occasion de la publication du roman : Gian Pietro LUCINI, *Gian Pietro da Core* (1895), éd. C. CORDIÉ, Milan, Longanesi, 1974. Nous en profitons pour signaler qu'une anthologie éditée par Folco Portinari (*Narratori settentrionali dell'Ottocento*, Turin, UTET, 1970, rééd. 1983) reproduit le roman lucinien dans son intégralité. Ce même choix de reproduction intégrale, avec en plus le texte *Spirito ribelle* en appendice, a été fait par Silvio Ramat (*Romanzieri tra realismo e decadenza : Fogazzaro, Zena, Gualdo, Lucini, De Marchi, Capuana*, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995). *Spirito ribelle* est inclus également dans un recueil lucinien (*Prose e canzoni amare*, Florence, Vallecchi, 1971) édité par Isabella Ghidetti. Outre les introductions aux volumes susdits, d'autres études de l'œuvre de jeunesse de Lucini se trouvent surtout chez Augusto Ugo

Spirito ribelle est considéré comme une nouvelle naturaliste, voire vériste, qui a comme sujet la description — en sept brefs chapitres — du travail des paysans, de leurs conditions d'exploitation et d'abrutissement physique et intellectuel, de leur tentative de se révolter face à leurs maîtres défendus par l'armée de l'État. Le personnage principal est Gian Pietro, dont on sait seulement que les trois ans qu'il a passés en ville pour faire son service militaire l'ont changé : auparavant, il exécutait ses labeurs épuisants sans s'arrêter et sans s'interroger, « comme une locomotive », « comme une bête de travail »[2] ; après son retour, sensibilisé par les théories socialistes, il voulait agir en être humain solidaire ; il s'émouvait de l'exploitation de ses camarades dans ces champs qui n'enrichissaient que les maîtres et la ville ; il espérait que « le maigre enfin dévorerait le gras ; égalité pour tous, les grands droits pour tout un chacun, sans restrictions »[3]. Il joue donc le rôle de la conscience de classe de ces agriculteurs incultes, parmi lesquels il prêche les idées du socialisme colportées à cette époque en Europe, telles qu'il les avait bien ou mal assimilées.

Mais le portrait de ses auditeurs rustres — les uns incapables de comprendre le sens profond de son propos, les autres n'aspirant qu'à obtenir du pain et du vin gratuits tous les jours[4] — ne laisse rien espérer de bon. Sur le fond, il y a aussi lieu d'esquisser vaguement une histoire d'amour avec Giovanna Bruni, quasiment son alter-égo féminin, à ceci près qu'au moment décisif de l'émeute, elle s'adonnera au pillage de la garde-robe des maîtres avant de prendre la clef des champs avec tous les autres. En ce sens, « le nouveau prophète »[5] qu'était Gian Pietro incarne

---

Tarabori (*Gian Pietro Lucini*, Milan, R. Caddeo & C., 1922), Rita Baldassarri (*Lucini*, Florence, La Nuova Italia, 1974), Giorgio Barberi Squarotti (« L'eroe sociale di Lucini », in *Dall'anima al sottosuolo: problemi della letteratura dell'Ottocento da Leopardi a Lucini*, Ravenne, Longo, 1982, p. 153-170), Elisabetta Bacchereti (« Il romanzo "metafora di una filosofia" : *Gian Pietro da Core* di Gian Pietro Lucini », in *Il romanzo al negativo. Rovani, Lucini, Cena*, Povegliano, Gutenberg, 1989, p. 65-144) et Alberto Bertoni (« I limiti e la storia di un romanzo simbolista », in *Partiture critiche*, Pise, Pacini Editore, 2000, p. 91-109).

[2] G. P. LUCINI, *Spirito ribelle* (1888), *in* C. CORDIÉ, *"Gian Pietro da Core"*, *op. cit.*, p. 64 : « […] *lavorava, lavorava, senza chiederne il perché,* […] *come una locomobile* […], *come una bestia da lavoro* » ; dans tout le texte, les traductions sont de nous.

[3] *Ibid.* « […] *il magro finalmente avrebbe divorato il grasso; eguaglianza per tutti, i grandi diritti aperti ad ognuno, per nessuno ristretti* ».

[4] *Ibid.*, p. 73.

[5] *Ibid.*, p. 70. « *Il nuovo profeta partiva ora dai campi contento* […] ».

l'archétype de l'antihéros du XXe siècle, moins au sens littéraire que par rapport à la réalité concrète de nombreuses révolutions manquées, inabouties ou dévoyées que la noble idée socialiste naissante du XIXe siècle avait inspirées. En fait, à la fin de la nouvelle, après la révolte paysanne qu'il avait réussi à fomenter et qui s'était pourtant terminée en pillage du manoir du maître, Gian Pietro reste seul avec un ivrogne face aux gendarmes à cheval, criant contre ses camarades échappés et absents : « Lâches ! Que de lâches ! », et encore « Lâches ! lâches ! répétait-il avec l'insistance d'un fou»[6]. Le « nouveau prophète » était donc devenu « un pauvre apôtre qui s'était trompé d'époque »[7].

En réalité, il n'avait jamais caché à ses pairs ce qu'il pensait d'eux, y compris lorsqu'il tentait de réveiller leur conscience : « Vous avez le moyen de produire et de ne pas produire du pain, du pain, comprenez-vous ?, et vous n'en usez pas. Sots que vous êtes, du courage, de la violence ! »[8] ; « Sots, sots ; vous n'en savez rien »[9]. Ou encore quand Lucini nous dévoile les pensées de son personnage après le pillage :

> Pendant cette journée s'étaient manifestés toutes les atrocités, toutes les légèretés, tout le courage humain pour n'aboutir à rien. Gian Pietro aurait voulu donner un caractère bien différent à cette explosion ; mais la horde, une fois la première ligne dépassée, lui avait échappé des mains en suivant ses propres instincts ; seul lui, l'esprit maître, gardait encore devant lui, nette et précise, la vision du but pour lequel on aurait dû engager toutes les forces réunies, cette fin sociale qui tremblait dans son intelligence, encore incertaine et mal comprise, mais dont il ressentait la bonté et la grandeur. Qu'avaient-ils fait ? Rien ! Deux morts, un enfant moribond, une demeure conquise et pour moitié en ruines, une

[6] *Ibid.*, p. 100. « *"Vigliacchi! quanti vigliacchi!"* […] *"Vigliacchi! vigliacchi!" – ripeteva, coll'insistenza di un pazzo* ».
[7] *Ibid.* « […] *un povero apostolo che aveva sbagliato il suo tempo* ».
[8] *Ibid.*, p. 75. « *"Avete il mezzo di produrre e di non produrre il pane, il pane, capite? e non ne usate. Sciocchi, del coraggio, della violenza!"* »
[9] *Ibid.*, p. 84. « *"Sciocchi, sciocchi; non ne sapete niente"* ».

> horde d'hommes et de femmes ivres, le plaisir avant la véritable et sainte victoire[10].

On pourrait se demander si les efforts de Gian Pietro pour susciter, voire renforcer, la conscience de classe de ses camarades paysans ne révèlent pas une confiance plus large dans les processus d'émancipation collective prônés tant par le marxisme que par certains courants anarchistes, notamment ceux liés au syndicalisme ouvrier des Bourses du travail (dont la première fut fondée à Paris en 1887), malgré les limites objectives du monde rural lombard que Lucini connaissait bien. Pour l'instant, nous nous contenterons de proposer une comparaison possible entre l'attitude de Lucini et celle de Fernand Pelloutier à la même époque en France. Nous ne voulons pas dire que le premier se soit inspiré du deuxième, ce qui frôlerait l'anachronisme — d'autant que Pelloutier deviendra le Secrétaire général de la Fédération des Bourses du Travail en 1895 seulement —, mais plutôt signifier que leurs démarches respectives semblent se fonder sur les mêmes valeurs sociales et esthétiques, ce qui rend le parallèle envisageable à plusieurs titres[11].

L'attitude que Lucini prête à Gian Pietro dans *Spirito ribelle* rejoint la posture que prendra Pelloutier, qui prônait l'éducation et l'émancipation de la classe ouvrière par *l'action directe*, contre *l'acte exemplaire* préféré par d'autres anarchistes comme Ravachol, et tenait à considérer la grève générale comme prélude à une

[10] *Ibid.*, p. 99. « *In quella giornata si erano manifestate tutte le atrocità, tutte le leggerezze, tutto il coraggio umano senza riuscire a nulla. Gian Pietro avrebbe voluto dare un carattere ben diverso a quello scoppio; ma la turba, passata la prima linea, gli era sfuggita di mano seguendo i propri istinti; lui solo, la mente governatrice, teneva davanti a sé ancora netta e precisa la visione della meta per cui si avrebbero dovuto impegnare tutte le forze riunite, quel fine sociale che tremolava nella sua intelligenza, ancora indeciso e non bene compreso ma di cui sentiva la bontà e la grandezza. Che cosa avevano fatto? Nulla! Due morti, un ragazzo moribondo, un palazzo conquistato e mezzo in ruina, una turba di uomini e di donne briaca, il piacere prima della vera e santa vittoria* ».

[11] Nés quasiment le même jour de l'année 1867 — le 30 septembre pour Lucini, le 1er octobre pour Pelloutier —, les deux auteurs moururent prématurément à la suite de leurs problèmes de santé (Pelloutier le 13 mars 1901, de lupus facial d'origine tuberculeuse ; Lucini le 13 juillet 1914, de tuberculose osseuse). Tous deux épousèrent les idéaux anarchistes et tous deux eurent des goûts littéraires semblables : Pelloutier aima Zola, Anatole France et Ibsen ; Lucini apprécia Zola et écrivit l'introduction à la traduction d'un recueil d'Ibsen. *Cf.* aussi le souvenir de Victor Dave dans Fernand PELLOUTIER, *Histoire des Bourses du travail* [1902], Paris, Alfred Costes éditeur, 1921, p. 5-26, où l'évocation (p. 21) d'un Pelloutier encore très actif en 1898, mais affaibli par la maladie et proche de la mort, « enveloppé dans une couverture », rappelle une photo assez connue de Lucini, lui aussi enveloppé dans une couverture et déjà privé de sa jambe gauche par la maladie qui allait l'emporter.

véritable révolution, qui ne se bornerait pas à une insurrection, étouffée par la force militaire ou par compromission avec le gouvernement bourgeois[12]. À cet égard, le passage que nous avons cité ci-dessus est révélateur de la déception de Gian Pietro face à une émeute qui s'est dispersée bien avant l'intervention de la cavalerie, dont le contrôle lui a échappé et qu'il n'a pas su mener à bien, c'est-à-dire conduire à une réelle révolution. Quant au minimum de conscience et d'organisation que Gian Pietro espère susciter parmi ses camarades exploités, soumis et craintifs, qu'il rassemble par une propagande pressante de syndicaliste rêveur[13], Lucini décrit sur plusieurs pages les assemblées spontanées et de plus en plus recherchées par les paysans à la fin de leur journée de travail, assemblées qui se tenaient dans la haie ou dans l'étable de la ferme du Noyer de Gian Pietro laquelle évoque inévitablement la maison du Néflier des *Malavoglia* (1881) de Verga. « À présent le nouveau prophète quittait les champs heureux » parce qu'il pensait que derrière lui ses camarades « atteignaient peu à peu le but »[14] grâce à ses reproches et ses incitations.

Pointant leur abandon inconscient à l'ignorance, leur peur stupide des maîtres et des prêtres, dont ils étaient de bien dignes esclaves travaillant comme des bœufs et payés comme des chiens fouettés, pour du pain jaune et dur de plusieurs semaines et de la polenta préparée avec de l'eau sale, tandis que les seigneurs s'empiffraient[15], Gian Pietro réveillait chez les paysans « tout ce qu'ils n'avaient pas la force d'exprimer à la lumière du jour ; il remuait les haines héritées par ces derniers paysans, et tous se précipitaient pour l'applaudir, maintenant qu'ils avaient trouvé leur chef et qu'il s'était montré à eux, avant qu'ils ne se

[12] *Cf.* aussi Jacques JULLIARD, « Fernand Pelloutier et les origines du syndicalisme d'action directe », *Le Mouvement social*, n° 75, 1971, p. 3-32.
[13] G. P. LUCINI, *Spirito ribelle*, *op. cit.*, p. 70.
[14] *Ibid.* « *Il nuovo profeta partiva ora dai campi contento, eccitato, dopo la prima sconfitta e dietro a lui sentiva che a poco a poco attingevano alla meta* ».
[15] *Ibid.*, p. 74. « "[…] *vi lasciate andare all'ignoranza inconsciamente, senza sapere dove arriverete colla vostra stupida paura dei padroni e dei preti: siete ben degni d'essere loro schiavi. Ma, perdio, lavorate come buoi e vi si paga come cani a cui si fa sentire la frusta.* […] *Ai poveri affaticati il pane giallo e duro di più settimane, la polenta che vi intristisce l'acqua spesso sucida delle fonti. A loro le tavole imbandite degli arrosti fumanti ed il vino generoso"* ».

découvrent »[16]. « Ainsi, la crèche calme se muait en une école de rébellion »[17] et même les enfants « jouaient à la révolution ; ces gosses rustres étaient bel et bien des philosophes »[18]. Les paysans commençaient « à se chercher pendant les travaux, comme si leur compagnie mutuelle et les effusions animées leur faisaient du bien, alors qu'auparavant ils supportaient de longues heures de labeurs solitaires, courbés sur leurs outils, la tête et le cœur vides »[19]. Même les plantes « semblaient s'étonner d'entendre ces propos et ces jugements qui n'avaient jamais retenti dans les silences champêtres »[20].

Toutes les avanies et les corvées subies au niveau individuel, y compris les plus anciennes, revenaient à l'esprit des ouvriers agricoles qui les commentaient et juraient d'en finir avec ces injustices. Gian Pietro croyait y voir un petit succès de son œuvre d'agitation politique auprès de ses camarades, de diffusion de la « doctrine universelle, qu'ils avaient peu comprise »[21] et il commençait à réévaluer ses pairs « qu'il avait jugés comme indignes ou lâches »[22] et qu'il saurait conduire en leader : « La lubie devenait une réalité et le rêve un fait accompli »[23]. À l'aube de l'insurrection, Gian Pietro incite les esprits à la révolte, pour la conquête violente des champs et du blé, de l'or et des palais des maîtres, dans un décor légendaire :

> La lune avait éclairé le mur tout entier, et l'orateur, auréolé par cette lumière azurée, paraissait grandir, acquérir une autorité

[16] *Ibid.*, p. 74-75. « *La parola acre e battagliera li incorava, sentivano che essa scendeva giù nel loro cuore a ridestare tutto quanto non avevano la forza di effondere alla luce del giorno; sommoveva gli odii ereditati da quegli ultimi contadini, e tutti si movevano a plaudirlo, ora che avevano trovato il loro capo e che egli stesso s'era mostrato loro, prima che essi si fossero scoperti* ».

[17] *Ibid.*, p. 75. « *Così il quieto presepio si mutava in una scuola di ribellione* ».

[18] *Ibid.*, p. 76. « […] *e questo chiamavano giuocare alla rivoluzione; davvero che quei rozzi fanciulli erano filosofi* ».

[19] *Ibid.* « […] *una volontà naturale e grande li spingeva a ricercarsi in mezzo ai lavori, come loro paresse un bene la reciproca compagnia e le animate effusioni, mentre prima duravano delle lunghe ore a fatiche solitarie, curvi sopra lo strumento, vuota la testa ed il cuore* ».

[20] *Ibid.* « […] *e le piante* […] *parevano maravigliate d'udire i propositi e le sentenze non prima d'allora squillate nei silenzi campestri* ».

[21] *Ibid.* « *La dottrina universale, che poco avevano compreso, andava specificandosi* […] ».

[22] *Ibid.*, p. 77. « […] *gli esseri a lui simili, che egli aveva giudicati indegni o vigliacchi, si riscuotevano* ».

[23] *Ibid.* « *La fisima diventava realtà ed il sogno un fatto compiuto* ».

> étrange et nouvelle, […] aussi inspiré qu'un apôtre halluciné et fécond devant les extases de sa vision […][24].

L'accent mythique que prend ce passage est essentiel à l'ennoblissement non seulement du rôle que joue Gian Pietro, mais aussi de l'idée socialiste qu'il propage. Loin d'être reléguée à une pure abstraction, cette idée trouve dans le texte lucinien toutes les incarnations hautement matérielles qu'on lui reconnaît dans la réalité : le sens de l'injustice, l'anticléricalisme, le défi de l'autorité, le conflit de classe, le destinataire de ce message de révolution et l'identification de l'ennemi, la force de l'union, la violence révolutionnaire et le retour de la peur par la division et la désorganisation, la naïveté de la paysannerie inculte et le regard pessimiste du révolutionnaire qui sait et qui ne peut rien contre l'involution de l'idée inspiratrice. Lucini a donné un corps à la fois textuel et personnifié à chacun de ces éléments. Mais il ne se contente pas d'attester de la déception du protagoniste principal de son récit lorsqu'il met dans sa bouche des réflexions qui devaient être les siennes :

> Ils croyaient vraiment avoir fait la révolution ; ne se trouvaient-ils pas dans le palais du maître et demain ne se partageraient-ils pas les champs, un tant pour chacun, enfin riches ? Cela était vrai, et maintenant allégresse générale ! Ils commençaient à se dire quelle partie ils auraient, si elle était proche ou loin de leur maison, combien de sacs de blé ils auraient par an, combien de tables de vers à soie, et eux les maîtres pour toujours ! Si le travail leur convenait, tant mieux, sinon tant d'autres, contre rémunération, accepteraient. Ainsi, insensiblement, ils ne faisaient que reproduire l'ancienne société des maigres et des gras qu'ils croyaient avoir détruite à jamais ; et de fait, puisque maintenant ils avaient la richesse, pourquoi ne pas en user ? Les maigres du passé étaient les gras du présent, aussi longtemps qu'ils ne seraient pas balayés de la

[24] *Ibid.*, p. 89. « *La luna aveva rischiarato tutto il muro e l'oratore, circonfuso da quella luce azzurrina, pareva ingrandirsi, prendere una podestà strana e nuova,* […] *inspirato come un apostolo allucinato e facondo davanti alle estasi della sua visione* […] »

> place qu'ils avaient usurpée par une nouvelle bande de crève-la-faim : c'est tout[25].

Quelques lignes plus bas, cet autre passage de la nouvelle lucinienne confirme la perspective que prend l'idée de révolution chez ce jeune homme de 21 ans :

> Le seul qui n'était pas content était Gian Pietro. Vraiment, ses camarades croyaient être arrivés au bout et être tout à fait sûrs, mais ils se trompaient, parce qu'un seul palais conquis ne faisait pas la révolution et qu'il fallait porter leur soulèvement dans les autres villages aussi pour pouvoir s'assurer de la victoire[26].

2. La genèse sociale d'*Esprit rebelle* : entre histoire vraie et anticipation

Il ne faut pas exagérer l'aspect prophétique que prend la nouvelle de Lucini par rapport à certains événements de la fin du XIXe siècle dans l'Italie du Nord. S'il y a eu préfiguration de révoltes réelles, c'est que Lucini était un observateur attentif de ce qui se passait dans les campagnes milanaises avec les premiers soubresauts de la « nouvelle *Jacquerie* lombarde »[27]. Sur ce sujet il manque une étude spécifique et Cordié lui-même se borne à rappeler que la période de publication de *Spirito ribelle* correspondait à l'inscription de Lucini à la Faculté de Droit de Pavie, ce qui rapprochait ce dernier des injustices qui sévissaient dans les milieux ruraux qu'il connaissait[28]. En fait, Cordié est beaucoup plus précis sur tout ce qui entoure la parution du récit lucinien dans la *Gazzetta agricola*, dont il a compulsé des exemplaires originaux. Ainsi il rappelle que dans le n° 34 du 19 août 1888, à la place

[25] *Ibid.*, p. 97. « *Essi davvero credevano d'aver fatto la rivoluzione; non si trovavano nel palazzo del signore e domani non si sarebbero divisi i campi, tanto per uno, da star ricchi? Questo era vero, ed ora allegria! Cominciavano a dirsi quale parte avrebbero avuto, se vicina o lontana dalla casa, quanti sacchi di grano avrebbero all'anno, quante tavole di bachi, e loro sempre i padroni! Se accomodava il lavoro, tanto meglio se no, moltissimi, pagandoli, avrebbero accettato. Così insensibilmente andavano riproducendo l'antica società di magri e di grassi ch'essi credevano di aver distrutta per sempre; e difatti, poiché loro adesso avevano la ricchezza, perché non usarne? I magri del passato erano i grassi del presente, finché non fossero scopati via dal posto usurpato da una nuova schiera di affamati: ecco tutto* ».

[26] *Ibid.* « *Il solo che non fosse contento era Gian Pietro. Veramente i compagni suoi credevano di esser giunti alla fine e sicuri affatto, ma si ingannavano, perché un palazzo solo conquistato non faceva rivoluzione e bisognava che si avesse portato il loro agitarsi anche negli altri villaggi, per potersi rassicurare sulla vittoria* ».

[27] *Ibid.*, p. 96. « *Finalmente! La nuova* Jacquerie *lombarda trionfava e tripudiava* ».

[28] C. CORDIÉ, *"Gian Pietro da Core"*, *op. cit.*, p. 20.

de l'éditorial, on trouve cette annonce probablement due au directeur du journal, Leon Augusto Perussia :

> ESPRIT REBELLE
>
> est le titre d'un épisode, ou mieux d'un réel drame champêtre dont la *Gazette Agricole* commencera la publication avec le prochain numéro.
>
> ESPRIT REBELLE
>
> est la condensation, sous forme de récit, de la lutte entre travail et capital, entre colons et propriétaires, entre assujettis et maîtres une lutte photographiée en plein air dans les champs, sous les flammes du soleil, et colorée des teintes crûment réelles de l'art moderne.
>
> ESPRIT REBELLE
>
> qui révèle chez son auteur anonyme une intelligence de premier ordre, est discussion roman polémique bataille avertissement analyse profonde et, en même temps, synthèse de vie vécue dans le village entre l'effondrement des vieux idéaux économiques et le souffle ardent de la nouvelle utopie sociale[29].

De fait, dans le supplément du numéro suivant (le 35e du 26 août 1888), paraît le premier épisode du récit lucinien, précédé de deux épigraphes, l'une tirée du *Voyage* de Baudelaire en langue originale, l'autre des *Promessi sposi* de Manzoni[30].

[29] *Ibid.*, p. 8-9 (tout en italique dans l'original). La référence à l'anonymat de l'auteur s'explique par la signature « G. P. da B. », à savoir, Gian Pietro da Breglia, ce dernier étant le toponyme du petit village de montagne où se trouvait la maison paternelle, près du Lario (sur le lac de Côme) et où Lucini mourra. « SPIRITO RIBELLE *è il titolo di un episodio, anzi vero dramma campestre, di cui la* Gazzetta Agricola *inizierà col prossimo numero la pubblicazione.* SPIRITO RIBELLE *è la condensazione, in forma di racconto, della lotta fra lavoro e capitale, fra coloni e proprietari, fra obbligati e fittabili – lotta fotografata nella piena aria dei campi, sotto le vampe del sole, e colorita colle tinte crudamente reali dell'arte moderna.* SPIRITO RIBELLE *che rivela nel suo anonimo autore un ingegno di primo ordine, è discussione – è romanzo – è polemica – è battaglia – è monito – è analisi profonda e, ad un tempo, sintesi di vita vissuta nel villaggio fra il crollo dei vecchi ideali economici e il soffio ardente della nuova utopia sociale* ».

[30] « Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! », (en français dans le texte original : Charles BAUDELAIRE, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du Mal*, éd. bilingue, trad. it. Bernard DELMAY, Milan, Sansoni, 1972, p. 444). Et voilà le passage tiré d'une pensée de don Abbondio dans le XXIIIe chapitre des *Fiancés* : « Il est fort significatif que tant les

Cordié signale à raison les articles de la *Gazzetta agricola* qui traitent des tensions dans les campagnes du Milanais, sans oublier la posture modérée de cet hebdomadaire au caractère technique et économique, qui avait commencé ses publications par un numéro d'essai le 22 décembre 1887, puis officiellement avec son premier numéro du 1er janvier 1888.

À mi-chemin entre l'humanitarisme envers les masses paysannes et la solidarité avec les patrons grevés d'impôts dans un système agricole arriéré, l'éditorial du n° 50 du 9 décembre 1888, signé par le directeur Perussia et intitulé « Hommes ou esclaves ? », précisait à peu près dans ces termes que « pour les plèbes incultes nous ne prêchons pas l'émeute, mais l'instruction, la liberté, la réforme civile et sociale »[31]. Un entrefilet anonyme du n° 14 du 7 avril 1889 mentionnait « les grèves des paysans dans la province de Côme », évoquant une fois de plus la compréhension de la condition *et* des « propriétaires accablés par les taxations » *et* des grévistes dont « la misère […] est considérable et urgente »[32]. Le numéro suivant du 14 avril défendait anonymement ces mêmes grévistes contre ceux qui affirmaient que leur agitation était illégale (« Les paysans sont-ils hors du droit commun ? »), tandis qu'un autre entrefilet (« Un mot impartial sur l'agitation des colons dans le haut Milanais ») transcrivait de pareils jugements[33]. Le n° 21 du 26 mai 1889 contenait encore un entrefilet anonyme sur « Les contrats de colonat dans le Milanais » annonçant un nouveau contrat de concertation entre fermiers et propriétaires dans la commune d'Arluno, pris comme modèle pour d'autres villes[34]. Surtout, dans ce numéro, le directeur Perussia publiait un article au titre familier

saints que les fripons ont du vif-argent dans les veines, et qu'ils ne se contentent pas d'être toujours en mouvement eux-mêmes, mais qu'ils veulent mettre en branle tout le genre humain, s'ils pouvaient » (notre traduction de l'original italien suivant : « *È un gran dire che tanto i santi quanto i birboni gli abbiano ad aver l'argento vivo addosso e non si contentan di esser sempre in moto loro, ma vogliono tirare in ballo, se potessero, tutto il genere umano* »).

[31] *Cf.* C. CORDIÉ, *"Gian Pietro da Core"*, *op. cit.*, p. 20. « *Uomini o schiavi?* » ; « *noi – che non predichiamo la sommossa delle plebi ignoranti – ma l'istruzione, la libertà, la riforma civile e sociale* […] ».

[32] *Ibid.*, p. 24. « *GLI SCIOPERI DEI CONTADINI NEL COMASCO* », « *i proprietari oppressi dalle tassazioni* », « *le miserie* [*sic* …] *è molta e urgente* ».

[33] *Ibid.* « *I contadini sono fuori dal diritto comune?* » ; « *Una parola imparziale sull'agitazione dei coloni nell'alto milanese* ».

[34] *Ibid.*, p. 27. « *Patti colonici nel milanese* ».

de « Spirito ribelle », qui mettait en relation ces faits divers et le récit du jeune Lucini.

ESPRIT REBELLE

> Avec ce titre, l'année dernière, la *Gazette Agricole* publiait un épisode de grève dans les campagnes. […].
>
> C'était une création de l'esprit autour d'un vrai présupposé, une étude de milieu plus qu'autre chose mais, en l'annonçant, nous ajoutions que ce pouvait être un *avertissement*.
>
> Et nous avons été des prophètes[35].

Perussia mentionnait donc tous les villages du Milanais où des grèves avaient pris naissance, se transformant souvent en ce qu'il considérait comme « de réelles révoltes ; des explosions aveugles de colères rentrées depuis des années, des défoulements violents d'esprits jusqu'à hier taciturnes mais abreuvés de haine et de vengeance »[36]. Ainsi « pillages, lapidations, corps à corps » dans les rues, les hôtels de ville et les maisons de maîtres lui paraissaient « des faits graves, inouïs chez ces populations au tempérament bon et tranquille »[37], qu'il voyait « comme les prodromes d'une réelle révolution sociale que les temps sont en train de faire mûrir »[38]. Perussia dénonçait à la fois les répressions exigées par les conservateurs et l'attitude d'autres partis bavards, invitant les uns et les autres à envisager ces épisodes paysans en vue « du bien public et de l'amélioration sociale » par « une réforme radicale du contrat de colonat » et en proposant une comparaison intéressante avec les épisodes des maçons à Rome, les deux trouvant leur cause

[35] *Ibid.*, p. 25. « *SPIRITO RIBELLE. Nello scorso anno, con questo titolo la Gazzetta Agricola pubblicava un episodio di sciopero in campagna. Era una narrazione descrittiva, a vivi colori, intuiti dal reale, nella quale veniva fotografata la condizione del contadino lombardo e figurava protagonista un Gian Pietro "povero apostolo che aveva sbagliato il suo tempo"; poiché, eccitata colla propaganda una sollevazione all'intento, non già di eccidii o devastazioni o rapine, ma di miglioramento sociale, aveva dovuto assistere a tristi violenze delle turbe abbrutite dalla fame e dall'ignoranza e, poi, all'abbandono ed alla fuga di quelle masse prese da panico al sopraggiungere della cavalleria.* […] *Era quella una fantasia del vero presupposto, uno studio d'ambiente – più che altro – ma, nell'annunciarlo, noi aggiungevamo ch'esso poteva essere un monito. E siamo stati profeti* ».

[36] *Ibid.* « […] *di vere rivolte; cieche esplosioni di collere da anni compresse, sfoghi violenti di animi fino a ieri taciturni, ma abbeverati d'odio e di vendetta* ».

[37] *Ibid.* « *E si videro saccheggi, lapidazioni, colluttazioni* […]. *Fatti gravi, inauditi fra quelle popolazioni d'indole buona e tranquilla* ».

[38] *Ibid.*, p. 26. « […] *come prodromi di una vera rivoluzione sociale che i tempi vadano maturando* ».

commune dans la misère[39]. Perussia revenait ensuite, une fois encore, sur les problèmes d'une fiscalité écrasante pour les grands et les petits propriétaires ; il rappelait toutefois qu'« aucune pression n'a jamais empêché le mouvement social », d'où le danger d'une « explosion plus encore terrible »[40], en suggérant, surtout aux conservateurs, en guise de conclusion :

> de méditer la question sociale, […] une question qui impose, tout d'abord, aux classes dirigeantes, d'éduquer, d'instruire et d'améliorer substantiellement la condition des plèbes rurales et citadines, afin d'éviter que, en s'insurgeant, elles ne méditent à leur tour la destruction rien d'autre que la destruction[41].

Perussia revenait sur ces « insurrections sauvages réprimées dans le sang » et sur les « quelques concessions » qu'elles avaient obtenues dans le n° 22 du 2 juin 1889 (« Le problème agraire et les grèves dans le Milanais »). Dans l'éditorial non signé du n° 23 du 9 juin (« La proposition d'un arbitrage »), il parlait des condamnations et du retour à l'ordre. L'éditorial « Instigation ou malaise ? » dans le n° 24 du 16 juin tenait à séparer de toute propagande socialiste les émeutes qui avaient éclaté spontanément à cause du malaise des cultivateurs[42]. En plus de l'excellente revue effectuée par Cordié, ajoutons que Perussia examinait de près la situation paysanne dans ses articles du 27 avril 1890 (« La question du colonat dans le haut Milanais ») et du 5 juin 1898 (« Les conditions des paysans dans la basse Lombardie »), et que les réserves de la *Gazette agricole* sur le socialisme se feront plus fortes encore en 1914, au cœur du débat politique.[43]

---

[39] *Ibid.* « […] *del bene pubblico e del sociale miglioramento* » ; « […] *una radicale riforma del patto colonico* ».

[40] *Ibid.*, p. 27. « […] *nessuna compressione ha mai impedito il moto sociale;* […] *ma perciò appunto lo scoppio ne sarà più tremendo* ».

[41] *Ibid.* « *È quindi supremo interesse comune – ed in prima linea, fra i proprietari, degli stessi conservatori – di meditare la questione sociale, questa grande questione che non basta dissimulare, per sopprimerla; questione che involge tutta una trasformazione degli ordini economici; questione che impone, anzi tutto, alle classi dirigenti, di educare, istruire e migliorare sostanzialmente le plebi rurali e cittadine, perché esse insorgendo non meditino alla loro volta la distruzione – null'altro che la distruzione* ».

[42] *Ibid.*, p. 27-28. « […] *dopo le insurrezioni selvaggie* [*sic*] *e le sanguinose repressioni, qualche concessione è stata fatta* » ; « *Il problema agrario e gli scioperi nel milanese* » ; « *La proposta d'un arbitrato* » ; « *Istigazioni o Malessere ?* ».

[43] « *La questione colonica nell'alto milanese* »; « *Le condizioni dei contadini nella bassa Lombardia* ». *Cf.* la notice sur la *Gazzetta agricola* : http://www.lombardiabeniculturali.it/pereco/schede/359/, tirée de

Le récit de Lucini devait donc revêtir une actualité remarquable aux yeux du directeur de ce journal, au point d'apparaître à ses yeux, après coup, comme un triste pronostic, sans pour autant susciter sa sympathie au-delà de l'humanitarisme affiché par les articles susmentionnés et des goûts littéraires exprimés par le supplément dans lequel parut *Spirito ribelle*. De fait, il ne faut pas oublier qu'en appendice du premier numéro de la *Gazette agricole* du 1er janvier 1888 parut un épisode de *La Terre* (1887) de Zola (« Une veillée des paysans beaucerons »). La traduction avait sans doute été assurée par Felice Cameroni[44], qui a beaucoup contribué à la diffusion de Zola en Italie et avait introduit cet extrait par sa note critique dans le numéro d'essai du même journal, le 22 décembre 1887 (« La terre considérée par Émile Zola »). Il reste donc à examiner le rôle du naturalisme dans la production de Lucini.

3. Jalons pour une théorie de la littérature chez Lucini

Précisons d'abord que la lecture du récit lucinien évoque surtout un parallèle avec *Germinal* (1885). Certes, le portrait des paysans n'est pas moins sombre que celui que peint Zola dans *La Terre*, mais chez Lucini il est plus tourné vers l'ignorance et l'abrutissement moral et intellectuel que vers la convoitise pour la propriété terrienne, qui pousse les personnages zoliens jusqu'au viol et au meurtre. Dans *Spirito ribelle*, la violence telle qu'elle se manifeste pendant l'émeute est une *violence de classe* dirigée contre les maîtres et les gendarmes, non contre des pairs, bien qu'elle ne repose pas sur une conscience solide que Gian Pietro voudrait éveiller dans l'esprit de ses camarades. Il n'en reste pas moins qu'en ce sens elle se rapproche davantage des mobiles qui font agir les personnages de *Germinal*.

Bibliografia dei periodici economici lombardi, 1815-1914, t. 1, éd. Franco DELLA PERUTA et Elvira CANTARELLA, Milan, Franco Angeli, 2005, p. 517 *sq*.

[44] Rappelons au passage que Felice Cameroni (1844-1913) a joué un rôle clé en tant que publiciste et critique à la fois des lettres françaises et des lettres italiennes, soutenant et diffusant une conception réaliste de l'art, contre le symbolisme décadent, notamment par le truchement de l'œuvre de Zola et de Verga ; avec eux et avec le critique d'art Vittorio Pica, défenseur des symbolistes français, il a entretenu une importante correspondance qui a été publiée. Il s'est exprimé surtout dans *Il Sole* et dans des journaux républicains (*La Plebe*), bakouninistes (*Gazzettino rosa*) et socialistes (*La Critica sociale*).

Qui plus est, Étienne Lantier perd son travail pour avoir giflé son patron ; la première scène écrite par Lucini se termine par une dispute et des coups entre Gian Pietro et le fermier général Prospero Coli qui lui reproche de ne rien faire et lui dit de ne pas revenir le lendemain. Les conditions de travail des ouvriers mineurs choquent Étienne et le poussent à diffuser des idées révolutionnaires parmi eux, jusqu'à les convaincre de faire la grève ; il en va à peu près de même avec Gian Pietro, las des efforts que lui et ses camarades déploient dans les champs sans la moindre protestation, ce qui le conduit à fomenter la révolte parmi les paysans.

De plus, Étienne tombe amoureux de Catherine, tandis que Lucini laisse entendre à plusieurs reprises que Gian Pietro et Giovanna Bruni (fille d'une Caterina…) sont épris l'un de l'autre ; si Étienne n'hésite pas à tuer Antoine Chaval qui avait abusé de Catherine, Gian Pietro trouve une raison de plus à ses propos dans l'affront que le fermier général Prospero Coli fait subir à Giovanna. Enfin, tant la grève animée par Étienne que la révolte fomentée par Gian Pietro échouent, l'une dans la répression militaire malgré l'organisation et la résistance des mineurs, l'autre à cause de la lâcheté et de la désorganisation des paysans. Il y a donc peu de doutes sur l'influence zolienne dans cet ouvrage de jeunesse de Lucini et il est bien compréhensible qu'elle ait suscité l'attention de Cameroni et ses âpres critiques au moment de la refonte en roman[45].

C'est Lucini lui-même qui revient sur cette affaire dans un article de *La Voce* n° 4 du 23 janvier 1913, à l'occasion de la mort de celui qu'il connaissait depuis vingt-cinq ans et qui avait été un ami très intime de son père : tous deux étaient employés à la Caisse d'épargne de Milan, tous deux républicains et férus de littérature vériste[46]. Lucini ne cache ni ses propres réserves sur cette œuvre de jeunesse qu'était *Spirito ribelle*, « une fable balbutiante […] ; une nouvelle consacrée par toutes les formules d'observation, de description naturaliste, aux résultats zoliens

[45] *Cf.* C. CORDIÉ, "*Gian Pietro da Core*", *op. cit.*, p. 50-51.
[46] *Ibid.*, p. 16.

faciles qui, précisément pour cela, plut au critique du *Sole* [Cameroni] »[47], ni le désaccord avec son ancien ami au moment de la transformation de la nouvelle en roman, *Gian Pietro da Core*,

> où plus personne ne trouva de manifestations ni de méthodes zoliennes. Cameroni, entre irritation et rire, m'accusa de l'avoir trahi ; ensuite, à chacune de mes publications, j'ajoutais, à son dire, un forfait à un autre, alors que j'avais l'impression de me définir, de me différencier de plus en plus. Bientôt nous nous rendîmes compte que, sur ce point, nous ne pourrions jamais nous mettre d'accord ; […][48].

Cameroni lui reprochait notamment « des évanescences morbides, des distillations transcendantales, des contradictions criantes entre pensée révolutionnaire et forme ultra-aristocratique, des recherches ostentatoires de symboles, d'énigmes, etc. »[49]. Et Lucini de conclure :

> Pauvre et bon Felice Cameroni ! Il en est toujours resté à ses pratiques zoliennes, à ses amours philosophiques de Büchner, à Ardigò : il avait élu de façon républicaine Cattaneo, au lieu de Mazzini ; c'était un fédéraliste, un jacobin réfractaire à toute combinaison plus actuelle[50]…

---

[47] *Ibid*. « *Balbettante favola era lo Spirito Ribelle, una novella consacrata da tutte le formole di osservazione, di descrizione naturalista, coi facili risultati zoliani che al Critico del Sole piacque, appunto per ciò* ».

[48] *Ibid*. « […] *in cui nessuno più trovò manifestazioni e metodi zoliani. Cameroni tra l'irritato ed il ridente mi accusò d'averlo tradito; dopo, ad ogni mio lavoro stampato, aggiungevo, a suo parere, delitto sopra delitto, mentr'io sentiva di definirmi, di differenziarmi sempre più. Ben presto ci accorgemmo che, su questo campo, non avremmo mai potuto concordare;* […]. ».

[49] *Ibid.*, p. 17. « […] *morbose evanescenze, lambiccature trascendentali, stridenti contraddizioni tra il pensiero rivoluzionario e la forma ultra aristocratica, ostentate ricerche di simboli, d'enigmi ecc. ecc.* ».

[50] *Ibid*. « *Povero e buon Felice Cameroni! È rimasto sempre colle sue pratiche zoliane, co' suoi amori filosofici di Büchner, coll'Ardigò: aveva repubblicanamente eletto, invece di Mazzini, Cattaneo; era un federalista, era un giacobino refrattario ad ogni combinazione più attuale…* ». Rappelons à ce propos que Ludwig Büchner se distingua pour son matérialisme évolutionniste radical. Le philosophe Roberto Ardigò est bien connu pour avoir renoncé à sa carrière ecclésiastique en faveur de la science positiviste dont il est l'un des premiers divulgateurs en Italie. Quant à Carlo Cattaneo, il est un théoricien du fédéralisme européen, dont l'idée de démocratie des peuples était bien plus radicale que celle du républicanisme romantique et religieux de Mazzini. Par ces références, Lucini veut donc signifier non seulement le laïcisme républicain de Cameroni, mais aussi le parti pris radical et positiviste dont témoignaient ses batailles littéraires en soutien du naturalisme zolien.

Sur le fait que Lucini « se définissait, se différenciait de plus en plus » voire « se retrouvait », comme il le disait déjà en 1908[51], la critique a fait un peu défaut. Ce parcours au travers des influences symbolistes mérite un examen plus détaillé — sur lequel nous reviendrons ailleurs, faute d'espace — qu'une simple signification de l'abandon des revendications sociales en faveur d'un esthétisme incompréhensible. L'avis de Cameroni l'a peut-être emporté et le refus du naturalisme dans l'œuvre ultérieure de Lucini n'a pas été perçu dans la perspective qui nous semble être la sienne : celle de la recherche d'une voie personnelle d'expression, où le *plan poétique* ne doit pas forcément correspondre à un *reflet direct* des idées appartenant au *plan politique*. Comme si, à la différence de ses exégètes superposant les deux plans, il avait compris que le *réalisme* (ici dans son avatar le plus extrême : le naturalisme) n'était pas la seule voie pour exprimer sa propre vision du monde, à la fois poétique et politique. Les « résultats zoliens » que Lucini définit comme « faciles » en 1908 et en 1913 autorisaient précisément cette superposition à peu de frais pour l'auteur et pour des critiques comme Cameroni, recoupant ainsi la correspondance manzonienne entre « vérité matérielle » et « vérité poétique »[52], ou les théories esthétiques de certains anarchistes du XIXe siècle comme Kropotkine (que Lucini lisait), et devançant même l'approche lukácsienne du rapport direct entre historique et romanesque.

Nous oserons dire que le naturalisme est une démarche commode que Lucini s'est interdite, pour paraphraser ainsi ce que Walter Benjamin dit du mythe à propos de Baudelaire[53]. En fait, « ces grâces qui à mon sens manquaient et que l'âge et une étude approfondie me suggèrent »[54], comme l'écrivait Lucini en 1895, et qui déplaisaient à Cameroni, ne sont-elles pas plutôt le signe de « toute combinaison plus actuelle » à laquelle ce dernier était réfractaire et par laquelle le poète

[51] *Ibid.*, en note. *Cf.* aussi G. P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del Verso libero*, Milan, Edizione di *Poesia*, 1908, p. 99, n. 1 : « *io mi ostino a dire che mi sono ritrovato* ».
[52] Alessandro MANZONI, *Lettre à M. Chauvet*, in *Opere varie*, Milan, Rechiedei, 1870, p. 395-451.
[53] *Cf.* Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974, p. 227 et 235.
[54] G. P. LUCINI, *Gian Pietro da Core*, *op. cit.*, p. X : « […] *quelle grazie che al mio sentire mancavano e che l'età e lo studio maggiore mi suggeriscono* ».

répondait à sa guise à l'injonction rimbaldienne : « Il faut être absolument moderne »[55] ?

En ce sens, l'évolution de la poétique de Lucini n'a rien d'étonnant et sa démarche est déjà très *dialectique* dans sa quête d'une voie personnelle. Pour lui, le symbolisme est précisément la combinaison la plus actuelle dans une époque de transition et de changements sociaux : c'est la dernière tendance littéraire permettant des allers-retours entre tradition et expérimentations dont Lucini éprouvait le besoin et qui l'amèneront par la suite à des résultats d'avant-garde. Cependant ces « grâces » du style font encore pendant à un propos très zolien dans le commentaire (*Commiato*) qui accompagne la parution du roman et qui explique son sous-titre très hégélien d'*Histoire de l'évolution de l'Idée* (à savoir le cheminement vers l'idéal socialiste) :

> Par ce volume on veut poser les bases et traiter du développement embryonnaire du sentiment d'amélioration, nécessité de toute classe sociale. *Gian Pietro da Core* commence donc à envisager les jalons et s'arrête à la famille rustique, à la source directe de la vie et de la prospérité de l'être social. D'autres études suivront, qui auront à voir avec l'Idée en mouvement, migrant au travers d'autres classes, pour former une sorte de cycle global d'observations, comprenant les phénomènes favorables et hostiles, moraux et matériels, et le cheminement tenace par une éducation meilleure et un respect plus sain vers un but de bonheur relatif[56].

Les références aux « études » et au « cycle » n'ont pas besoin de commentaires, par l'évocation de la *Comédie humaine* et des Rougon-Macquart qu'elles suscitent, sans parler du modèle littéraire le plus direct en Italie à cette époque : celui du vérisme de Giovanni Verga, qui a montré les effets du progrès sur « toute classe

[55] Arthur RIMBAUD, *Adieu*, dans *Une Saison en Enfer*, Bruxelles, Jacques Poot et Cie, 1873.

[56] G. P. LUCINI, *Gian Pietro da Core*, *op. cit.*, p. VIII-IX. « *Col volume presente pongansi le basi e s'indichi allo svolgersi embrionale del senso al miglioramento, necessità in qualunque classe sociale. Gian Pietro da Core incomincia quindi a scernere nelle fondamenta e si ferma alla famiglia rusticana, alla sorgente diretta della vita e della prosperità dell'ente sociale. Altri studii ne succederanno, i quali abbiano a riguardare l'Idea in movimento, migrante a traverso le altre classi, formando come un ciclo d'osservazioni complessivo, racchiudendo i fenomeni benigni ed ostili, morali e materiali ed il tenace avviarsi colla migliore educazione ed un più sano rispetto verso una meta di relativa felicità* ».

sociale » désireuse « d'amélioration ». Et pourtant, il n'y a rien du paternalisme résigné de ce dernier dans le cas de Lucini qui, lui, s'inscrirait plutôt sous le signe de l'empathie vis-à-vis d'une révolte souhaitée autant par le protagoniste Gian Pietro que par l'auteur fasciné par la pensée anarchiste.

Évidemment, la position politique de Lucini est plus proche de la prise de conscience socialiste de Zola. En ce sens, la différence entre Lucini et Verga pourrait peut-être s'exprimer par celle que rappellera Pelloutier dans sa *Lettre aux anarchistes* de 1899[57] entre le naturalisme de Zola et celui d'Armand Silvestre. Mais les parallèles avec les écrivains véristes et naturalistes n'iront pas plus loin, d'autant que le propos de Lucini n'eut pas de suite. *Gian Pietro da Core* est le seul roman écrit du cycle d'étude sociale qu'il annonçait dans le *Commiato* et le seul publié sous l'influence des exigences symbolistes qu'il éprouvait déjà à l'époque, entre les deux ouvrages poétiques qui le précèdent et le suivent, respectivement : *Il libro delle figurazioni ideali* [*Le Livre des figurations idéales*] de 1894 et *Il libro delle imagini terrene de* 1898 [*Le livre des images terrestres*].

Apparemment, son entreprise naturaliste devait bientôt lui paraître peu « moderne » et donc plus d'émulation que d'invention, telle qu'il la souhaitait au seuil du XXe siècle.

[57] Consultable ici : http://kropot.free.fr/Pelloutier-Lettre.htm

J.-L. MARTINET, « Le temps de l'image est venu » : cinématiser l'écriture de l'Histoire dans Les Damnés de la terre d'Henry Poulaille », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 113-135, ISSN 2426-394X.

« Le temps de l'image est venu »[1].

Cinématiser l'écriture de l'Histoire

dans *Les Damnés de la terre* d'Henry Poulaille

Jean-Luc Martinet

Université de Lille, ALITHILA EA 1061

1. « L'écrivain, l'ouvrier, la littérature et le cinéma »[2] : nouveaux enjeux

La volonté prolétarienne de représenter ses conditions d'existence bouleverse la conception traditionnelle de la littérature en empruntant aux nouveaux media populaires que sont le cinéma et la radio les moyens de donner à lire, voir et entendre une image plus authentique des conditions de vie prolétarienne.

1-1. La littérature authentique : approche d'une définition

Le livre d'Henry Poulaille, *Les Damnés de la terre*, paru en 1935, est le second volume d'une série de quatre, dont le premier, qui s'intitule *Le Pain quotidien*, a paru en 1931[3]. La publication de ces deux romans doit être rattachée à celle d'un ouvrage critique très important, publié en 1931, qui s'intitule *Nouvel Âge littéraire*[4] au sein duquel il définit historiquement et théoriquement une *littérature prolétarienne*. Poulaille, ainsi, fonde par des analyses critiques et par sa propre production romanesque cette littérature qui manifeste « un nouveau problème dans l'histoire ». En effet, le peuple, « moins d'un siècle après sa première entrée à titre

[1] Henry POULAILLE, *Charles Chaplin*, précédé de *Un soir avec Charlot à New York* par Paul Morand, Paris, Grasset, 1927, p. 56.

[2] H. POULAILLE, *Le Peuple*, Paris, 26 octobre 1926, p. 3.

[3] Les volumes suivants s'intitulent *Pain de soldat*, paru en 1937, et *Les Rescapés : Pain de soldat 2, 1917-1920*, publié en 1938. Pour une approche récente des trois premiers volumes des récits d'Henry Poulaille, *cf.* Bruno CURATOLO, Christian MORZEWSKI, dir., *Henry Poulaille :* Le Pain quotidien, Les Damnés de la terre *et* Pain de soldat, *Roman 20-50*, 63, juin 2017. Les récits racontent la vie de Loulou Magneux, de sa famille et du quartier ouvrier où il habite, à Paris, dans le XVe arrondissement. L'ensemble des volumes couvre les années 1907-1920.

[4] H. POULAILLE, *Nouvel Âge littéraire* (1930), Bassac, Plein Chant, Les Amis d'Henry Poulaille, 1986.

de figurant dans l'art et les lettres, exige d'avoir voix au chapitre. On en est au stade de la prise de conscience d'une classe. La littérature répond au besoin de s'exprimer de cette classe, d'où sa vigoureuse poussée et ténacité »[5].

Les portraits du prolétariat sont trop souvent produits par des écrivains extérieurs aux milieux qu'ils décrivent (les populistes), ou par des auteurs qui déforment la justesse de l'image par une idéologie (les communistes)[6]. Par conséquent, seul l'écrivain prolétarien, c'est-à-dire celui qui a vécu dans le milieu qu'il évoque et qui a fait l'expérience sensible de ce qu'il raconte, est à même d'écrire authentiquement. Le but d'une telle littérature n'est donc plus esthétique mais testimonial : la littérature devient « *l'expression directe* du peuple par des hommes qui en sont »[7]. L'authenticité, terme central chez Poulaille, désigne donc une parole qui émane des individus qui racontent ce qu'ils ont vécu. Elle s'oppose au romanesque, pensé comme excès et aventure qui éloigne le lecteur de toute perception de la réalité.

Une littérarité prolétarienne authentique est donc, d'abord, énonciative, émotive et non stylistique : l'écriture porte les marques « sonores » ou, de façon plus large, dynamique (à la manière dont l'accent modifie ce qui est dit), des épreuves évoquées. Poulaille oppose ainsi le « style » au « ton », qui désigne les traces de cette expérience originelle dans le récit et fonde ainsi son authenticité[8] et sa légitimité.

---

[5] H. POULAILLE, « Quand des ouvriers écrivent. Exposé sur la littérature prolétarienne » (1937), *La Littérature et le peuple. Nouvel âge littéraire*, tome II, Bassac, Plein Chant, Les Amis d'Henry Poulaille, 2016, p. 331.

[6] Sur ce point je renvoie à la polémique avec Suzanne ENGELSON : H. POULAILLE, « Littérature prolétarienne marxiste ou littérature prolétarienne ? » dans *La Littérature et le peuple. Nouvel âge littéraire*, tome II, Bassac, Plein Chant, Les Amis d'Henry Poulaille, 2016, p. 127-140.

[7] H. POULAILLE, « Quand des ouvriers écrivent. Exposé sur la littérature prolétarienne » (1937), *La Littérature et le peuple. Nouvel âge littéraire*, tome II, *op. cit.*, p. 333 (nous soulignons).

[8] Cette notion et les problèmes qu'elle induit sont essentiels pour cette période. Philippe Roussin fait une mise au point dans *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2005. *Cf.* aussi Jean-Luc MARTINET, « Une littérature authentique ? Brouhaha, tirades, remontrances et autres sons de corne... L'univers sonore dans *Le Pain quotidien* », *in* B. CURATOLO, C. MORZEWSKI, dir., *Henry Poulaille*, *op. cit.*, p. 65-82. La note 1 contient une liste d'ouvrages et d'articles qui traitent de la notion d'authenticité chez Poulaille. Le choix de cette authenticité répond en outre au souhait de Georges Lukacs qui cherche à redéfinir le roman historique (*Le Roman historique* [1965], Paris, Payot, 2000, « Petite bibliothèque Payot ») : elle remplace ce qui était auparavant pittoresque ; mais il reproche au « roman-montage » une « excentricité » qui lui ôte toute pertinence. Les textes de Poulaille, Döblin ou Dos Passos se présentent pourtant comme des tentatives de restitution de l'Histoire dans toute son immédiateté.

La composition même de l'œuvre est subordonnée à ce ton : « Le ton chez eux [Gorki, Neel Doff, Guillaumin] a plus d'importance que la composition […] »[9].

La recherche de Poulaille le conduit alors à insérer au sein de la construction romanesque les moyens de reproduire cette dynamique émotive propre au milieu, au moment, à l'expérience décrite, pour que le livre fasse entendre un ton sincère et singulier, garant de la vérité du témoignage. L'authenticité repose ainsi sur une énonciation que le livre doit rendre, contre le « style », ou « l'écriture de métier ».

Le rythme recherché, proche du mouvement de la vie et de l'Histoire, trouve tout naturellement de nouveaux modèles dans la T.S.F. et le cinéma, capables, eux, de restituer l'intensité émotive du témoin. Ces deux *media* ont notamment cette double qualité d'éviter la longueur descriptive pour la remplacer par une mise en situation immédiate qui provoque une émotion chez le spectateur et l'auditeur, notamment grâce au montage[10], qui a cette vertu d'éliminer le romanesque pour restituer *immédiatement* la dynamique singulière d'une expérience et d'un événement.

1-2. Le document et non la description

Vladimir Pozner théorise le montage littéraire dans la revue *Europe* en 1931 lorsqu'il réfléchit à l'art de la biographie[11]. Il le définit comme un « documentaire d'un genre spécial » qui emprunte aux techniques cinématographiques, et procède « par opposition et parallélisme »[12]. Les citations qui sont collées ensemble, brèves ou longues, « se corroborent et se contredisent tout en se complétant mutuellement et éclairent une figure humaine de tous les côtés. Car tout est dans la variété des angles de prise de vue »[13]. Une vie est restituée par les documents dont le biographe dispose : il les assemble et organise pour restituer l'atmosphère de la période

[9] H. POULAILLE, « La Littérature prolétarienne existe » (1934), *Nouvel âge littéraire*, tome II, *op. cit.*, p. 230.
[10] Il existe deux influences majeures, russe et américaine, à cet usage du montage dans le roman, exposées par Jean-Pierre MOREL, *Le Roman insupportable. L'internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985, et Alexis BUFFET, *Imaginaires de l'Amérique : les écrivains français et les États-Unis dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018. Henry Poulaille a notamment cité plusieurs fois Dos Passos dans ses articles critiques.
[11] Vladimir POZNER, « À l'ombre des grands hommes », *Europe*, 105, mai 1931, p. 151-156.
[12] *Ibid*., p. 154.
[13] *Ibid*.

représentée. Le récit est alors défini comme authentique parce qu'il recourt aux documents qui garantissent la non-fictionnalisation de la vie dépeinte.

Le travail d'écriture de Poulaille, à partir des *Damnés de la terre*, s'inspire indéniablement de cette technique de montage puisque nous y retrouvons la présence d'une multiplicité de documents insérés dans le corps du texte : affiches, pancartes, extraits de journaux, l'acte de décès de la mère de Loulou Magneux, mais aussi, sous la forme de description, d'*ekphrasis*, des affiches et des photos. Le livre entier se construit donc en assemblant ce matériau documentaire[14]. Toutefois, il s'agit plus d'un emprunt que d'une application stricte des techniques de montage, telles que Vladimir Pozner par exemple a pu les pratiquer dans *Tolstoï est mort*, paru en 1935 et dont la revue *Europe* a fait paraître des extraits dès 1931. Elles constituent en effet, pour Poulaille, un moyen supplémentaire de rythmer le récit en restituant l'atmosphère de la période et des événements rapportés : ces documents font entendre et voir la situation telle qu'elle était vécue et éprouvée. Ces techniques de montage *cinématisent* son récit et, par conséquent, redéfinissent le récit historique. L'écrivain littéraire se rapproche de « l'écrivain cinégraphique » pour qui « tout doit être bien en place en vue de l'ensemble de chaque tableau, tout doit se fondre dans ce tableau et avoir sa raison d'être là »[15]. La composition au sens littéraire est conçue comme un montage, c'est-à-dire un « effort de sélection, d'assemblage et de synthèse qui reconstitue l'action, morcelée au cours de la prise de vues, à la fois dans son développement interne, dans son unité artistique, et selon un rythme propre à chaque film » [16]. Le récit arrache ainsi la scène représentée à sa fictionnalité pour acquérir une valeur documentaire, qui est donnée par l'insertion de documents bruts et par le rythme, sa *cinématique*[17], qui l'écarte de tout *romanesque*.

[14] Dans la dédicace d'un volume, Poulaille écrit : « à R. Van den Brock, bien cordialement ce *documentaire* sur la vie ouvrière militante au temps de l'anarchie-syndicaliste » (exemplaire personnel ; je souligne).
[15] H. POULAILLE, « Charlie Chaplin écrivain », *Chroniques du jour*, 15 déc. 1926, *Cahiers Henry Poulaille*, n°2-3, 1990, p. 39.
[16] Jean GIRAUD, *Le Lexique français du cinéma. Des origines à 1930*, Paris, CNRS, 1958, p.54.
[17] Le mot cinématique désigne dans les années trente tout ce « qui intéresse un art du mouvement et de sa représentation » (emploi adjectival) ; il sert à opposer l'art cinématographique aux arts

1-3. La voix narrative : un archaïsme du roman traditionnel ?

La présence permanente d'une parole narrative hétérodiégétique a longtemps été perçue comme un obstacle à la modernité et au dynamisme des récits de Poulaille : elle le maintiendrait dans une forme passée du récit[18], l'enserrerait dans le roman historique traditionnel et interdirait de faire des *Damnés de la terre* un « roman-montage »[19]. Il faut alors reconsidérer la question de la parole narrative en se référant tout d'abord à l'usage des intertitres au sein des films muets. Un intéressant article de la revue *Cinéa* de 1927 insiste sur la nécessité

> de sacrifier tous les effets d'ordre littéraire à la valeur purement visuelle de la bande. […] Il va s'agir pour lui [l'adaptateur] de laisser à l'image sa plus grande force, sa plus grande portée ; bien mieux, de chercher à prolonger cette image, d'opérer, insensiblement, la soudure entre deux tableaux, entre deux plans ou fractions de plans[20].

Le titrage doit donc suivre le rythme et le mouvement du film[21]. *Les Damnés de la terre* soumet effectivement la parole narrative à l'image : elle peut, au moyen du style indirect libre, se faire l'écho de la parole et du point de vue du personnage, ou, par une formulation hétéronome au milieu représenté ou à la scène décrite, simplement combler les « lacunes logiques ou matérielles du film », ici, de l'histoire représentée. La parole narrative, loin de briser le rythme, contribue à la cinématique du récit.

---

statiques (peinture, sculpture, architecture) et est d'un emploi courant. J. GIRAUD, *Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930*, *op. cit.*

[18] *Cf.* Jérôme MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)* [2001], Genève, Droz, « Titre courant », 2015, p. 267-269.

[19] Terme employé en 1932 dans la revue *Monde* pour désigner le livre *USA* de Dos Passos.

[20] Raoul PLOQUIN, « La question des textes », *Cinéa*, 76, 1 janvier 1927, p. 14.

[21] *Cf.* Jean-François CORNU, *Le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014. Dans son analyse précieuse de ce phénomène, Cornu écrit notamment que les intertitres « sont souvent fidèles aux paroles effectivement prononcées par ces derniers [les acteurs]. C'est le cas dans *L'Argent* de Marcel L'Herbier (1928), où la taille des caractères des intertitres varie en fonction de l'intensité "sonore" des dialogues. En cela, les intertitres jouent un rôle à la fois narratif et supplétif à l'absence des voix audibles » (p. 335).

En outre, cette question énonciative est aussi centrale dans les films militants. Lors de l'apparition du cinéma parlant, ces films ont cherché à construire un régime énonciatif particulier de la voix-off qui accompagnait les images en lui donnant le statut de voix-off diégétisée : elle se présente à la fois comme extérieure et capable de commenter tout en marquant son implication dans ce qui est montré (« Notre caméra n'était qu'un cri de révolte »[22]) parce que cette voix-off, idéologiquement, conteste toute autre forme énonciative extérieure qui manifesterait une parole dominante économique, politique ou intellectuelle : « En ce qui concerne son idéologie, le film d'éducation populaire conteste la voix-off en tant qu'elle rappelle la parole du maître et plus généralement des élites »[23]. La présence de la parole narrative dans *Les Damnés de la terre* peut donc être analysée selon ce principe : le récit construit un régime énonciatif qui oscille entre une voix-off, qui ne porte pas les traces du langage populaire et qui, d'une certaine manière, cadre les scènes, et une parole contaminée par cette « oralité », qui est une manière de diégétiser la voix narrative hétérodiégétique. Dans tous les cas, cette attention à la voix narrative traduit un souci de ne pas briser la dynamique des scènes restituées et d'assurer l'engagement idéologique du livre : il faut faire voir cette misère.

1-4. La mise en scène de la cinématisation dans Les Damnés de la terre *: portrait du narrateur en monteur engagé*

Les principes qui gouvernent cette quête d'une image authentique sont thématisés dans le récit lui-même de deux manières. En premier lieu, Poulaille affiche dans la période qu'il représente (les années 1906-1910) son attachement à l'anarcho-syndicalisme. Et, dès le chapitre VIII, il inscrit le récit dans cette fin

[22] Henri STORCK, « À propos de Borinage », cité par A. MOREEWS, *Aden*, 11, octobre 2012, p. 58-73. *Borinage* est un film documentaire extrêmement important dans l'histoire de la représentation de la misère ; et l'on peut véritablement parler de damnés de la terre lorsqu'on voit les images. Cette région de Belgique et les conditions de vie des mineurs étaient connues de Poulaille par l'écrivain prolétarien Constant Malva avec lequel il correspondait et sur lequel il a écrit des articles (*cf.* aussi l'article d'Isabelle MARINONE, « Qu'est-ce que le cinéma "Humain" …? Retour sur une conception de cinéma défendue par Henry Poulaille », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 43, 2004, 10 janvier 2008, consulté le 15 mai 2019, https://journals.openedition.org/1895/286)

[23] Pascal LABORDERIE, « Voix-off et film-fable : le cinéma d'éducation populaire à l'épreuve du parlant », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, 20, 2011, 26 août 2011, consulté le 16 mai 2019, https://journals.openedition.org/narratologie/6332.

d'année 1906 qui « avait été marquée par la tenue, à Amiens, du XVe congrès syndicaliste ». Poulaille rajoute une note qui complète les propos cités de Niel dans le corps du texte :

> Pour défendre leurs salaires, ils [les ouvriers] marcheront tous d'accord. Il faut chercher ce qui unit et non ce qui divise. La politique divise les ouvriers, le syndicalisme les groupe vers le même but. Le socialisme politique aveulit les ouvriers en leur faisant croire qu'ils ne peuvent rien obtenir que par l'État ; le syndicalisme les libère de ce fétichisme et leur apprend qu'ils ne doivent compter que sur eux-mêmes [24].

Cette revendication politique est incarnée par le père de Loulou Magneux, dont on décrit la bibliothèque, remplie de nombreux textes libertaires et anarchistes qui fascinent l'enfant de 13 ans (« *Les Endormeurs* de Bakounine ; *La Machine*, de Grave ; *Les deux méthodes du syndicalisme*, de Fortuné Henry »[25]). Cette représentation de la lutte pour le maintien d'un syndicalisme indépendant, d'une révolution libérée des calculs d'un parti, fait indéniablement écho aux enjeux de cette littérature prolétarienne des années 30, qui cherche à maintenir sa différence et son refus de soumission à un parti.

L'ambition cinématique et documentaire du récit est, elle, mise en scène dans les remarques que le narrateur fait sur les brochures de Paraf-Javal[26] que Loulou découvre : « Il lisait en effet les brochures de papa, et certaines l'étonnaient plus par la disposition typographique adoptée que par le texte lui-même. C'était le cas des brochures de Paraf-Javal [...] »[27]. Enfin, le narrateur lui-même fait un portrait de lui en « monteur-cinégraphiste » lorsqu'un soir de sa vie d'orphelin à 13 ans, il « pose le roman » pour créer son montage :

> Il pensa alors à prendre ses cahiers d'art et de lettres, dans lesquels il collait des textes, poèmes, études, découpés çà et là. Cela le

[24] H. POULAILLE, *Les Damnés de la terre*, Paris, 2007 (1935), Les Bons caractères, coll. « Romans », p. 61.
[25] *Ibid*., p. 205.
[26] PARAF-JAVAL (1848-1941) est considéré comme un anarchiste. Néanmoins, il existe un exemplaire annoté par Paraf-Javal qui semble critique à l'égard du livre de Poulaille.
[27] H. POULAILLE, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 61.

> distrairait des idées noires... Il avait pris sa colle, ses ciseaux et un paquet de numéro des revues (*La Société nouvelle*, *L'Ermitage*, *La Plume*, etc.). Il venait de placer un vieux journal devant lui, pour ne pas salir sa table, avait déjà ses cahiers en main, s'apprêtant à mettre à la besogne, quand quelques mots d'un fait divers arrêtèrent son regard [...][28].

Le travail de collage / montage est bien présenté, ici, comme ce qui accompagne le roman traditionnel, ou du moins, lui donne une importante inflexion formelle. Il est une manière de garantir l'authenticité des faits rapportés.

Enfin, une telle ambition cinématique est légitimée par la parole même de Magneux qui, sur son lit d'hôpital, s'écrie : « Oui, on est en époque révolutionnaire. Ça, on ne le sent pas assez »[29]. L'enjeu politique du livre se situe sans aucun doute là : il faut restituer l'émotion présente durant les années décrites pour représenter authentiquement l'agitation et l'effervescence révolutionnaires des années 1906-1910 ; mais ce témoignage cherche aussi à provoquer, en 1935, une émotion propice à encourager un mouvement révolutionnaire. Le titre lui-même du livre désigne cette ambition car s'il se présente comme récit documentaire réaliste, il appelle la transformation du constat en chant[30]. L'émotion manifesterait à la fois la prise de conscience de la situation, de la réalité, et induirait un acte politique : la restitution seule des faits suffirait alors à provoquer ce mouvement de révolte.

2 Cinématique révolutionnaire des *Damnés de la terre*.

2-1 Montage alterné[31]

[28] *Ibid*., p. 442. Les archives d'Henry Poulaille montrent qu'il travaille de cette manière lorsqu'il constitue les dossiers préparatoires de ses livres.
[29] *Ibid*., p. 266.
[30] Les chansons sont essentielles chez Poulaille, et l'ouverture se construit uniquement autour d'une chanson, comme pour souligner le recours qu'elle offre pour modifier un incipit.
[31] Je renvoie à l'Annexe 1 où je propose un découpage du livre en fonction de ce principe du montage alterné. Sur cette question je renvoie à J.-P. MOREL, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », *in* Denis BABLET, prés., *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité-l'Âge d'homme, 1978, p. 38-73 et Jean MITRY, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », *ibid*., p. 74-85. Pour une réflexion sur la distinction entre montage et découpage qui se construit dans ces années-là, *cf.* Laurent LE FORESTIER, « Ar-Chaos-Logie du découpage », *in* Vincent AMIEL, Gilles

Le récit se construit en mêlant la peinture d'une vie de quartier – celle-là même qui a débuté dans le premier tome de la série, *Le Pain quotidien* – et la représentation des événements politiques et syndicaux majeurs qui ont agité les années 1906-1910. Ces deux aspects du récit, s'ils restent étroitement imbriqués, se différencient néanmoins dans des parties repérables : lorsque la vie de la famille Magneux occupe le premier plan, la vie politique constitue un arrière-plan plus discret, plus effacé et, inversement, lorsque les événements révolutionnaires occupent le premier plan, la vie intime occupe moins l'espace de la représentation. Enfin, à ces deux types de séquence, il faut ajouter les événements qui relèvent d'une actualité générale et non pas purement politique ou révolutionnaire, comme par exemple les inondations de 1910 (chap. LXXVI-LXXXIX). Ainsi, les chapitres I à VIII décrivent la vie du quartier de la famille Magneux, puis les chapitres IX à XX les grèves et manifestations, notamment des vignerons. Le récit juxtapose ainsi les tableaux cinématographiques, composés du montage de plusieurs scènes. Une telle répartition démontre que le roman s'appuie sur le montage alterné, au point de créer une structure en tresse où les scènes, les équivalents des plans, se répondent comme dans les films d'Eisenstein ou de Poudovkine. La représentation fait correspondre les différentes scènes de l'Histoire pour que le lecteur puisse voir ce que signifie être damné : de la vie quotidienne aux mouvements révolutionnaires. Poulaille crée des rapports de causalité qui apparaissent par ce simple montage alterné. Dans un article de 1929, Poudovkine explique parfaitement que le fait de simplement filmer une scène violente (il parle d'une explosion) ne restitue en rien la violence réelle de la déflagration, il faut insérer cette image au sein d'autres plans pour faire ressentir cette violence : « C'est seulement si l'objet est placé parmi un certain nombre d'objets séparés, c'est seulement s'il est présenté comme partie d'une synthèse de différentes images visuelles séparées que lui aura été insufflée la vie cinégraphique »[32]. Le passage du chapitre LXVIII, où différents

---

OUËLLIC et José MOURE, *Le Découpage au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 016, p. 19-40 et André GAUDREAULT, « Les sources inédites de la notion de "plan" en nématographie : un coup du (de ?) théâtre ! », *ibid*., p. 41-62.

Vsevolod POUDOVKINE, « Le montage, élément vital en cinégraphie », *Cinéa*, 1 janvier 1929, p. 8.

documents et récits mettent en scène l'anticléricalisme anarchiste, au chapitre LXIX (et les suivants) montre sans démontrer comment les associations catholiques exploitent la misère des pauvres et expliquent, ainsi, *a posteriori* les violences antireligieuses qui ont lieu en Espagne. Poulaille réussit ainsi à faire ce qu'il admire au cinéma : « L'erreur en littérature, c'est de vouloir expliquer. On démontre, alors que montrer suffirait. Le cinéma ne s'attache qu'à montrer »[33].

Le « raccord » entre chaque scène est donc important : soit il n'existe pas (et on peut alors parler de montage elliptique) et laisse le spectateur devant la brutalité du rapprochement, soit il repose sur le personnage qui donne alors un corps à la souffrance éprouvée. Par exemple, au chapitre XXI, en pleine grève des charpentiers et terrassiers, Hortense et Nini Radigond se plaignent de manquer de pain (« Ah ! ces hommes, s'ils avaient les soucis de la popote et les mille z'emmerdements du porte-monnaie vide, i's'embarqueraient pas si vite ! »[34]) ; ou, inversement, alors que la mère de Loulou, Hortense, agonise, nous avons tout un développement sur l'importante et célèbre grève des cheminots, en 1910.

Ce mode de montage n'est pas seulement macro-structurel : il opère entre les séquences présentes au sein d'un même chapitre. Cette dynamique cinématique demande au lecteur de reconstruire la scène, de tisser des liens et de penser des rapports qui tiennent un discours sur l'Histoire : la soumission du syndicalisme aux partis politiques conduit à l'échec de la révolution des prolétaires. La fin du livre tresse ainsi la mort de la mère de Loulou, dont le faire-part de décès est inséré dans le chapitre XCIII, le récit de l'échec de la grève des cheminots qui entraîne la fin d'un syndicalisme indépendant, et, pour finir, dans la dernière sous-partie, typographiquement isolée, l'article qui évoque la chute de son père de l'échafaudage, qui le fit mourir[35].

Le travail de montage est donc bien conduit par un souci idéologique qui donne un sens à la forme et à l'Histoire qui s'incarne dans le destin des personnages. La fin d'une forme de militantisme fait écho, sur le mode d'un « montage

[33] H. POULAILLE, *Charles Chaplin écrivain*, précédé de *Un soir avec Charlot à New-York par Paul Morand*, *op. cit.*, p. 40.
[34] H. POULAILLE, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 116.
[35] *Ibid.*, p. 442.

simultanéiste » à la mort des parents. Ce travail contribue donc indéniablement à rapprocher le cinéma et la littérature :

> Pour le réalisateur de films, chaque « plan » de film terminé sert la même intention que le mot pour le poète. Hésitant, choisissant, rejetant et reprenant de nouveau, il se tient devant les « bouts » séparés ; et c'est seulement par une composition artistique consciente qu'à ce moment sont graduellement épinglés bout à bout les « phrases » du montage, les scènes, d'où naît pas à pas, la création finale : le film[36].

À ce travail dynamique de montage s'ajoute alors ce qu'il faudrait nommer une ponctuation cinématique.

2.2 Ponctuation cinématique

L'atmosphère révolutionnaire est restituée par tout un travail de dynamisation du texte qui repose sur des variations de ponctuation. Dès 1925 les analyses de Charles Bally soulignent l'importance du langage parlé et des marques de présence de l'émotion dans celui-ci, au point d'en faire l'objet de sa stylistique. Bien évidemment, la syntaxe n'échappe pas à ces marques de dynamisme émotif ; les tours syntaxiques garantissent même une authenticité de la parole parce qu'ils annulent la seule démarche analytique :

> Un grand nombre de tours syntaxiques sont nés de l'action du sentiment. La syntaxe affective est à peine ébauchée, mais l'on comprend de plus en plus que la logique ne suffit pas pour tout expliquer. On peut assez bien caractériser le rôle de l'émotion dans la structure de la phrase : les éléments émotifs de la pensée tendent à immobiliser les articulations de la phrase logique, c'est-à-dire analytique[37].

Isabelle Serça dans son *Esthétique de la ponctuation*[38] souligne l'importance de la ponctuation au sens large, c'est-à-dire rythmique pour construire le

[36] V. POUDOVKINE, « Le montage, élément vital en cinégraphie », *op. cit.*, p. 7.
[37] Charles BALLY, *Le Langage et la vie* (1925), Genève, Droz, 1965, p. 68.
[38] Isabelle SERÇA, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012

mouvement de l'œuvre, littéraire, photographique ou cinématographique. Or, dans le texte de Poulaille, on repère tout un travail de ponctuation, de phrase, de paragraphes pour essayer de restituer le *mouvement* révolutionnaire.

Poulaille utilise la répétition pour rythmer certains passages et restituer l'ampleur des mouvements contestataires. Il entrecroise ainsi plusieurs niveaux de composition[39]. Le premier principe d'organisation est bien évidemment documentaire. Le récit rapporte en effet les événements chronologiquement (« deux cent mille manifestants sont groupés à Carcassonne le 26. A Nîmes, le 2 juin, ils sont quatre-vingt milles. […] la manifestation monstre est fixée pour le 9 »[40]). Mais, et c'est là le second niveau d'organisation, les répétitions interviennent pour dynamiser le texte en lui donnant une intensité qui dramatise le texte pour l'amener au climax des manifestations violentes : « Cela devenait grave. […]. On s'aperçoit alors que la situation devient critique. […] Et tout à coup cela va devenir tragique »[41]. Les différentes répétitions qui organisent le passage sont elles-mêmes insérées dans des lieux différents (début de paragraphe, milieu, fin, phrase indépendante) pour, cette fois, traduire la spontanéité et la diversité des manifestations. Cette agitation rythmique restitue, à la manière d'un montage juxtaposé, les foyers d'incendie qui se propagent sans qu'il soit possible d'y déceler un ordre autre que celui d'une révolte ou d'une combustion spontanée. Les répétitions et variations syntagmatiques *authentifient* l'ambiance insurrectionnelle de 1907 parce que cette révolte donne sa forme au passage. Enfin, le passage accroît sa dimension cinématographique en juxtaposant les noms des villes et des régions concernées par les révoltes. Il oppose Paris, lieu de la décision politique antirévolutionnaire (« Le Midi bouge… ! […]. À la chambre, on dépose un projet de loi […]. À la chambre, Jaurès interpelle […] »[42]) aux villes révoltés (« Béziers […] Narbonne […] Perpignan […] Narbonne »[43]). Le texte superpose ainsi une image géographique et politique à celle du mouvement des

[39] Le passage que nous étudions ici est reproduit *in extenso* dans l'Annexe 2 afin que le lecteur voie mieux les effets analysés ici.
[40] H. POULAILLE, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 85
[41] *Ibid*.
[42] *Ibid*., p.84-85
[43] *Ibid*.

révoltés. Cette spatialisation remplace toute description didactique de l'opposition entre les dominés et les dominants. La représentation du mouvement révolutionnaire cherche donc à émouvoir le lecteur non par le recours au pathos ou à un autre sentiment, mais par son dynamisme même. Sans aucun doute faut-il comparer cette tentative d'écriture avec la manière dont Eisenstein restitue l'atmosphère révolutionnaire dans *Le Cuirassé Potemkine*[44].

Il semble donc que l'organisation cinégraphique de Poulaille se pense et se construit en fonction d'une « page-écran »[45] (il faut entendre ici que la page comme unité matérielle ne préexiste pas au récit lui-même mais que la scène décrite, en se déployant, construit une « page-plan » que les répétitions, par exemple, structurent). Cette tension du récit vers le visible se manifeste de façon encore plus éloquente dans les insertions de documents. Les pancartes des revendications apparaissent telles quelles, au point de rapprocher, dans ce cas extrême, la page et l'image :

NOUS NE PAIERONS PAS L'IMPOT
MORT AUX FRAUDEURS

PAS DE PITIÉ POUR LES FRAUDEURS
TOUS À CAYENNE

[44] À la construction de ces plans d'ensemble, de ces scènes, s'ajoute aussi un travail sur les temps verbaux : le glissement temporel opère comme un mouvement de caméra. Le passage de l'imparfait de description au présent (« […] on passait à l'action directe […]. Deux cent mille manifestant sont groupés […], *ibid*., p. 85), la rapidité de ce passage et la syntaxe de la phrase, rendent présents, comme s'il s'agissait d'une photographie, ces deux cent mille manifestants. L'écriture recherche donc là aussi cet effet de présence qui fait apparaître, le plus immédiatement possible, cette marée humaine.

[45] Il faut rappeler que cette recherche d'une communauté esthétique entre les formes de représentation que sont la peinture, la sculpture, la littérature et le cinéma est essentielle dans les années Trente et notamment chez Eisenstein. *Cf.*, entre autres, les articles réunis dans le volume intitulé *Cinématisme : peinture et cinéma*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.

NOUS AVONS LE DROIT À LA VIE COMME LES MINISTRES
PRENEZ GARDE, MESSIEURS LES 15000

FAUDRAIT-IL Y LAISSER LA PEAU
C'EST LA VICTOIRE QU'IL NOUS
FAUT[46]

2.3 Bande son : l'atmosphère révolutionnaire

L'attention de Poulaille pour les univers sonores est importante ses chroniques discographiques l'attestent[47]. Or, pour restituer l'atmosphère révolutionnaire, Poulaille remplace la description par l'insertion d'affiches qui font lire le cri du peuple : il transcrit les effets de voix par les jeux typographiques qui donnent corps aux bruits et cris des manifestations ; il utilise ainsi les moyens que le sous-titrage pouvait utiliser pour accompagner l'émotion visible à l'image. Ici, le texte fait à la fois office de voix et d'image :

Confédération Générale du travail
GOUVERNEMENTS D'ASSASSINS
LE GOUVERNEMENT VA DE CRIMES EN CRIMES
APRES LES PERSECUTIONS ODIEUSES DE LA CLASSE OUVRIERE, APRES LES REVOCATIONS DES FONCTIONNAIRES, APRES LA HONTE DES SCELERATESSES POLICIERES, APRES LES INFAMIES DE PARIS, NANTES, DE SAINT-CLAUDE,

[46] *Ibid*., p. 86. Pour un rapprochement avec les usages cinématographiques, voir les photogrammes de l'Annexe 3.
[47] Il faut aussi se souvenir qu'il a écrit, avec Charles Wolff, un livre qui s'intitule *Le Disque à l'école : notes et tableaux pour l'utilisation du phonographe comme instrument pédagogique*, Paris, Librairie Valois, 1932.

LA TUERIE
C'ÉTAIT L'ABOUTISSEMENT FATAL.
APRÈS LA BOUE, LE SANG[48].

Le livre restitue les affiches murales qui produisent un effet cinétique *et* vocal. En effet, l'usage des variations typographiques traduit l'indignation et le cri du peuple dont le livre se fait l'écho. Il tente de matérialiser l'espace sonore qui accompagne les mouvements de révolte. Les majuscules, petites majuscules ou caractères normaux traduisent les intensités avec lesquelles les faits sont actualisés dans l'espace social. Ces insertions évitent en outre à Poulaille toute description : l'affiche restitue à elle seule l'atmosphère de la fin des grèves et transcrit l'ambiance agonistique de ces mois de lutte.

En revanche, la juxtaposition de la typographie qui marque l'oralité de la parole populaire, avec la transcription des discours politiques, des tracts et des affiches, produit là aussi une plurivocalité cinétique : comme les plans sont alternés et parfois simultanés, les paroles elles aussi sont montées avec le même souci de tressage sonore.

Conclusion

Les Damnés de la terre offre un exemple remarquable d'une tentative de réécrire l'Histoire du point de vue des prolétaires en préservant l'authenticité de leur témoignage. Le livre utilise ainsi tous les moyens *cinétiques* possibles pour restituer l'émotion des êtres et l'atmosphère d'une époque. Les modèles de cette écriture ne sont donc plus littéraires, au sens traditionnel du terme, mais bien médiatiques. Il faut que la littérature puisse arriver au pouvoir de restitution du cinéma et de la radio, qu'elle fasse entendre les intonations du peuple, qu'elle restitue les émotions qui le saisissent. Le roman, sous l'influence de ces autres modes de restitution du réel, s'attache ainsi à contrecarrer le romanesque, conçu comme une fictionnalisation pathétique de la réalité prolétarienne par des écrivains bourgeois, tout en maintenant une ambition réaliste, qui se légitime par le recours aux

[48] *Ibid*., p. 89

documents. Au même moment, Aragon répond à une ambition similaire, mais en réaffirmant, lui, les pouvoirs du roman, puisqu'il commence le cycle du *Monde réel*.

L'Histoire littéraire semble avoir effacé Poulaille et négligé son importance pour comprendre le rapport entre littérature et Histoire (tout comme elle a pu négliger *Les Communistes* d'Aragon). Ne serait-ce pas le signe de la victoire du tour de force célinien de revendiquer la seule valeur du style pour rendre négligeable l'importance de la présence de l'Histoire dans le roman ? Pourtant, il faut peut-être réévaluer l'importance de Poulaille dans la manière dont l'Histoire elle-même pense son propre rapport à l'écriture. Poulaille écrit lorsque l'école des Annales souligne l'importance du document. En 1938, Raymond Aron publie sa thèse, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, où se pose la question de l'authenticité du récit historique. Et aujourd'hui, l'historien cherche à écrire, lui aussi, un récit qui s'approche de la façon la plus authentique possible de la vie racontée[49]. La somme romanesque de Poulaille constituerait alors un jalon important pour comprendre les questions que l'Histoire se pose lorsqu'elle écrit son récit, au point de se revendiquer comme « littérature ».

Ce travail d'écriture bouleverse en effet les genres et engendre une nouvelle dynamique : les livres de Poulaille sont autobiographiques mais effacent cette matière autobiographique parce qu'il ne s'agit pas de simplement témoigner. Certes, il faut que le témoignage conserve la force de ce qui a été vécu, qu'il préserve l'émotion vécue, qu'il soit, donc, authentique, mais cette restitution présuppose un travail littéraire, une construction, pour aboutir à un ton qui s'éloigne du récit autobiographique et préserve l'intensité émouvante de l'expérience racontée ; et c'est ce qu'Henry Poulaille nomme littérature.

[49] Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2014.

Annexe 1. Le montage alterné des tableaux dans *Les Damnés de la terre*.

Les numéros en chiffres romains renvoient aux chapitres du livre. Nous les avons regroupés au sein de séquences thématiques. Chaque cadre du tableau délimite une séquence constituée de plusieurs chapitres (« scènes » si l'on veut). Ce découpage permet de visualiser la façon dont ces séquences alternent.
Chaque séquence est autonome, mais elle contient aussi des éléments, en arrière-plan, qui annoncent la suivante. Ainsi, dans une nouvelle séquence, l'arrière-plan passe au premier plan. Il existe donc une unité générale de l'ensemble parce que chaque séquence existe non comme un ensemble indépendant mais comme une partie du thème général qui traverse l'ensemble des séquences et les unit[50]*, ici, le thème de la damnation et de la révolte des dominés.*

La vie du quartier, de la communauté et de la famille	**Actualités**	**Actions politiques et révolutionnaires**
I-VIII. Le récit s'ouvre sur cette vie de quartier et Hortense Magneux chante la chanson des scieurs de long ; cette séquence s'achève par une promenade vers la fête populaire nous sommes fin 1906 et on mentionne la Charte d'Amiens. Cette mention opère une transition vers les événements politiques.		
		IX-XXX. Les grèves et les manifestations.

[50] Nous rejoignons là les théories du montage selon Eisenstein.

		XIV : la grève des Vignerons XXII : évocation du congrès de Stuttgart XXIV : réunion au Tivoli-Vauxhall insertion des morceaux du célèbre discours de Jaurès XXX : les oppositions au sein du Parti Socialiste (l'hervéisme de Gustave Hervé)
XXXI-XXXIII : la vie dans le nouveau logement avec un atelier pour Magneux. XXXV-XXXIX La vie dans le nouveau logement [XXXVII . Début de la maladie de Magneux]	XXXIV. L'affaire du financier Rochette XXXVIII. Transfert des cendres de Zola au Panthéon, le 4 juin 1908.	

XLVII. Alcoolisme de Desgroux. LIII. Le chômage et la maladie obligent les Magneux à déménager.		XL-LIII. Moments révolutionnaires (« à la lecture de ces tracts, périodiques et brochures, une espèce de légende dorée de la Révolution s'animait »)
LIV-LVII. Rue des Bergers le logement sordide de la famille Magneux- Le père reste à l'hôpital.		
LXI. Hortense change de logement grâce à Nini.		LVIII-LXVIII. La grève des PTT (vers mars 1909). LXVIII. Affaire Francisco Ferrer.

LXIX-LXXV. Hortense ne peut plus payer son pain. / Baptême des enfants pour avoir l'aide catholique mais Loulou résiste par fidélité à l'engagement de son père.		
LXXXI-LXXXII. Mort de Magneux (après avoir été déplacé dans un autre hôpital en raison des inondations).	LXXVI-LXXX . Les inondations de 1910. LXXXIII-LXXXIX L'affaire Liabeuf.	
		XC-XCIV XCI : la grève des cheminots le récit se déploie à partir, notamment, de la description d'une affiche de Jules Grandjouan en arrière-plan. XCIV : retour sur un numéro de *La Vie ouvrière*,

		avec une citation de Pierre Monatte qui insiste sur la nécessité de désolidariser action politique et syndicale.

Annexe 2. H. Poulaille, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 85.

Cependant, le 12 mai, on comptait deux cent mille manifestants à Béziers. Une manifestation monstre avait eu lieu le même jour à Narbonne. Le 15, on décidait la grève de l'impôt, la police restait muette, la municipalité démissionnait. Le lendemain, les vignerons mettaient le feu à la mairie. On appela l'armée pour occuper la ville. Ailleurs, le Conseil Municipal interdisait la mairie au percepteur. Cela devenait grave. Les entrefilets dans la grande presse faisaient place à des articles circonstanciés. Le 19 mai, cent trente mille manifestants se massaient à Perpignan, le maire démissionnait. Le 19, également nouvelles manifestations à Narbonne.

On s'aperçoit alors que la situation devient critique.

« Le Midi bouge...! » À la Chambre, on dépose un projet de loi tendant à prévenir le mouillage et l'abus du sucrage des vins. Mais l'on était déjà le 23... C'était un peu tardif. Et ce n'était qu'un projet.

Dans le camp viticole, on passait à l'action directe. Les manifestants ayant décidé de se réunir à Carcassonne, les vignerons de Perpignan exigent du chef de gare leur transport gratuit. Deux cent mille manifestants sont groupés à Carcassonne le 26.

À Nîmes, le 2 juin, ils sont quatre-vingt mille.

Et tout à coup cela va devenir tragique. Le moment est choisi pour la grève des inscrits maritimes. C'est peut-être en considération de ceci que Bousquet et Lévy, qui passent en justice, écopent chacun de deux ans de prison.

Décidément, le Midi bouge. Les marins à Marseille, les vignerons sur toute la chaîne des Pyrénées ! C'est comme le feu dans les pinèdes. Un immense incendie. On craint soudain le pire. La municipalité de Montpellier ordonne aux agents de se mettre en civil pour éviter de donner prise aux exaltés lors de la manifestation monstre fixée pour le 9. Prudence utile. Ils étaient sept cent mille venus de partout.

Annexe 3. L'usage des titres et intertitres dans le cinéma muet

Montage réalisé par Michel Marie que nous reproduisons avec son aimable autorisation. Dans *Le Cinéma muet* il écrit : « Le montage de plans très courts permet à Eisenstein dans Octobre (1927) d'établir une relation étroite entre textes des intertitres et textes des banderoles, affiches et messages. Le film muet relève du langage "scripto-visuel" » (Michel MARIE, *Le Cinéma muet*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2005, p. 22).

Á. CLEMENTE ESCOBAR, « L'Arc de Triomphe et les Champs-Élysées comme signifiants politiques et littéraires : une approche comparatiste des romans sur Mai 68 », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 136-155, ISSN 2426-394X.

L'Arc de Triomphe et les Champs-Élysées comme signifiants politiques et littéraires
Une approche comparatiste des romans sur Mai 68

Ángel Clemente Escobar

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE
Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères,
F-59000 Lille, France

L'insurrection est intimement liée à la ville puisque c'est en son sein qu'elle atteint sa plus grande répercussion dans le contexte politique. Son explosion est à mettre en rapport avec l'entrée dans la modernité, ou l'un de ses cycles de crises et moments de convulsion, et nous n'imaginons pas une autre ville dans cette période plus identifiée avec l'imaginaire insurrectionnel que Paris. Sa tradition révolutionnaire antérieure à la célèbre date de 1789 nous parle déjà d'abus des pouvoirs despotiques, de misère et de rébellion, de masses affamées se soulevant devant les bâtiments publics, de forces de l'ordre chargeant pour disperser la foule. Mais l'ampleur qu'elle atteindra lors de son développement postérieur, à des dates comme, par exemple, 1830, 1848, 1871 ou 1936, fait d'elle un véritable archétype de la ville insurgée. Une partie des fondements de cet archétype a des racines anthropologiques, mais celui-ci est aussi dynamique et il se nourrit de lui-même et du monde.

La flamme de l'insurrection renaîtra en 1968, mais ce ne sera pas dans les quartiers populaires ou les usines ; cette fois, c'est l'université qui allumera la mèche. Si, dans un premier temps, nous pouvons inscrire ces événements dans un contexte global plus large, celui du cycle de protestations universitaires qui aura des répercussions dans les universités nord-américaines de Berkeley et Columbia, à Mexico, à Berlin ou à Prague, l'étendue que les protestations atteindront dans le cas de Paris, jusqu'à déboucher sur

la plus grande grève de France au XXe siècle, fait directement écho à la tradition révolutionnaire parisienne.

L'évolution de l'image d'un événement historique comme celui-ci, qui détermine les coordonnées spatio-temporelles de notre travail, est conditionnée fondamentalement par sa vie ultérieure, par la forme discursive que l'on propose des événements au cours des décennies qui suivent, que ce soit dans un but documentaire ou créatif. Par conséquent, si nous voulons connaître l'image de l'événement qui s'est constituée postérieurement, ainsi que sa réception de la part d'une société définie, nous sommes obligés d'avoir recours au système de représentation[1]. Ainsi, l'objectif de notre travail sera d'offrir une lecture des représentations littéraires de Mai 68 depuis la perspective de l'espace dans lequel ce dernier se déroule, c'est-à-dire dans ce cas, Paris et ses alentours, afin de fournir une image littéraire facilitant la compréhension de sa postérité, en même temps que de mettre en évidence, dans un nouveau contexte, celui de l'insurrection, le potentiel significatif de la ville, sa lecture en tant que discours. Dans le cas présent, nous voulons nous concentrer sur le discours qui émerge dans l'un des espaces les plus significatifs de la ville, tout en favorisant la profondeur de l'analyse. Cet espace est formé par l'Arc-de-triomphe et les Champs-Élysées.

À la recherche d'une sémiologie de l'espace urbain

Roland Barthes, dans *Mythologies*, considère déjà la possibilité d'étendre l'analyse sémiologique aux mythes qui pourraient se présenter sous d'autres formes, c'est-à-dire en les intégrant dans une sémiotique du langage[2]. Mais c'est dans le chapitre « Sémiologie et urbanisme », de *L'Aventure sémiologique,* qu'il ébauche les préliminaires qui pourraient nous faire penser à une sémiotique du discours urbain. Cette approche

[1] Nous comprenons ici le concept de système de représentation comme l'ensemble des représentations des événements historiques, sans différencier s'ils visent un rapprochement plus ou moins conforme à la réalité (littérature, cinéma, théâtre, radio, presse, publicité, arts plastiques…). C'est-à-dire que nous le comprenons comme l'ensemble des discours développés autour de l'objet, objet qui dans notre cas est la ville, ainsi que les événements qui se déroulent en son sein.

[2] Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 182.

de la ville, à la différence de celle pratiquée comme norme par l'urbanisme à proprement parler, doit aborder principalement les significations urbaines[3].

L'un des auteurs qui s'est le plus aventuré à développer la lecture de la ville telle que la proposait Barthes est le philologue allemand Stierle, qui conçoit la lisibilité de la ville comme la capacité de cette dernière à prendre conscience d'elle-même et à être lue par ses habitants, et c'est effectivement ici qu'entrent en jeu aussi bien le cours de l'histoire que celui de sa représentation. Écoutons le philologue allemand :

> La grande ville est aussi une « totalité des expériences possibles » et, à ce titre, monde et livre à la fois. C'est un nouveau chapitre de l'histoire de la lisibilité du monde qui s'ouvre avec l'idée de la « lisibilité de la ville ». Si le livre du monde devient le livre de la ville, de nouvelles structures de la lisibilité apparaissent. La ville, aussi étendue puisse-t-elle être, n'est qu'un lieu limité dont la réalité sociale se relève dans le caractère de ses rues, places et constructions. En même temps, elle est le lieu par excellence de la pratique sociale et de ses formes symboliques. La grande ville est l'espace sémiotique où aucune matérialité ne reste non sémiotisée. Et Paris est le lieu où la plus ample sémiotisation correspond à la plus intense conscience qu'à la ville d'elle-même. Paris est à la fois le monde et le livre[4].

L'idée déjà exposée par Roland Barthes, qui, dans *Le Plaisir du texte*, parle de la logosphère comme des couches significatives enveloppant le noyau du réel, affirmant que « le livre fait le sens, et le sens fait la vie »[5], est reproduite dans une large mesure, comme nous le voyons, par Stierle, transposant au milieu urbain la même formule, pour conclure que « la grande ville est […] monde et livre à la fois », c'est-à-dire que la ville est aussi bien un espace social que le support de significations plus directes avec

[3] *Id.*, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 263.
[4] Karlheinz STIERLE, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 3.
[5] R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 59.

lequel l'homme est en contact, et que son expérience dépend autant de la réalité matérielle que de son imaginaire.

Depuis cette optique urbaine, les habitants qui circulent dans la ville sont à la fois les lecteurs de celle-ci et les lecteurs de l'imaginaire qui en émane et, par conséquent, ces deux lectures se rétro-alimentent. Dans une certaine mesure, l'analogie que Barthes établit entre le texte littéraire et la ville en tant que langage implique le processus par lequel la critique de ces deux éléments conclut également à une pluralité des sens.

Il est important de rappeler que, pour Barthes, la mythologie représente une part importante de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme discipline historique ; elle étudie donc les idées en forme[6]. De son point de vue, le mythe est une parole, un système de communication ou un message[7]. Il entraîne toujours une signifiance et s'appuie sur la connotation d'une signification première, ou message dénoté, par un deuxième message qui, en utilisant comme signifiant le message antérieur, le déforme en lui octroyant une signification nouvelle ou concept. C'est pour cela, que pour analyser le mythe et n'importe quelle parole, il est nécessaire de se placer dans l'ambiguïté du signifiant qui est déjà doté d'un sens antérieur. Ainsi, le mythe profiterait de l'analogie entre le sens et la forme car il n'y a pas de mythe sans forme motivée[8]. Le mythe (donc la parole) possède par conséquent une justification historique. De son côté, la parole, ou à plus juste titre les paroles, sont les systèmes linguistiques ou signifiants qui soutiennent les systèmes idéologiques, ce qui fait que le mythe en lui-même soit un support de ceux-ci. Par conséquent, pour Barthes, les oppositions idéologiques (qu'il appelle la « rivalité d'idiolectes » inhérente à tout discours social[9]), sont aussi de paroles, ou de « parlers sociaux », comme il les désigne

[6] *Id.*, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 185.
[7] *Ibid.*, p. 181.
[8] « La signification mythique, elle, n'est jamais complètement arbitraire, elle est toujours en partie motivée, contient fatalement une part d'analogie ». *Ibid.*, p. 199
[9] R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 28.

dans *Le Plaisir du texte* ; c'est-à-dire de sociolectes[10]. Et dans cette opposition, le discours hégémonique, qui est celui capable d'atteindre un grand nombre de personnes, devient *doxa.* En d'autres termes, sa capacité à convertir en nature ce qui ne l'est pas, serait précisément un signe de cette hégémonie[11].

Donc, par extension, ce discours de la ville ne peut être que sujet aux changements produits au fil du temps et a également une justification historique. Sa forme et sa signification sont le résultat de la matérialisation de l'hégémonie d'une certaine idéologie qui est sujette à des évolutions. Il change avec les transformations sociales et physiques qui se produisent en son sein, et avec les interprétations qui émanent du système de représentation, toujours différentes. Il en résulte aussi que ce discours, qui émane d'un système idéologique, n'est jamais innocent, car il est toujours une conséquence de sa dépendance au caractère idéologique hégémonique qu'il possède. Ces différentes réécritures qui se produisent successivement au cours de l'histoire, dans l'écriture de la ville, provoquent une superposition de discours à différents niveaux, superposition qui génère tout un univers de signification et qui est également présente dans le système de représentation donc dans la littérature elle-même où un nouveau discours apparaît. Selon Eugenia Popeanga, cette réalité discursive produit un « palimpseste », et sa lecture doit alors tenir compte de sa double réalité matérielle et imaginaire :

> *La ciudad es como una vieja, traslúcida y gastada piel de vaca sobre la cual muchas manos ejercen la escritura. Cronistas, trovadores, algún "hacedor" o recopilador de cantares de gesta, todos utilizan el pergamino borrando el texto anterior y, con más o menos esmero, colocan sobre la superficie lisa su nueva obra. Algunas veces quedan huecos, otras, por debajo de las nuevas letras aparecen las anteriores pero el pergamino sirve y llega hasta nosotros*

[10] « Les systèmes idéologiques sont des fictions (des fantômes de théâtre, aurait dit Bacon), des romans mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais […]. Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie ». *Ibid*., p. 46.

[11] « Car chaque parler (chaque fiction) combat pour l'hégémonie ; s'il a le pouvoir pour lui, il s'étend partout dans le courant et le quotidien de la vie sociale, il devient doxa, nature […] ; mais même hors du pouvoir, contre lui, la rivalité renaît, les parlers se fractionnent, luttent entre eux ». *Ibid*., p. 47.

> *poderoso frente al frágil papel posterior. La técnica del palimpsesto, de la escritura en capas, una escritura hecha de plazas, calles, iglesias, cementerios y hospitales, convierte las ciudades en lugares vivos que aúnan en los espacios urbanos tiempos pasados, recuerdos, historias, leyendas, incluso mitos. Leer la ciudad significa descifrar estratos de escrituras, a veces en lenguas extrañas, avivar la memoria espacial, convertir los "sitios" en vivencias, confraternizar con los que rezaban leer la ciudad significa descifrar estratos de escrituras*[12].

La ville, en tant qu'appendice du mycélium social, en tant que point où se réunissent à la fois la capacité de modifier le milieu ainsi que la capacité de produire un langage, est le lieu où les différents sociolectes se donnent massivement rendez-vous. Cette caractéristique rend son discours particulièrement exemplaire de l'idée de « rivalité d'idiolectes ». La ville qui surgit d'une société donnée est la matérialisation discursive de son histoire, avec ses antagonismes et ses protagonismes ; il s'agit aussi de la matérialisation de ses mythes, qu'ils soient anciens ou modernes ; et c'est le fruit également de sa manière même de comprendre la structure sociale, avec ses hiérarchies, ses formes de pouvoir, ses injustices, ces dernières étant reflétées dans une distribution et une relation des habitants avec l'espace dans lequel ils vivent. La ville constitue un discours, et elle le fait d'une manière qui ressemble beaucoup à celle d'un récit.

Étant donné que, comme Barthes lui-même l'affirme déjà dans « Sémiologie et urbanisme », il n'est pas possible de structurer un langage élément par élément en parlant d'une entité aussi multiforme et changeante que la ville, il n'est pas possible

[12] Eugenia POPEANGA, *Ciudades mito*, Berna, Peter Lang, 2011, p. 7. Nous traduisons : « La ville est comme un vieux morceau de cuir translucide et usé, sur lequel beaucoup de mains exercent l'écriture. Chroniqueurs, poètes, un "créateur" quelconque ou un collecteur de chansons de geste, tous utilisent le parchemin en prenant soin d'effacer le texte antérieur et, avec plus ou moins d'application, déposent sur la surface lisse leur nouvelle œuvre. Quelquefois il reste des trous, d'autres fois les lettres précédentes apparaissent sous les nouvelles ; mais le parchemin remplit son office et arrive jusqu'à nous, puissant face au fragile papier qui le suit. La technique du palimpseste, de l'écriture en couches, une écriture faite de places, de rues, d'églises, de cimetières et d'hôpitaux, transforme les villes en des lieux vivants qui réunissent, au sein des espaces urbains, des temps révolus, des souvenirs, des histoires, des légendes, et même des mythes. Lire la ville signifie déchiffrer des strates d'écritures, parfois dans des langues étranges, raviver la mémoire spatiale, convertir les "lieux" en expériences, fraterniser avec ceux qui priaient : lire la ville signifie déchiffrer des strates d'écritures ».

non plus d'établir une correspondance entre ceux-ci et le langage verbal. Nous avons donc besoin d'autres outils pour nous aider à rapprocher le discours de la signification dans notre tentative d'analyser les transformations spatiales et leurs représentations. Ces outils, nous allons les retrouver dans le domaine de la théorie du discours principalement, mais ainsi dans la poétique de l'imaginaire[13]. Le premier nous aidera à analyser la dimension synchronique du problème, alors qu'avec le deuxième, nous aborderons son aspect anthropologique, beaucoup moins changeant dans le temps.

Depuis la perspective de la théorie du discours, l'histoire symbolique de la ville est étroitement liée à la recherche de sens politiques. Les éléments urbains, la ville elle-même, peuvent être compris comme des signifiants qui font partie des discours individuels et collectifs de la culture, et ils le font en plus de façon cruciale dans certains cas. Leurs significations certaines durables, d'autres plus changeantes participent d'un discours dans lequel leur réalité est nourrie par des interprétations ressortissant au système de représentation. Certains de ces espaces se comportent au niveau idéologique comme ce que le théoricien argentin Ernesto Laclau appelle des « signifiants flottants ». Des signifiants dont le sens n'est pas complètement donné, mais qui dépend de la forme discursive adoptée par les rapports de forces d'une société donnée ; par conséquent, ce sont des signifiants « dont la vacuité est le résultat de la non-fixation introduite par une pluralité de discours qui sont interrompus entre eux »[14].

Ce concept de signifiant flottant a été introduit initialement par Ernesto Laclau et Chantal Mouffe dans *Hégémonie et stratégie socialiste*, à partir de la déconstruction du signe linguistique de Saussure, point dont Roland Barthes part lui aussi pour proposer l'analyse de la ville en tant que discours. Il nous renvoie à la terminologie employée par

[13] Par cette dénomination, nous faisons référence à l'étude de l'espace du point de vue des symboles fondamentaux qu'elle comporte ; par conséquent, elle représente un outil parfait pour ne pas perdre de vue le phénomène spatial qui définit l'objet de notre travail. Ce sont les théoriciens de *la poétique de l'imaginaire* eux-mêmes comme Gaston Bachelard, Antonio García Berrio et même plus occasionnellement Gilbert Durand, qui orientent le début de ces études vers l'imaginaire spatial.

[14] « [...] cuya vacuidad es resultado de la no fijación introducida por una pluralidad de discursos que se interrumpen unos a otros ». Ernesto LACLAU, « Construyendo la universalidad », in Judith BUTLER, E. LACLAU *et al.*, *Contingencia, hegemonía, universalidad,* México, Fondo de cultura económica, 2004, p. 305.

Claude Lévi-Strauss dans son « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » pour faire référence aux expressions linguistiques dépourvues de toute signification déterminée[15]. Il fait aussi écho à l'idée de Lacan du « point de capiton »[16]. Pour conclure, ce sont les mêmes idées des *Mythologies* de Barthes auxquelles nous faisions allusion, que nous devons maintenant utiliser pour éclairer le concept proposé par Laclau.

Ces concepts valent autant pour analyser la confrontation dialectique qu'implique la construction d'un récit social déterminé que pour comprendre le discours de la ville. Le caractère flottant des éléments discursifs, que nous pouvons définir comme une absence de stabilité, est l'un des éléments essentiels sur lesquels se fonde toute opération hégémonique, et les discours sur la ville résultent également de cette opération. Dans les moments de crise, il est plus aisé de produire une altération dans l'hégémonie lorsque les discours sociaux peuvent être transformés. Donc, dans une période révolutionnaire, les signifiants urbains sont aussi particulièrement vulnérables à la « rivalité d'idiolectes ».

Dans notre analyse des événements de Mai 68 à Paris et de leurs représentations littéraires, grâce à laquelle nous nous proposons de mettre en valeur la définition symbolique spatiale, le parcours des manifestations est un élément fondamental pour comprendre l'ampleur et les transformations discursives de la période. La manifestation et la pratique contestataire en général, c'est-à-dire le rassemblement ou le cortège qui se déroule dans la ville comme revendication politique ou démonstration de force d'un groupe social, est toujours inscrit dans un espace qui détermine ses

[15] Claude LÉVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *in* Marcel MAUSS, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. XLIX.

[16] L'équilibre psychique que Lacan nomme « stabilité du sujet » ne se produit pas seulement en termes de quantité de force, comme le prétendait Freud, et c'est pourquoi il introduit la notion de signification dans l'analyse psychologique, qui devient ainsi un discours. Et c'est au moment de comprendre l'incidence de la signification sur cette structure que sa théorie du « point de capiton » prend son importance. Le point de capiton est « le point de convergence qui permet de situer rétroactivement et prospectivement tout ce qui se passe dans ce discours ». Jacques LACAN, *Le Séminaire Livre III, Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 303-304.

limites d'une part, et son potentiel d'action d'autre part[17]. Et cet espace n'est autre que la ville et les caractéristiques discursives et physiques qui la façonnent[18].

L'invasion des Champs-Élysées

En 1968 se produit un changement majeur dans les itinéraires et les lieux de rassemblement traditionnels, en raison de l'émergence de nouvelles organisations proposant de nouveaux discours. Ce changement brise les relations bâties pendant plus d'un siècle entre la manifestation et la ville qui l'héberge. Les nouvelles organisations révolutionnaires qui proviennent la plupart du temps du milieu étudiant commencent à occuper des espaces jusqu'à présent inédits, des espaces plus pertinents du point de vue de la signification de ce nouveau discours anti-hégémonique.

Le premier grand rassemblement après la fermeture de la Sorbonne s'est produit à Denfert-Rochereau le 6 mai et il a réuni entre quinze et vingt mille personnes. Pour le mouvement, il s'agissait de dépasser le périmètre des Ve et VIe arrondissements avec le but d'étendre la protestation au reste de la ville. De plus, Denfert-Rochereau était considéré comme une sorte de « porte » vers le périmètre urbain « intra-muros », si bien que, en partant de ce point et en faisant progresser le cortège vers le nord, on pouvait espérer atteindre à nouveau l'épicentre qui était interdit aux manifestants à ce moment-là, celui du Quartier latin. Le mouvement pouvait donc acquérir une plus grande pertinence du point de vue tactique.

À cette époque, cette enclave de Paris situé à l'extrémité de Montparnasse ne signifiait rien pour la géographie manifestante, mais elle devient par la suite l'espace

[17] Lilian MATHIEU, « Les manifestations en mai-juin 68 », *in* Dominique DAMMAME, Boris GOBILLE *et al*. dir., *Mai-juin 1968*, Paris, Éditions de l'Atelier, p. 195.

[18] Selon Lilian Mathieu : « Aborder les manifestations de mai-juin 68 sous l'angle de leur inscription spatiale permet de réintroduire la dimension symbolique des actions protestataires sans réduire leur analyse à une simple sémiologie : c'est bien parce qu'ils sont porteurs de significations et supports d'identités que les sites sur lesquels se focalisent et où se déroulent les mobilisations suscitent et contribuent à mettre en forme les conduites contestataires ». *Ibid*., p. 205.

d'union des différentes organisations et groupes émergents, cherchant désespérément à réaffirmer leur spécificité par rapport aux collectifs révolutionnaires traditionnels[19].

Le 7 mai, il y a un nouveau rassemblement à Denfert-Rochereau, carrefour à partir duquel les étudiants marchent une fois de plus en cortège vers le nord. Il correspond à ce type de manifestation déterminé par la fermeture de la Sorbonne, suivant un itinéraire improvisé et modifié selon les circonstances. Dans ce cas, la police s'oppose au passage des étudiants Boulevard Saint-Michel, car cela aurait rapproché dangereusement les manifestants de l'Université, en les obligeant à prendre le boulevard Montparnasse. Ainsi, en poursuivant la marche vers le nord, ils traversent le Pont Alexandre III et arrivent sur la rive droite par la Concorde et les quartiers les plus bourgeois de la ville. Ils passent devant une Assemblée Nationale certainement non protégée sans même s'arrêter, ce qui a été perçu comme révélateur du véritable caractère de leurs protestations.

Ils continuent leur long voyage vers l'Arc de Triomphe, Place de l'Étoile, et s'arrêtent, sans que ce ne soit prémédité. En effet, c'est un endroit qui est davantage prisé par les manifestations de type nationaliste. Rassemblés sur cette place, ils tiennent un *sit-in*, assis dans un coin à l'abri de l'Arc en agitant les drapeaux rouges et noirs, une image inhabituelle qui avait moins l'intention « de s'approprier les espaces de souveraineté que de subvertir les territoires présumés de l'adversaire de classe »[20].

En outre, le *sit-in* est une pratique qui modifie sensiblement le concept de la manifestation traditionnelle[21]. Après la démonstration de force que propose le cortège, pénétrant dans les rues principales de la ville de façon imparable et sans fuir la confrontation lorsque cela se produit, on passe à un *sit-in* qui se déroule dans le calme et qui montre également son pouvoir de modifier les espaces importants de la ville, non

[19] Danielle TARTAKOWSKY, *Manifester à Paris (1880-2010)*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, p. 155-156.
[20] *Ibid*., p. 168.
[21] D'après Lilian Mathieu, la prééminence du cortège manifestant comme forme de protestation lors des événements de mai ne devrait pas nous faire ignorer qu'il y avait d'autres manières de manifester, qui dépendaient de la composition et de l'identité du groupe protestataire, ainsi que de ses objectifs. L. MATHIEU, *op. cit.*, p. 199.

pas grâce au mouvement et à l'action, mais à l'immobilité et la passivité[22]. Cette singulière manifestation est rappelée dans certains des romans sur Mai 68 que nous avons analysés. Dans *Les samouraïs* de Julia Kristeva[23] nous lisons par exemple :

> A-bas-l'É-tat-policier ! Dix-ans-ça-suffit !
>
> Foule à Denfert-Rochereau. Drapeaux rouges et noirs. On va vers l'Étoile. Martin et Carole et plein d'étudiants au coude à coude […]. La police les laissera-t-elle passer ? Ils franchissent sans peine le pont Alexandre-III. Où sommes-nous, où allons-nous ? Qu'importe : tous électriques, survoltés. Certains connaissent l'Internationale, les autres l'apprennent en bégayant, mine de rien, l'air initié. Olga se demande s'ils savent vraiment ce qu'ils font […]. Le cortège revient au Quartier latin. La police l'attend cette fois à Montparnasse[24].

D'autre part, nous voyons aussi le témoignage littéraire détaillé que nous laisse *L'Étoile rose* de Dominique Fernandez, roman dans lequel plusieurs personnages échangent sur la façon dont ce défilé s'est développé, selon la perspective des diverses factions politiques des manifestants[25]. Il s'agit de l'un des fragments littéraires les plus

[22] Selon la théorie de García Berrio, l'imaginaire obéit à une géométrie fondamentale de formes et de déplacements dans l'espace, de sorte que son explication peut être réduite à quelques vecteurs. Les mouvements ascensionnels et leur contraire, la chute et l'abîme, les mouvements d'expansion et de collision, etc. Ces mouvements créent un sens bien déterminé parce qu'il existe des éléments en commun dans le subconscient de tout être humain. Dans son étude sur *Cantique* de Jorge Guillén, il fait une distinction entre les espaces dynamiques et les espaces statiques. Dans les premiers, sont inclus tous les plans spatiaux comprenant un trajet ou un mouvement, aussi bien dans le sens vertical (ascension et chute) qu'horizontal (expansion et collision). Dans les espaces statiques, il distingue l'espace protégé et favorable de son contraire, dans la clôture ou le siège. Antonio GARCÍA BERRIO, La construcción imaginaria en *Cántico* de Jorge Guillén, numéro spécial de la collection « Trames » sur Jorge Guillén, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1985.

[23] *Les Samouraïs* de Julia Kristeva raconte une période cruciale dans la carrière personnelle et professionnelle d'un groupe d'intellectuels structuralistes et maoïstes des années 60. La coïncidence de la narration avec la propre vie de Kristeva nous place devant une biographie cachée et un « roman à clef » qui traite d'un moment très précis de l'histoire intellectuelle de Paris. Le roman est une mémoire personnelle du groupe intellectuel auquel elle appartenait, autour de la célèbre revue *Tel Quel*, caché dans le roman sous le nom de *Maintenant*. Le récit commence en 1967, juste avant Noël, et s'étale sur vingt ans, mais une bonne partie de ce roman est consacrée à l'année 1968.

[24] Julia KRISTEVA [1990], *Les Samouraïs*, Paris, Gallimard, 1992, p. 117-118.

[25] Le roman de Dominique Fernandez *L'Étoile rose* est une longue lettre de David, alter ego de son auteur, à Alain, le jeune homme dont il est tombé amoureux au cœur de 68. Dans cette lettre il racontera

riches en termes de mimétisme et de dialectique des manifestations que nous ayons trouvés :

> Je suis arrivé au Polo. Il y avait là, en plus de Tubert et des camarades, un tas de types que je ne connaissais pas. La plupart barbus. […] Ils ont commencé par critiquer la manif d'hier soir. Défiler à travers Paris et remonter les Champs-Élysées jusqu'à l'Arc de Triomphe, un vrai boulot de Néanderthal. Vous êtes restés dans la tradition des cortèges et des cérémonies de grand-papa. Une fête républicaine de plus, ça ne peut servir qu'à consolider la République. On aurait dit une marche du 1er mai. Attention, a répondu Tubert. Le 1er mai est sacré pour les ouvriers. Les masses laborieuses prennent conscience de leur force en défilant coude à coude. Qu'est-ce qui s'est passé hier ? a répliqué un des barbus. Analysons scientifiquement la journée d'hier. Au carrefour de l'Observatoire, la police bloque le cortège parti de Denfert-Rochereau. Nous proposons, nous, d'obliquer vers les quartiers populaires, à la rencontre des travailleurs du 14e. Les communistes de l'*UNEF* mettent leur veto : non, plutôt les Champs-Élysées. Tous sur la rive droite, ça fera plus d'impression. Au pont Alexandre, nouveau barrage, nouveaux palabres avec les flics, mais je vous en prie, mais comment donc, d'où permission de traverser la Seine par le pont de la Concorde. On arrive trente mille à l'Étoile. Un commissaire s'amène : maintenant, ça suffit, évacuation immédiate. Le service d'ordre de l'*UNEF* oblige le cortège à se replier vers l'Alma et à retraverser les ponts. De retour au Quartier latin, si nous n'avions pas, nous, dit merde aux consignes de service d'ordre, les C.R.S. seraient allés se coucher bien tranquilles, et les lecteurs du Figaro

sa biographie à son amoureux et il nous renseignera en même temps sur l'évolution de l'homosexualité et du mouvement de revendication des droits des homosexuels dans la société française.

> n'auraient pas chié dans leur froc ce matin, en lisant que les accrochages avaient duré jusqu'à deux heures et demie.[26]

Le discours spatial est chargé de signes idéologiques, car il nous parle des récits qui se sont imposées et des récits qui ont essayé de le faire, dans lesquels chacun trouve sa place dans les nouveaux combats ; c'est quelque chose qui est parfaitement représenté dans ce fragment de *L'Étoile rose*. D'une part, un Premier mai, dans le domaine de la souveraineté nationale, ne peut être qu'une célébration institutionnalisée, sans aucune force révolutionnaire, dit une version, selon laquelle il est plus pertinent de se diriger vers le *sujet* révolutionnaire, c'est-à-dire vers les usines. D'autre part, ceux qui pensent qu'atteindre la majorité sociale n'est possible que par le biais de la conquête symbolique de ces espaces qui, en temps de crise, peuvent voir leurs sens modifiés, conformément à la théorie de Laclau mentionnée ci-dessus. Pour les insurgés, il est impératif de quitter leur zone d'influence et d'occuper progressivement les différents espaces physiques de la ville. Ce sont différents territoires et des endroits précis qui, bien sûr, ont leurs propres discours et affectent la construction du discours révolutionnaire, autant que ce dernier affecte celui des espaces qu'il colonise. Il s'agit d'une influence réciproque manifestée aussi de manière physique, car les espaces colonisés sont aussi des espaces transformés à partir du point de vue de leur fonction et du développement matériel qui y est produit. Le dilemme établi par le récit spatial est analogue à celui qu'annonce la théorie révolutionnaire : conquérir les espaces du pouvoir et transformer leurs significations ou occuper de nouveaux espaces, donnant une nouvelle forme au contenu qu'on essaie d'imposer. Obtenir le gouvernement de la République et tenter de le transformer de l'intérieur ou créer de nouvelles structures qui le dépassent et qui mettent en place quelque chose de complétement nouveau. C'est-à-dire la victoire électorale de Léon Blum en 1936 ou la Commune de 1871.

Évidemment, cette action des étudiants sur le territoire de célébration de la souveraineté nationale est interprétée en termes significatifs par leurs occupants

[26] Dominique FERNANDEZ, *L'Étoile rose*, 1978, Paris, Bernard Grasset, p. 332.

habituels, comme un acte d'agression ou comme la profanation d'un espace presque sacré de l'identité de la France éternelle. Alors, comme s'il s'agissait d'un rituel de purification, des anciens combattants s'y sont réunis le 13, criant « La France aux Français ! », pour remonter les Champs-Élysées en brandissant le drapeau tricolore.

Pour leur part, à la fin du mois, les étudiants et les travailleurs semblent être conscients qu'ils n'ont pas les moyens d'occuper les espaces de pouvoir et donc de devenir une véritable alternative au régime qu'ils cherchent à renverser, bien qu'ils aient réussi à mener des protestations massives, mettant sur la table un mécontentement qui était très répandu. Et ce en partie parce qu'ils n'avaient pas encore réussi à égaler cette expérience fondatrice qu'avait été la Libération et ils étaient donc incapables de construire un discours qui pût conquérir les espaces idéologiques hégémoniques ou d'en ériger de nouveaux. Les manifestations officielles reflètent bien cet état de fait, lesquelles vers la fin du mois n'avaient pas encore traversé ces lieux celle du 29 mai, qui trace un chemin entre la Bastille et la Gare Saint-Lazare est la seule exception dans ce contexte[27]. Ainsi, ces espaces, qui restent à occuper pour les révolutionnaires depuis l'ouverture de la brèche dans le Quartier latin ou, plus précisément, qui continuent à être occupés par les significations du régime, sont le point de départ de la reconquête de Paris que ce dernier envisageait. Si les étudiants avaient commencé sur les Champs-Élysées à remettre en cause le régime établi, c'est là que ce dernier mettrait en place l'une de ses stratégies les plus efficaces pour récupérer le contrôle de la situation, et une grande manifestation de soutien à de Gaulle se prépare pour le 30, tout en prenant le contrôle des médias grâce à l'interdiction des émissions en direct à la radio et le renforcement de la campagne de la peur.

La manifestation gaulliste du 30 mai

D'après l'historiographie, depuis la mi-mai quelques barons du régime commençaient à préparer une réponse aux grèves des syndicats sur le terrain, mais ils

[27] D. TARTAKOWSKY, *op. cit.*, p. 166.

n'avaient pas encore l'approbation du général. Il est singulier qu'un détail de ce type ait également eu sa représentation littéraire. Dans le roman de Poirot-Delpech, *Les Grands de ce monde*[28], nous lisons les mots d'un ancien combattant de la Seconde Guerre mondiale, un homme d'affaires gaulliste qui suggère, le 27 mai, la célébration de cette manifestation, en faisant appel à la majorité silencieuse :

> Notez, le grand Charles, c'est encore ce qui nous reste de plus propre si on ne veut pas basculer dans la grisaille totalitaire, parce que si c'est ça, moi, je me bats, attention. Je ne sais pas ce que vous en pensez mais il serait temps qu'on manifeste aussi, merde alors, il n'y a pas de raison que ce soit toujours les mêmes qui gueulent[29].

Enfin, le 29 mai, après une attaque contre les bureaux du journal *La Nation*, le député Pierre-Charles Krieg fait appel au rassemblement le lendemain sur la place de la Concorde, sans que cela soit le résultat du hasard. Comme Sansot nous le fait remarquer, il s'agit de la Concorde, « c'est-à-dire de ce point qui prétend rassembler les Français, empêcher un pays de se défaire »[30]. Le gouvernement ayant prévu ou pas de tenir un rassemblement finit par s'approprier cette manifestation en lui apportant son soutien, mais elle reste officiellement une initiative populaire. L'affluence dépasse toutes les attentes et les manifestants sont autorisés à remonter les Champs Élysées jusqu'à l'Arc-de-Triomphe orné pour l'occasion d'un énorme drapeau tricolore avec la Croix de Lorraine.

Il s'agit d'un trajet rectiligne, net, qui contraste fortement avec la sinuosité des marches des étudiants, « un trajet propre et large, ascensionnel. Il faut monter vers ce haut lieu de l'Arc de triomphe ». Un trajet qui reste traditionnellement à l'écart du Paris populaire[31], ce qui le rend également un espace « de classe ».

---

[28] Le roman de Bertrand Poirot-Delpech, *Les Grands de ce monde*, publié en 1976, imagine de Gaulle, lors de son voyage à Baden-Baden, à l'intérieur du métro parisien en préparant sa stratégie à côté d'un conseiller. Avec Mai pour toile de fond, c'est un roman policier quelque peu hétérodoxe pour le genre.
[29] Bertrand POIROT-DELPECH [1976], *Les Grands de ce monde*, Paris, Gallimard, 1984, p. 119.
[30] P. SANSOT, *op. cit.*, p. 114.
[31] *Id.*

Le scénario de ce défilé n'a nullement été choisi au hasard. L'avenue des Champs-Élysées est un boulevard monumental d'où on peut voir l'Arc de Triomphe sur la place de l'Étoile, ce qui lui donne une sorte d'horizon dans son immensité. Si on regarde le monument depuis n'importe laquelle des autres avenues, il ne ressemble pas à ce qu'il est en fait, c'est-à-dire un arc. Ainsi, tous les deux, voie et monument, sont indissociables et forment une avenue typique des capitales impériales[32].

Si, à cette construction complexe qui produit par elle-même un certain type de discours, capable d'être hégémonique, on ajoute le sens que des dates historiques importantes comme celle de 1944 lui ont conféré, on obtient un discours complexe ayant la capacité de faire appel à un certain nombre d'identités sociales différentes, mais qui ont quelques points en commun[33].

En effet, le décor et la mise en scène de la contre-manifestation gaulliste du 30 mai 1968 nous renvoient au discours de la souveraineté nationale de 1944, au Paris héroïque et uni de la Résistance face à l'agresseur allemand. Le 25 août de cette même année, les troupes alliées sont entrées à Paris par la porte d'Orléans, formant un cortège qui traverse l'Arc de Triomphe, entre la clameur populaire et les applaudissements d'un peuple plongé dans la joie. Avec ce défilé, le discours spatial de Paris finissait de se profiler comme un discours hégémonique autour du concept de souveraineté nationale, qui sera légitimé par cet espace et ce trajet.

Dans les romans sur Mai 68, les Champs-Élysées sont, par exemple, l'endroit où l'on trouve le somptueux restaurant qui sert de point de rencontre aux sbires d'un diplomate, celui que les membres du groupe rebelle du roman de Julio Cortázar *Libro*

[32] Nieves SORIANO, *Paseos de la mirada por la modernidad parisina*, Murcia, Liberlibro, 2003, p. 115.

[33] Comme le dit Margaret Atack à propos du Paris de 68 : « Monuments are the physical supports of complex discourses bearing historical and national identities, and just as the city of Paris itself has been described as a symbolization of the past, so too can the monument be a palimpsest, for its meanings are similarly subject to processes of change and reinscription ». Margaret ATACK, *May 68 in French Fiction and Film. Rethinking Society, Rethinking Representation*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 102. Nous traduisons : « Les monuments sont les supports physiques des discours complexes portant des identités historiques et nationales, et tout comme la ville de Paris elle-même a été décrite comme une symbolisation du passé, le monument peut donc aussi être un palimpseste, parce que ses significations sont également soumises à des processus de changement et de réinscription ».

de Manuel[34] veulent kidnapper : « [...] y justamente el que te dije hubiera pensado en la entrevista del Vip y del Hormigón a las doce y media en un restaurante de los Campos Elíseos (dato de Lucien Verneuil que estaba de sombra del Vip y bien caro que le costaba en ese establecimiento) »[35].

Le succès de la manifestation du régime dans cet espace, la présence massive de la majorité silencieuse qu'appelle de Gaulle, a été pour les participants, telle qu'elle figure dans le roman de Poirot-Delpech, « la France vraie retrouvée »[36]. Plus de 300.000 personnes ont montré leur soutien au Général, parmi lesquelles, et malgré leurs différences, ceux qui intégraient la totalité de « la France de l'ordre ». On y trouve des gaullistes comme Malraux avec des anciens combattants des guerres coloniales portant leurs uniformes, des membres du groupe d'extrême droite Occident, des criminels de guerre de l'OAS, un antigaulliste déclaré comme Raymond Aron[37], d'anciens déportés portant des pyjamas rayés... Seule la « menace bolchevique », si redoutée, était en mesure de mettre d'accord la totalité d'une France conservatrice divisée depuis plusieurs décennies, d'abord par le collaborationnisme d'une partie des élites et de l'armée, ensuite par l'opposition d'une partie de la société civile et des militaires à la décolonisation de l'Algérie.

---

[34] Dans le cas du roman de Julio Cortázar intitulé *Livre de Manuel* et publié en 1973, le lien avec le cycle révolutionnaire de 68 apparaît d'autant plus réel, grâce à sa situation temporelle dans un Paris immédiatement postérieur aux événements de Mai et grâce aussi à ses références directes aux faits, bien qu'il soit situé dans l'adjacent post-mai. Le thème principal s'articule autour d'un groupe rebelle appelé « La Joda » et de ses acolytes, composés d'immigrants latino-américains, d'une immigrante polonaise et de quelques Français. Ses activités comprennent de petites émeutes ou des happenings, à la manière des Situationnistes. Mais l'ultime projet du groupe, « la gran Joda », est l'enlèvement d'un diplomate, afin d'obtenir en échange la libération des détenus politiques des prisons d'Amérique latine. Leurs aventures sont parsemées et archivées dans tout le livre sous forme d'articles de journaux qu'ils lisent au fur et à mesure qu'ils organisent l'enlèvement, et qui sont des coupures de presse qui composeront le livre que les protagonistes préparent pour un bébé appelé Manuel, et que les personnages appellent « le livre de Manuel » dans le roman.

[35] Julio CORTÁZAR [1973], *Libro de Manuel*, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 227. « [...] et justement qui tu sais aurait pensé à l'entrevue du Vip et du Fourmigon à midi et demi dans un restaurant des Champs-Élysées (rapport de Lucien Verneuil devenu l'ombre du Vip, même que ça lui coûtait assez cher dans un restaurant pareil) ». J. CORTÁZAR [1974] *Livre de Manuel*, trad. Laure Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, 1987, p. 262.

[36] B. POIROT-DELPECH, *op. cit.*, p. 224.

[37] Voir Kristin ROSS, *May 68 and Its Afterlives*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, p. 66.

Cette manifestation sera l'une des mieux représentées dans le roman de James Jones et celle que son narrateur-personnage préfère. Son *best-seller* intitulé *The Merry Month of May* est l'histoire des Gallagher, une riche famille américaine dans le Paris de 1968, racontée par un romancier américain en échec ; il est la voix du récit. Si dans les manifestations précédentes, celles des étudiants et travailleurs, il avait décidé de travailler à la maison, le narrateur s'intéresse dans l'extrait que nous présentons à l'origine des participants, à l'environnement général ou à la permission accordée par le gouvernement aux médias pour faire, cette fois-ci, des diffusions en direct. De plus, le personnage célèbre la parution, pour la première fois dans un sens positif, des drapeaux américains lors d'un cortège en mai :

> *In spite of all that it was a pretty impressive demonstration. The Champs-Elysées was one huge living sea of people for De Gaulle, from the Concorde to the Arc de Triomphe. An interesting note about it was that there were lots of American flags in the street, along with the Tricolor. In spite of le Général. Americans in the office buildings along the Champs waved their own little American flags from their windows and the French people in the streets cheered and waved their bigger flags in response. Certain sources, usually Government sources, claimed it was a bigger crowd than the student-worker march across town on the 13th May. Certainly, it was a better-dressed crowd and a louder one. And surely it was a richer one. There was a much higher percentage of older people in it*[38].

Le coup d'éclat de l'actuel gouvernement est couronné par l'intervention du général à la radio ce même jour. À son retour de Baden-Baden, de Gaulle s'est adressé aux

[38] James JONES, *The Merry Month of May*, New York, Delacorte, 1971, p. 254-255. « Il faut avouer que ce mouvement populaire fut impressionnant. Une marée humaine déferla sur les Champs-Élysées, envahissant la chaussée, les trottoirs, et clamant son attachement à de Gaulle en agitant des drapeaux. Chose étonnante, la bannière étoilée voisinait avec le drapeau tricolore, comme pour protester contre la politique antiaméricaine du Général. Le long de l'avenue, aux fenêtres des compagnies américaines, les employés agitaient de petits drapeaux américains et dans la rue le peuple français les acclamait. Selon les sources officielles, la foule était deux fois plus nombreuse que celle des ouvriers et des étudiants lors du défilé du 13 mai. Elle était certainement mieux vêtue et plus bruyante. Et certainement plus riche. Et plus âgée ». J. JONES, *Le Joli Mois de mai*, trad. France-Marie Watkins, Paris, Stock, 1971, p. 232.

Français en tant que père de la patrie, affirmant qu'être contre lui revenait à être contre la France et que l'alternative à sa présence serait de se jeter dans les bras du « communisme totalitaire » ; « moi ou le chaos », disait le général en gros, effrayant les classes moyennes et rappelant que, à la fin, le pouvoir de la force qu'il détenait grâce à l'armée pourrait rapidement mettre fin à toute tentative ultérieure visant à perturber l'ordre public. En outre, de Gaulle renonce au référendum sur sa personne qu'il avait annoncé quelques jours plus tôt et appelle aux élections, en même temps que la manifestation mentionnée précédemment se déroule. Rien n'aurait pu être plus efficace en termes de propagande politique.

Conclusion

Il existe bien un discours de la ville avec de réelles répercutions sur les batailles idéologiques qui se déroulent en son sein. Comme nous avons pu le constater, le statut provisoire de la signification de certains éléments urbains en relation constante avec leurs propres caractéristiques physiques est le reflet des tensions entre les différents acteurs sociaux et le résultat de l'action de ces derniers sur ces endroits spécifiques. C'est notamment le cas de l'Arc de Triomphe et des Champs-Élysées et de quelques autres lieux dans le contexte de Mai.

Cette autre lutte du point de vue des signifiants qui a lieu avec le soulèvement des étudiants et des travailleurs nous nous sommes ici concentrés sur le premier trouve son prolongement dans la littérature, laquelle s'approprie cette lutte en mettant en évidence l'interaction radicale entre les deux discours. Le discours littéraire du Paris de Mai 68 est le résultat d'une superposition des éléments discursifs qui sont mutuellement conditionnés, y compris les signifiants spatiaux. La dimension poétique des éléments signifiants et la dimension sociologique affectent la configuration du texte littéraire et déterminent finalement leur propre sens.

L'image de Mai, comme tout imaginaire historique, repose sur deux types de discours : l'un qui correspond à son approche historique et l'autre à sa représentation,

mais ils fonctionnent vraiment comme un ruban de Möbius[39], dans lequel les deux faces apparentes, correspondant à la réalité et à la fiction, finissent par former une même face, celle de la langue et de ses significations.

[39] M. ATACK, *op. cit.*, p. 2.

A. ARTHERON, « Quand le théâtre caribéen francophone s'empare de « l'Histoire immédiate » : *Les Atlantiques Amers* de Gerty Dambury », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 156-173, ISSN 2426-394X.

Quand le théâtre caribéen francophone s'empare de« l'Histoire immédiate » *Les Atlantiques amers* de Gerty Dambury

Axel Arthéron
Université des Antilles, CRILLASH EA 4095

En février 2009, les Antilles françaises se faisaient le théâtre d'une grève générale inédite (du point de vue de la forme, de la radicalité, de l'ampleur) paralysant les sociétés et les économies insulaires. Porté par des intersyndicales, ce mouvement exprimait une insatisfaction de la population et des corps intermédiaires face au coût de la vie, au chômage de masse, à la structuration d'une économie de dépendance vis-à-vis de la France continentale[1]. Fortement suivis par la population, les mouvements qui ébranlèrent la Guadeloupe à partir de la fin du mois de janvier, puis la Martinique à compter du 5 février 2009, rendaient compte d'une situation sociale pour le moins complexe dont les racines profondes remontent aux fondations de ces sociétés antillaises, structurées d'après le double schème du préjugé de couleur[2] et de « l'exclusif colonial »[3]. Cette grève générale marqua considérablement les imaginaires sociaux et collectifs antillais et suscita une vague de publications de nature diverse[4]. Dès février 2009, neuf intellectuels

[1] *Cf.* Cédric AUDEBERT, « Les Antilles françaises à la croisée des chemins : de nouveaux enjeux de développement pour des sociétés en crise », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, 256, 2011, p. 523-549.
[2] Jean-Luc BONNIOL, *La Couleur comme maléfice*, Paris, Albin Michel, 1992.
[3] Jean-Luc Bonniol, dans son article « Janvier-mars 2009, trois mois de lutte en Guadeloupe », explique les grands handicaps structurels qui ont engendré ce mouvement : « Le succès du mouvement de revendication de janvier-février 2009 n'a en fait rien d'étonnant : les blocages structurels, déjà en place au début des années 70, période du déclin irrémédiable de la production locale, sont toujours là… Les rentes de monopole, héritières directes du système colonial de l'Exclusif, qui font de la Guadeloupe, tout comme de la Martinique, des marchés captifs, sont plus puissantes que jamais : firmes métropolitaines, entreprises d'import-export souvent dominées par les capitaux békés martiniquais. […] En outre, les vieilles inégalités héritées de la société coloniale et de l'économie de plantation n'ont pas été éradiquées. » J.-L. BONNIOL, « Janvier-mars 2009, trois mois de lutte en Guadeloupe », *Les Temps modernes*, 662-663, janvier-avril 2011, p. 90-91.
[4] De nombreux travaux fleurirent dès l'année 2009, parmi lesquels : Frantz SUCCAB et Nathalie JOS, *Qui ne connaît pas Monsieur Domota* ?, Paris, Éditions Desnel, 2009 ; l'économiste Philippe VERDOL, *Le LKP, ce que nous sommes*, Éditions Ménaibuc, Paris, 2010 ; la revue *Les Temps modernes* qui y consacra un numéro intitulé « Janvier-mars 2009, trois mois de lutte en Guadeloupe » ; les

antillais, dont les écrivains martiniquais Patrick Chamoiseau et Édouard Glissant s'étaient positionnés dans un essai *Manifeste pour les « produits » de haute nécessité*[5] :

> La force de ce mouvement est d'avoir su organiser sur une même base ce qui jusqu'alors s'était vu disjoint, voire isolé dans la cécité catégorielle à savoir les luttes jusqu'alors inaudibles dans les administrations, les hôpitaux, les établissements scolaires, les entreprises, les collectivités territoriales, tout le monde associatif, toutes les professions artisanales ou libérales...[6]

Cette irruption de l'histoire sur la scène sociale et politique contemporaine antillaise ne fut pas sans conséquence sur la réflexion et la mise en récit des faits historiques, comme le prouve la fécondité des travaux qui lui furent consacrés. Du point de vue de l'historiographie, le courant dit de l'histoire immédiate[7] qui « remet en cause deux grands principes de l'héritage historiographique ; l'un, affirmé avec force par les tenants de l'histoire "méthodique" : la nécessité du "recul du temps" ; l'autre proclamé avec éclat par Fernand Braudel : la supériorité de la "longue durée"»[8] donna sans aucun doute des bornes méthodologiques certaines pour traiter d'un phénomène qui fut très tôt interprété comme un « renouveau de la pratique de la contestation » aux Antilles. Concernant la fiction, il semble bien que ce nouveau rapport de quasi simultanéité entre le temps vécu et la narration historique ait entrainé une inflexion notable de la *fictionnalisation* de l'histoire, comme l'atteste fort bien l'exemple des littératures francophones faisant face à l'inflation des drames historiques contemporains, qu'il s'agisse des différentes

---

universitaires Fred RENO, Jean-Claude WILLIAM, Fabienne ALVAREZ, *Mobilisations sociales aux Antilles : Les événements de 2009 dans tous leurs sens,* Paris, Karthala, 2012 ; Boris SAMUEL, *La Crise de 2009 en Guadeloupe : le rôle des statistiques dans le dialogue social*, Paris, Agence française de développement, coll. « Focales », 2012 (liste non exhaustive).

[5] Ernest BRELEUR, Patrick CHAMOISEAU, Serge DOMI, Gérard DELVER, Édouard GLISSANT, Guillaume PIGEART DE GURBERT, Olivier PORTECOP, Olivier PULVAR, Jean-Claude WILLIAM, *Manifeste pour les « produits » de haute nécessité*, Paris, Éditions Galaade et L'Institut du Tout Monde, 2009.

[6] *Id.*

[7] Désigne « l'ensemble de la partie terminale de l'histoire contemporaine, englobant aussi bien celle dite du temps présent que celle des trente dernières années ; une histoire qui a pour caractéristique principale d'avoir été vécue par l'historien ou ses principaux témoins », Jean-François SOULET, *L'Histoire immédiate*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 3-4.

[8] Jean-François SOULET, *L'Histoire immédiate : historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2009.

dictatures, du génocide au Rwanda, de la guerre civile sierra-léonaise (1991-2002) ou du tremblement de terre survenu en Haïti en janvier 2010[9]. La césure temporelle fut mise au service d'un régime de la fiction placée sous le sceau de l'urgence et d'une reconfiguration du régime de la politisation de la littérature[10]. Il en est visiblement bien ainsi de l'une des dernières pièces de la dramaturge et écrivaine guadeloupéenne Gerty Dambury, *Les Atlantiques amers*. Écrite en 2011 à la suite d'une commande du Théâtre National de Bretagne, la pièce *Les Atlantiques amers* installe sept personnages s'interrogeant à propos de ce mouvement social. A contrario d'une tradition de représentation de l'histoire — au confluent du mythe et de l'épique — dans le théâtre antillais qui, tout au long du XXe siècle, s'attela à la mise en forme d'une mémoire historique postcoloniale, à partir d'une tracée généalogique des figures de la résistance[11], Gerty Dambury représente et problématise un évènement fondateur de l'histoire sociale de ce siècle. Il importera dans cette contribution de proposer une réflexion s'attachant à analyser la nature et les fonctions de cette représentation historique ; et conséquemment de mesurer le rôle du théâtre dans la narration d'une histoire du temps présent.

La grève en Guadeloupe comme thème et moteur dramaturgiques

La pièce *Les Atlantiques amers* se penche sur le thème historique de la grève de 2009 en proposant une action dramatique qui choisit de traiter l'évènement historique, non pas de manière classique par une « dramaturgie de l'évènement » qui aurait recours à une sémiologie rendant palpable le fait historique sur le plan indiciel et matériel, mais plutôt comme thème et moteurs dramaturgiques. Il faut dire que ce type d'évènement historique — qui obéit au principe de la mobilisation collective et induit que « le groupe qui se rassemble physiquement dans un même

[9] Concernant le corpus haïtien né de la période dictatoriale de la fin du siècle dernier et du tremblement de terre de 2010, nous nous référons à l'essai de Yolaine PARISOT, *Regards littéraires haïtiens : cristallisations de la fiction-monde*, Paris, Classiques Garnier, 2018, particulièrement au chapitre « Les cristallisations de l'histoire immédiate », p. 235-269.
[10] *Cf.* Y. PARISOT et Charline PLUVINET, *Pour un Récit transnational : la fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
[11] *Cf.* Jean Marc MOURA, *Littérature francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (particulièrement le chapitre « Scénographies postcoloniales »).

espace et qui manifeste sa force par son nombre »[12] pose incontestablement à la forme dramatique, nécessitant la concentration d'un nombre limité de personnages dans un lieu restreint, une problématique d'ordre matériel et dramaturgique. La représentation d'un mouvement social au théâtre, de par la typologie et la temporalité de l'évènement, ne s'opère pas sans aménagement. Dans *Les Atlantiques amers*, Gerty Dambury fait le choix d'une dramaturgie qui actualise sur scène la réception de la grève et son effet sur le corps social. Nous comprenons ainsi qu'il est moins question d'une dramatisation *stricto sensu* du fait historique qui ferait coïncider l'action dramatique avec les contours chronologiques et phénoménologiques de l'évènement traité, que d'une dramaturgie qui aborderait le mouvement social comme état. Dans cette perspective, cette dramaturgie de « l'état de grève »[13] supposerait « une articulation des motifs du social et de l'existentiel, du politique et de l'individuel »[14]. C'est la raison pour laquelle l'action dramatique épouse une séquence relativement limitée et circonscrite de l'évènement historique : une journée, celle du 8 février 2009. La fable dramatique étire ainsi cette journée décisive de manifestations, qui fonctionne alors d'un point de vue sémio-dramaturgique comme moteur de l'action théâtrale et métonymie du référent historique :

> GYS : Ce 8 février 2009, le dernier souffle d'Éluana, peut-être. Ils disent que notre pays aussi est sous perfusion ! Un long cathéter nous relie à la mère patrie… Peut-être que si on nous débranchait, quelque chose en nous reprendrait vie. Peut-être que nous ne serions pas comme Éluana, condamnés à mourir…[15]

Ce parti-pris dramaturgique se dévoile singulièrement par le choix d'un dispositif scénique et de l'action dramatique qui choisit de traiter la manifestation à partir de deux « centres » : celui de l'Atlantique Ouest, épicentre nerveux du

[12] Pierre BOURDIEU, « La grève et l'action politique » dans *Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1984/2002, p. 261.
[13] Nous nous référons ici au concept de « dramaturgie de l'état de guerre » développé par David Lescot dans son essai intitulé *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001.
[14] David LESCOT, *ibid*, p. 46-47.
[15] Gerty DAMBURY, *Des Doutes et des errances,* suivi de *Les Atlantiques amers*, Paris, éditions du Manguier, 2014, p. 143.

mouvement social, la Guadeloupe ; et celui de l'Atlantique Est, la France continentale, particulièrement sa capitale, Paris, comme l'indique la didascalie initiale : « Il s'agit de rendre palpable cet entre-deux : deux pays sur deux continents, reliés entre eux par les moyens modernes de communication. Téléphone, télévision, internet »[16]. Cette mention didascalique inaugurale ordonne de la sorte une structure spatiale et temporelle qui déroule le fil de cette journée à partir de ce double prisme. La scène I pose d'emblée la nature de ce dispositif qui présidera à la dramaturgie de l'évènement social : « 8 février 2009. Atlantique Est, 8 h ici. 3 h là-bas »[17]. Ainsi, le lecteur-spectateur est amené à réfléchir sur la réception des évènements à mesure que progresse l'action et que les heures défilent de part et d'autre de l'Atlantique, comme l'exemplifie cette réflexion du personnage de Gys mettant en évidence l'épaisseur temporelle induite par l'action en cours :

> Il est vingt heures trente. Quinze heures là-bas. Souvent, je me pose la question de l'heure qu'il peut être là-bas, et je compte sur mes doigts, rien n'est instantané. Toujours je me répète : s'il est midi ici, il est… moins cinq heures, moins six heures, hiver, été[18].

Les repères spatio-temporels dessinent de ce fait un espace dramatique en miroir qui confronte les deux lieux scéniques et les deux temporalités. Cette double scène de la représentation contribue à organiser une vision de ce mouvement, de l'histoire plus généralement, sur un mode dialectique puisque cette superposition des temps et des espaces opère une mise en abyme de l'évènement historique *sui generis*. Il s'agit moins de représenter le fait historique que de le penser dans un rapport dialectique avec la subjectivité des personnages vivant l'évènement historique. C'est le cas par exemple du personnage de Maria qui, atteinte d'un cancer, entreprend une lecture de la grève à partir de sa condition de malade en sursis :

> Je n'avais personne avec qui partager le cataclysme qui s'abattait sur moi. J'ai passé mes journées et mes nuits à regarder la

[16] *Ibid.*, p. 82.
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*, p. 148.

> télévision, comme tout le pays. Je suis restée suspendue à cette chaîne de télévision qui rapportait tous les évènements. J'ai découvert, en même temps que toute la population, que notre pays était bien plus profondément atteint que nous ne pouvions le supposer. Un peu comme moi, dans le fond…
>
> J'espérais un sursaut, une bataille contre le mal qui nous dévorait.[19]

L'autre modalité qui participe à la mise en place d'une dramaturgie de l'évènement historique est à rechercher à travers la nature et le fonctionnement des personnages de la pièce. Il importe ici de questionner un phénomène historique, sous un angle non pas chronologique ou linéaire, mais plutôt socio-anthropologique, puisque l'évènement est filtré par les yeux, la conscience des différents personnages de la pièce. Ceux-ci, quatre, vivant les événements en Guadeloupe, en Atlantique Ouest (Manuel le syndicaliste, Marc, un ami de Manuel et ancien syndicaliste, Maria, ex-femme de Marc, et Reynoir, jardinier de Marc) et trois, amis de longue date, réunis dans un appartement dans « l'Atlantique Est », configurent un système des personnages dont la particularité est d'avoir été des spectateurs privilégiés, et acteurs pour certains, d'une accélération de l'histoire aussi inouïe qu'inespérée : « J'ai envie de rentrer pour vivre ce moment-là. Un petit bout d'histoire. Pas une simple fièvre et qui retombera»[20]. C'est bien ainsi que se présente la grève en cours dans l'île, dans la scène tenant lieu d'exposition, par le personnage de Gilda, se préparant à son départ imminent pour l'Atlantique Ouest :

> Gilda : Je dois y aller. Les rues sont pleines et vivantes là-bas. Les voix dépassent leur quotidien. Une toute petite chanson, trois phrases pas davantage, inutile d'y ajouter un seul mot et je dois tout quitter. Vendre quelque chose peut-être pour payer le billet mais il me faut, il me faut cette rage dans les veines, cette joie de se sentir libre qui se dit qui se chante[21].

[19] *Ibid.*, p. 127-128.
[20] *Ibid.*, p. 83.
[21] *Ibid.*, p. 84.

Ces personnages se révèlent tous happés par l'évènement historique qu'ils vivent et ressentent de manière très personnelle. Les vingt-cinq tableaux de la pièce modèlent de ce fait une représentation de l'objet historique qui transite par le prisme de ces témoins directs et indirects, placés au cœur des manifestations ou nichés en retrait de l'agitation sociale et médiatique. Dès lors s'instaure un jeu dialectique entre la narration des micro-évènements qui articulent cette journée de grève (par l'entremise des dialogues) et la perception, le ressenti des différents personnages qui, à partir de leur lieu de réception de la trame évènementielle, portent un regard spécifique sur l'un des enjeux de la grève. Cette plurivocité des approches contribue à densifier les niveaux de lecture de l'objet historique dont la vision se trouve attachée aux rapports que nourrissent les différentes figures avec leur pays natal ou de transit :

> Marc : Je suis heureux de constater que j'avais tort de croire, avec beaucoup d'autres, que rien n'allait plus se produire, que nous étions pieds et poings livrés à l'acceptation, à la soumission, à l'accord de principe avec la parole dominante, à la peur. C'est cela qui frémit en moi. C'est comme si je fermais les yeux et que je me disais : non, je ne suis pas encore tout à fait mort, je peux encore vivre, je peux encore rêver, je peux encore espérer, peut-être même que je pourrais aimer ! C'est comme si je me disais cela aux portes de la mort. Tu comprends ?[22]

Ainsi de Manuel le syndicaliste, impliqué dans les négociations entre les organisations syndicales et le gouvernement français, à Gys et Gilda, Guadeloupéennes exilées à Paris, en passant par Zak, lui aussi à Paris mais ayant décidé de tourner le dos à la Guadeloupe et ce qui s'y déroule, ou encore Reynoir, immigré, jardinier de Marc, vivant ce qui se passe de manière détachée ; c'est la grève qui se pare de dimensions évoluant au miroir des subjectivités convoquées par l'action théâtrale.

[22] *Ibid.*, p. 93-94.

La dramaturgie historique que présentifie cette pièce n'est en rien celle qui fait force de loi et d'habitude dans le champ francophone. Bien loin de s'appesantir sur la mise en récit phénoménologique de l'évènement historique, Gerty Dambury opte pour une dramaturgie où la grève fait figure de révélateur d'une crise sociale, symptôme d'une désorganisation du politique.

Symbolique et représentations de l'évènement social

La dramaturgie historique à l'œuvre dans la pièce, si elle semble prendre ses distances avec le mouvement social en tant qu'objet de représentation dramatique autrement dit avec la grève en tant mouvement social reproduit *in extenso* sur la scène , construit un rapport au référent historique qui se nourrit d'une série de déterminations sémio-lexicales et symboliques qui saturent le dialogue dramatique. Ce second régime de construction de l'évènement historique participe à la création d'un imaginaire de celui-ci et préside à son inscription dans l'inconscient collectif. La grève de 2009 revêt alors dans la pièce des dimensions qui s'établissent en lumière de la portée symbolique et politique de cette séquence d'évènements en Guadeloupe et en Martinique. La pièce structure de la sorte une représentation qui s'attache à faire ressortir de celle-ci une symbolique, quelques traits emblématiques. Au premier chef, s'esquisse le caractère éruptif d'un mouvement se dressant face à une situation sociale particulièrement sensible : « C'est assez clair, Reynoir, les gens en ont assez d'être réduits à la mendicité. Trop de chômage, tout est trop cher, les salaires sont trop bas… »[23]. Cette rupture ne s'opère pas uniquement sur le plan du malaise que ce conflit exprime mais aussi du point de vue des modalités et des formes de la contestation qu'il réinvente. C'est bien d'après le modèle de l'évènement soudain et déroutant que se construisent une imagologie et un système symbolique dans la pièce. La grève, prenant le relais d'une longue histoire de la contestation aux Antilles, réactive de cette manière tout un imaginaire de la révolte, comme le montre la récurrence dans les dialogues à la référence révolutionnaire : « Si quelqu'un t'entendait à cette heure si déterminante

[23] *Ibid.*, p. 104.

de la révolution… ! Sois grave ! La rhétorique politique l'exige après tout ! »[24]. Cette association sémantique entre la grève et le topos révolutionnaire conduit à exhausser le mouvement au firmament des luttes politiques passées, singulièrement celles ayant ébranlé la Guadeloupe durant les décennies 1960-1970 :

> Cuba et Alger se rencontrent juste au moment où la Guadeloupe s'enflamme contre la France ! Coïncidence bizarre ! Avec un petit coup de pouce, la Guadeloupe aurait été une île indépendante en même temps que l'Algérie et Cuba nous auraient considérés comme une nation sœur ! Et qu'est-ce que ça aurait donné ? Qu'est-ce qu'on serait aujourd'hui ?[25]

Dans un deuxième temps, cette figuration transparait au moyen de la référence aux grands étendards d'un mouvement dont la particularité est d'avoir reformulé à nouveaux frais les termes de la lutte pour l'égalité républicaine[26]. Le rejet d'une précarité, l'aspiration à une plus grande justice sociale déterminent un horizon de la contestation qui se réifiera autour de la revendication d'égalité face au coût de la vie aux Antilles : « Pourquoi est-ce que vous ne parlez pas de la vie chère et des 200 euros d'augmentation pour les bas salaires ? »[27]. Cette rhétorique égalitariste prendra la forme plus loin de la référence au cahier des revendications brandi lors des négociations menées par les responsables désignés. Cette plate-forme de revendications établie par les intersyndicales, estampille du malaise sociétal et de la quête d'égalité émanant de ces sociétés, constitua indéniablement l'un des marqueurs insignes de ce phénomène social. Il fut la traduction de l'ensemble des déséquilibres et handicaps fragilisant l'édifice social et motivant la naissance d'une telle réaction. La scène 11 offre une photographie particulièrement saisissante du mouvement en mettant en scène Manuel, syndicaliste, donnant sa vision du conflit

[24] *Ibid.*, p. 114.
[25] *Ibid.*, p. 149.
[26] *Cf.* Michel GIRAUD, « La promesse d'une aurore », *Les Temps modernes*, 662-663, janvier-avril 2011, p. 299-339.
[27] G. DAMBURY, *op. cit.*, p. 121.

en cours : « Manuel seul. Un micro-cravate, une oreillette. Il donne une interview à une radio »[28] :

> […] Ces gens essaient de faire croire que le gouvernement est en mesure de régler en trois coups de cuiller à pot un conflit social qui dure depuis dix-huit jours et une situation explosive depuis plus de vingt ans !
>
> […] Parlons de choses plus graves, monsieur ! Évidemment nous n'avons plus le temps ! Écoutez, je ne peux plus que conseiller à vos auditeurs de se reporter aux 140 points de revendication que nous avons recensés. Sur la vie chère, sur l'avenir de la jeunesse, sur l'école en Guadeloupe, sur le chômage dont le taux s'élève à 24% de la population active et frôle les 60% chez les jeunes, sur la pollution de nos terres, sur…[29].

Si la problématique égalitariste a distingué l'un des aspects de cette grève, celui de la forte adhésion de la population a conduit également à l'originalité de celle-ci. De ce fait, le troisième trait qui articule une symbolique du mouvement social dans la pièce s'édifie autour de sa dimension collective et populaire : « Toute la Guadeloupe nous donne des forces. Le peuple est derrière nous »[30]. C'est bien l'un des signes référentiels privilégiés par la dramaturge afin de figurer et de connoter un conflit dont la mobilisation populaire n'a cessé de croître tout au long des semaines de défilés dans les rues de Pointe-à-Pitre :

> Il y a eu les premières marches. Au départ, ils n'étaient que quelques-uns, quelques manifestants. Alors, ils ont fait le tour de la ville, à plusieurs reprises et à chaque tour, la foule grossissait. Et puis, un soir, une cohorte de gens avançait en chantant cette chanson. Trois phrases. Ils annonçaient 15 000 personnes dans les rues[31].

[28] *Ibid.*, p. 120.
[29] *Ibid.*, p. 122.
[30] *Ibid.*, p. 120.
[31] *Ibid.*, p. 128.

Les dialogues harmonisent de ce fait une vision de l'évènement historique moulée d'après le schème des grandes mobilisations populaires qui, par le passé, ont défrayé la chronique et se sont inscrites dans la mémoire populaire. Cette dimension collective, fortement inscrite dans la dramatisation de la grève, concourt à la mise en place d'une mythification de celle-ci arc-boutée sur l'image de l'ensemble du peuple acteur de son histoire, autour des symboles identitaires que représentent la langue créole, le tambour ou la ronde nocturne. Il y a manifestement une visée mythologique qui se cristallise dans la formalisation d'une peinture unanimiste du fait historique transcendant les individualités afin de faire émerger le collectif. Parce que « la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la "nature" des choses »[32], il revient à la scène et à la fiction, fabriques des représentations collectives, de modéliser cette vision de l'évènement. L'histoire devient, par conséquent, l'antichambre d'un récit mythologique magnifiant l'appropriation collective de cette mobilisation :

> Ils vont passer des heures enfermés ensemble, parce que le sort de tant de gens dépend des décisions qui seront prises là. Je me demande s'ils mangent à la même table, s'ils boivent ensemble ou se tiennent à distance les uns des autres. À la porte de ce lieu des négociations, faisant face aux CRS armés et casqués, la foule rassemblée attend. Elle mange ensemble, boit à l'unisson, chante en chœur. Et frappe sur les tambours, comme autrefois. Et la peur qui monte à l'intérieur, chez ceux qui savent que les peaux, comme autrefois, appellent à la révolte. Tu as déjà ressenti l'angoisse que fait naître le son du tambour ?[33]

Cette dimension collective qui spécifia l'identité du mouvement se renforce par la mise en perspective avec la problématique identitaire, qui s'invita très tôt dans le conflit à la faveur notamment de l'antienne devenue emblématique et programmatique : « *La Gwadloup sé tan nou, la Gwadloup a pa ta yo, yo péké fè sa yo vlé*

[32] Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 208.
[33] G. DAMBURY, *op. cit.*, p. 112.

an péyi an nou »[34]. Ce rapport qui se scella très vite entre ce conflit et la revendication d'une identité culturelle spécifique fut, pour bien des observateurs et analystes, l'un des enjeux des évènements de 2009. Jean-Luc Bonniol dresse ce constat en relevant les implicites, en termes de construction communautaire, du slogan qui transporta l'effervescence des manifestants :

> Les paroles d'un air souvent chanté dans les manifestations illustrent bien une dichotomie fondamentale : *la Gwadloup sé tan nou, sé pa ta yo* (« La Guadeloupe est à nous, elle n'est pas à eux »). Où l'on voit la construction d'un nous collectif (*nou*) face à un eux (*yo*), dont on ne sait pas trop à qui il réfère, mais qui désigne plus, semble-t-il, les profiteurs et autres accapareurs que les étrangers à la Guadeloupe. Ce souci de reconnaissance, qui renvoie, on l'a vu, à la façon dont le groupe concerné estime avoir été disqualifié, peut-il être interprété comme un élément conduisant à minorer la thématique sociale affichée au premier plan ? On est en fait aux Antilles, et en particulier en Guadeloupe, dans un cas de figure où, dans une situation postcoloniale, l'identité locale, parce qu'elle est vécue comme « brimée », apparaît comme un ressort essentiel de toute mobilisation[35].

Cette corrélation n'est pas moins évidente dans la pièce dans la mesure où le fait historique apparaît comme le catalyseur d'une revendication identitaire demeurée en sommeil ces dernières décennies. Par conséquent, il y a une corrélation qui s'installe entre cette revendication d'ordre social et la problématique identitaire qui lui est attachée : « qui soit véritablement nous. Un nous un peu à part. Conscient d'être éclaté mais faisant nous tout de même »[36]. C'est pourquoi se lit en creux toute une articulation entre la manifestation et l'expression d'une identité collective, cimentée autour des valeurs exhibées lors des défilés. Tout conspire *de facto* à ériger cette lutte sociale comme le symbole du réveil de la nation ; une nation qui,

[34] Slogan en créole entonné par les manifestants : « La Guadeloupe est à nous, la Guadeloupe n'est pas à eux, ils n'en feront pas ce qu'ils en veulent ».
[35] J.-L. BONNIOL, « Janvier-mars 2009, trois mois de lutte en Guadeloupe », *op. cit.*, p. 98.
[36] G. DAMBURY, *op. cit.*, p. 84.

en dépit de son caractère parfois diasporique, reprend sens avec cet évènement historique : « Des centaines de SMS se sont mis à circuler, par tout le pays, vers nos compatriotes, de l'autre côté des mers, partout où il y avait un Guadeloupéen dans le monde, il a dû arriver un SMS. 15 000 personnes dans les rues aujourd'hui »[37].

Les déterminations qui participent à la sédimentation d'une densité historique, mythologique et identitaire propre à ce mouvement essaiment dans les dialogues et parviennent à faire que celui-ci s'exhausse par-dessus la contingence du temps.

La grève comme schème tragique

L'histoire du théâtre francophone depuis le XXe siècle est, dans bien des cas, entée sur la prescription communautaire formulée par Césaire lors du « Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs » tenu à Rome en 1959. Dans son allocution intitulée « L'homme de culture et ses responsabilités », Aimé Césaire assignait à l'écrivain une insigne ambition, celle de « constituer ces grandes réserves de foi, ces grands silos de force où les peuples dans les moments critiques puisent le courage de s'assumer eux-mêmes et de forcer l'avenir »[38]. Le théâtre devint le vecteur d'une expression tournée vers la repossession de soi et de son histoire. C'est peut-être à l'intérieur de ce cadre prescriptif qu'il convient d'apprécier cette abondante fictionnalisation de l'histoire dans le champ francophone puisqu'ainsi que le concède Michel de Certeau dans son essai *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* :

> […] cette représentation historienne a son rôle, nécessaire, dans une société ou un groupe. Elle répare incessamment les déchirures entre le passé et le présent. Elle assure un « sens » qui surmonte les violences et les divisions du temps. Elle crée un théâtre de références et de valeurs communes qui garantissent au groupe une unité et une communicabilité symboliques[39].

[37] *Ibid.*, p. 128.
[38] Aimé CÉSAIRE, « L'homme de culture et ses responsabilités », *in Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs*, Paris, Présence Africaine, 1997, p. 38.
[39] Michel DE CERTEAU, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 60.

Ce lien scellé entre le théâtre, l'histoire et la communauté a sans doute profité à l'épanouissement de l'expression tragique dans le théâtre francophone, comme l'attestent les exemples de *La Tragédie du roi Christophe* ou d'*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, de *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant, *Béatrice du Congo* de Bernard Dadié, *Anacaona* ou *Toussaint Louverture* de Jean Métellus. Il semble bien que le tragique se repaisse de l'histoire dans les sociétés postcoloniales caribéennes, singulièrement dans les Antilles françaises, comme le suggère Anne Douaire dans son essai *Contrechamps tragiques* :

> Nous nous trouvons donc avec la société antillaise et sa littérature au-delà de l'Algérie de Jean-Pierre Millecam, auteur algérien contemporain pour qui le tragique issu des anciennes colonies et des peuples opprimés quels qu'ils soient est un tragique purement historique : « vous trouverez [le destin] […] partout dans le monde où l'homme gémit sous la botte du tyran, hier du colonisateur, aujourd'hui de l'impérialiste. Bref, ce qui a remplacé les dieux de l'Olympe, c'est l'histoire : c'est là que l'homme saigne »[40].

Dans *Les Atlantiques amers*, le tragique n'a pas déserté la scène de la représentation de l'histoire. Bien que l'évènement traité par la dramaturge se différencie du corpus thématique qui habite le répertoire du théâtre historique de la Caraïbe, il n'empêche que la mise en scène de cette grève n'échappe aucunement à la tentation d'une détermination tragique, à l'instar des thèmes consacrés du marronnage, des révolutions américaines ou des insurrections sanglantes de la fin du XIXe siècle. Il faut dire que les ressorts émotionnels mobilisés par les leaders de cette série de manifestations, la longévité des négociations et des blocages, la mort violente d'un des activistes du mouvement survenue lors d'une nuit d'émeutes tramaient ensemble une matière prédisposant à une orientation tragique de ce fait historique. Toutefois, ici, force est de constater que le *tragème* prend racine sur des significations qui appartiennent à la fois à une historicité du champ social considéré et à une lecture des rapports entre deux espaces, la Guadeloupe et la

[40] Anne DOUAIRE, *Contrechamps tragiques : contribution antillaise à la théorie du littéraire,* Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, Paris, 2005, p. 10-11.

France, administrant à plus de 8000 km ce département français des Amériques. C'est bel et bien le sens de la mise en perspective permanente de la grève évoquée avec le rappel des mouvements sociaux violents ayant ébranlé la société guadeloupéenne, comme l'indique le personnage de Gys suivant depuis Paris les évènements, à la scène 8 : « Arrête de jouer les cyniques ! Tu sais bien que ça peut mal se terminer ! Toutes les grandes grèves ont toujours dérapé chez nous »[41], avant d'ajouter : « Il n'y a pas que nous qui devons grandir, Zak ! Le schéma est classique : des nuits entières de discussions, de la fatigue, de l'agacement, des pierres qui volent et bidim ! Ça se termine en coups de feu ! »[42]. Cette épaisseur tragique se profile donc à partir de la superposition d'une histoire passée, celle des luttes et des grandes grèves dont l'issue fut sanglante pour les participants et la population. Les cas de la grève de mai 1967 à Point-à-Pitre[43], de celle du 14 février 1952 au Moule où la répression policière fut à l'origine de nombreuses victimes, pour ne citer que les plus emblématiques, s'esquissent en toile de fond et viennent agrémenter une lecture tragique des luttes sociales dans la pièce : « Tous espéraient qu'il ne serait peut-être pas nécessaire de replonger dans le passé, les luttes précédentes, les tueries d'autrefois, la vieille rancœur »[44]. Ces précédents, à l'instar des spectres qui hantent le théâtre de Shakespeare, sédimentent un réseau de significations implicites qui donnent corps et esprit à cette vision tragique :

> Nous nous rappelons les nuits très noires et le silence. Les mères qui attendaient les pères qui sillonnaient les rues à la recherche d'un qui n'est toujours pas rentré tandis que le mot courait. Ils attaquent, ils attaquent et les nôtres ripostent.
>
> Nous nous précipitons les uns chez les autres. Nous attendons qu'on nous annonce le chiffre de ceux qui nous auront quittés cette nuit. Après le feu, après les rages, après les déboulés dans les rues[45].

[41] G. DAMBURY, *op. cit.*, p. 111.
[42] *Ibid.*, p. 111-112.
[43] Grève d'ouvriers du bâtiment où les tirs des forces de l'ordre sur les manifestants ont donné lieu à des émeutes de rue, elles-mêmes réprimées de façon sanglante. Le bilan fait état aujourd'hui de 85 victimes.
[44] G. DAMBURY, *op. cit.*, p. 155.
[45] *Ibid.*, p. 157.

Cette auréole tragique transparaît aussi au travers de la structure interne, particulièrement à travers une intrigue qui, à l'exemple des tragédies du siècle classique, déplie les fils d'une mécanique tragique façonnée sur le modèle du paroxysme : « La technique du paroxysme propose, en grand, la même démarche que celle d'une haute tragédie coupée au climax. Dans *Andromaque*, dans *Phèdre* ou *Britannicus*, d'une scène à l'autre, des sentiments s'exaspèrent qui étaient mûrs déjà au premier alexandrin »[46]. Cette technique caractérise, de la même manière, une pulsion tragique se mettant en place dans les premières scènes de l'exposition, quoique sur un mode distancié : « Rangez vos costumes ! On n'se déguisera pas cette année-ci ! Il n'y aura pas de carnaval à cause de la grande grève au pays ! Il va y avoir une émeute ! »[47]. On constate la présence d'une transcendance qui se manifeste sous les oripeaux d'une fatalité qui, ainsi que le perçoit Jean-Marie Domenach, « se développe au contraire avec une impeccable logique dont la clé a été donnée au commencement, ou sera donnée à la fin parfois l'un et l'autre, puisque l'oracle ne recule pas devant la charade ou le rebus »[48]. Le déterminisme en cause ici revêt la forme d'une fatalité de l'échec, de la violence et de la vanité des luttes sociales contre l'ancienne métropole et incline vers une pensée du désenchantement. Le conflit dramatique, correspondant au durcissement de la manifestation, essentialise un peu plus ce basculement tragique en signifiant l'impossibilité d'une issue favorable au conflit. La rupture dans les négociations, l'exaspération de la jeunesse, l'altération du climat général, la menace d'une explosion sociale préfigurent les sombres prémonitions esquissées dans l'exposition :

> Ici les évènements deviennent de plus en plus difficiles à gérer. Les jeunes veulent prendre la rue ! Tu réalises ce qui se passerait si les jeunes laissaient éclater toutes les frustrations dans les rues ? Là-haut, dans le palais tout blanc, ils ne se rendent même pas compte

[46] Ion OMESCO, *La Métamorphose de la tragédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 113.
[47] G. DAMBURY, *op. cit.*, p. 86.
[48] Jean-Marie DOMENACH, *Le Retour du tragique*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 33.

> du danger ! Ou peut-être qu'ils la souhaitent, cette explosion. Ça se retournerait forcément contre nous ![49]

L'imminence de ce rapport de force entre garants de l'ordre républicain et manifestants conditionnera la phase de dénouement. Celle-ci ne fait qu'installer les éléments propres à faire triompher la prophétie énoncée dans les premières scènes : « Les négociations sont interrompues et la colère monte devant le CDN. Le médiateur nous a donné rendez-vous cet après-midi et il a fui »[50]. Dès lors, c'est l'atmosphère d'une scène de guerre qui envahit la scène et donne lieu à des tableaux pour le moins suggestifs : « des dizaines de camions chargés de flics sont arrivés à l'aéroport. Ils sont casqués, ils portent des boucliers et des armes et ça court dans tous les sens. Il y a aussi des militaires »[51]. Plus loin ce sont les mêmes images apocalyptiques qui s'imposent pour rendre compte du climat de violence s'étant imposé désormais : « Maria, ils ont brûlé un autocar ici. Là, une voiture sur le toit. Des pneus en flamme, toutes sortes d'objets dans les rues »[52]. Le dénouement de la pièce consacre une vision crépusculaire de ce conflit, expression de la tension tragique enveloppant l'intrigue : « Ça recommence, ça recommence ! De la colère pure. Le déferlement de la rage dans les rues. Le feu qui court d'une trace à l'autre, le pas pressé, le rythme soutenu et les voix fortes, le chaltouné à la main, le feu, le feu, le feu de la colère »[53]. La déflagration tant redoutée par les personnages apparaît comme le sceau d'une fatalité de l'échec et de l'incompréhension qui spécifie les relations entre la Guadeloupe et la France :

> Là, je me suis avancée non pas vers eux, mais vers l'évènement qui se déroulait à quelque pas de moi, vers tout ce qui se disait, se murmurait, se hurlait par endroits : un homme de pouvoir s'en allait en cachette alors que des hommes et des femmes, de tous bords, l'attendaient pour une dernière avancée. […] Tous espéraient qu'il ne serait peut-être pas nécessaire de replonger dans le passé,

[49] G. DAMBURY, *op. cit.*, p. 139.
[50] *Ibid.*, p. 153.
[51] *Ibid.*, p. 151.
[52] *Ibid.*, p. 159.
[53] *Ibid.*, p. 157.

> les luttes précédentes, les tueries d'autrefois, la vieille rancœur. […] Nous espérions au fond de nous, à n'en pas douter, que désormais, nous allions laisser derrière nous le vieux mépris, l'ironie que l'on réserve aux enfants, que l'on ne parlerait plus de « notre émotion », comme l'on dit d'une femme qu'elle a « ses vapeurs ». Nous croyions qu'il ne serait pas fait état de notre « susceptibilité », de notre « sensiblerie de grands enfants ». Nous y étions presque. Et bien que nous ayons été prêts à en découdre s'il l'avait fallu, nous étions plutôt heureux que tout se déroule à peu près comme ailleurs. Est-ce cela que nous désirons tant, finalement ? Eh bien non, il a fallu que ce soir les colères se découvrent être la seule réponse de nous que l'on soit prêt à prendre en considération, il a fallu que le plus fort frappe et veuille réduire au silence[54].

Conclusion

La pièce *Les Atlantiques amers* traite de manière singulière du mouvement social qui, en février 2009, a paralysé le département de la Guadeloupe. Durant ces quarante-quatre jours, cette grève a donné lieu à toute une palette de manifestations qui avaient pour mot d'ordre l'égalité sociale et la lutte contre la vie chère. À rebours d'une tradition de référence à l'histoire dans le théâtre caribéen, privilégiant des topos historiques bien plus éloignés dans le temps, ce drame entreprend de livrer à la scène les pensées et la réception de sept personnages, témoins privilégiés des évènements. Parce que toute œuvre de fiction, comme le constate Jean François Soulet, dans son essai sur l'histoire immédiate « est à considérer, tout à la fois, comme un miroir d'une époque actuelle ou passée et comme un producteur privilégié de représentations »[55], cette pièce offre au lecteur-spectateur un regard qui considère tout à la fois cette grève mémorable dans ses dimensions emblématiques et ses différentes significations.

[54] *Ibid.*, 155-156.
[55] J.-F. SOULET, *L'Histoire immédiate*, *op. cit.*, p. 135.

PARTIE III.

CONTRE-HISTOIRES

D. BIÈRE, « Résister à l'Histoire : « contre-espace » et fragment dans l'œuvre de Wols 1939-1945 », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 175-192, ISSN 2426-394X.

Résister à l'Histoire

« Contre-espace » et fragment dans l'œuvre de Wols, 1939-1945

Delphine Bière

Univ. Lille, CNRS, UMR 8529 - IRHiS
Institut de Recherches Historiques du Septentrion, F-59000 Lille, France

Mais tu as l'échine brisée,
Mon beau, mon pitoyable siècle !
Faible et cruel en même temps,
Comme un fauve souple autrefois,
Tu regardes stupidement
Les empreintes laissées par toi…[1]
Ossip Mandelstam

L'Histoire[2] du XXe siècle a imposé à un grand nombre d'artistes et d'intellectuels une situation d'exil dès le début des années Trente. Face à cette situation, ils vont tenter de comprendre cette nouvelle existence et d'y répondre. L'imaginaire des exilés de 1933 à 1945 s'est construit sur la notion de transit, de passage d'une culture à une autre, et sur l'antifascisme. Afin de résister, l'artiste s'invente un nouveau monde, un nouveau chez soi, et « pour qui n'a plus de patrie, il arrive même que l'écriture devienne le lieu où il habite »[3]. Vivre et subir l'Histoire rend plus prégnante la question de la relation de l'artiste au monde, indissociable de celle de la représentation, faisant surgir le caractère artificiel de la construction de la réalité, et en propulsant le transitoire, l'aléatoire, l'immédiat comme de nouvelles données. L'artiste doit repenser les paramètres et les limites de son identité et de sa pratique, et transforme le statut de l'œuvre plus que jamais composite, et symbolique.

[1] Ossip MANDELSTAM, « Le siècle » (1922), in *Le Deuxième Livre (1916-1925)*, Belfort, Circé, 2002, p. 139-141. Trad. Henri Abril.
[2] Dans cet article, nous avons choisi la majuscule pour Histoire afin de distinguer l'Histoire, celle des événements subis collectivement (par exemple la seconde guerre mondiale) et l'histoire qui concerne celle des exilés, celle de l'artiste.
[3] Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia* (1951), Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 118.

De nombreux écrivains et artistes allemands devenus du jour au lendemain des ressortissants « d'un pays ennemi », furent « invités » par des appels officiels dans la presse à se rendre dans des centres de rassemblement où une commission de criblage devait statuer sur leur sort. Parmi ces artistes, Wols[4], interné à partir dès le début de 1940 au camp des Milles[5], ancienne briqueterie près d'Aix-en-Provence, où il côtoya des intellectuels et des artistes allemands, parmi lesquels des peintres, Hans Bellmer, Robert Liebknecht, Léo Marschütz, Ferdinand Springer ou Max Ernst. Enfermés dans des camps, après avoir connu la solitude, la précarité, les angoisses et toutes sortes de privations, ces artistes, écrivains et intellectuels, ennemis du nazisme, partagèrent la même expérience et donnèrent *forme* à l'Histoire et à leur histoire. Exilé et apatride, interné, comment vivre cette situation en peintre ? L'errance et l'internement déterritorialisèrent la création et introduisirent une nouvelle temporalité.

Walter Benjamin a analysé le temps de l'interruption dans lequel la question du langage est centrale. En 1940, après des années d'exil et des semaines d'internement dans les camps en France[6], Walter Benjamin rédige dix-huit thèses *Sur le concept d'histoire*[7]. Sa pensée est liée à l'expérience, et à une critique d'une conception de l'Histoire devenue « intenable »[8] et incapable de s'acquitter d'un

[4] Alfred Otto Wolfgang Schultze (1913-1950) adopte le pseudonyme de Wols en 1937. Ce nom est dû à une erreur de transcription de son nom, réduit à Wols, sur un télégramme qui lui a été adressé par la secrétaire du directeur de la maison Lanvin. Le peintre adopta aussitôt ce nom puisque les photographies du « Pavillon de l'Élégance » furent publiées sous le nom de « Wols » en 1937. Après un exil de 1932 à 1939, il est emprisonné neuf jours au stade de Colombes principal camp de rassemblement dans la région parisienne puis est ballotté de camp en camp à travers la France : Vierzon, Montargis, Neuvy-sur-Barangeon où il passa Noël 1939, puis ce sera les Milles près d'Aix-en-Provence, le camp Saint-Nicolas (près de Nîmes) au printemps 1940 et un retour au camp des Milles de l'été au 29 octobre 1940, date de sa libération. Il obtint la nationalité française après son mariage avec Gréty Dajba qu'il avait rencontrée en 1933.

[5] André FONTAINE, « L'internement au camp des Milles et dans ses annexes (septembre 1939-mars 1943) », in Jacques GRANDJONC, Theresia GRUNDTNER, dir., *Zones d'ombres 1933-1944*, Aix-en-Provence, Alinea et Erca, 1990, p. 227-267.

[6] Walter Benjamin a été interné de septembre à novembre 1939 dans les camps de Colombes et de Nevers.

[7] Pour ce qui concerne le statut textuel problématique des « thèses » et l'histoire de la transmission des manuscrits, cf. Gérard RAULET, « Archéologie d'un mythe. Les thèses "Sur le concept d'histoire" », in Patricia LAVELLE, dir., *Walter Benjamin*, *Les cahiers de L'Herne*, Paris, L'Herne, 2013, p. 253-258.

[8] W. BENJAMIN, *Sur le Concept d'histoire*, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 433.

travail de construction, inhérente à toute enquête historique. Élaboré à partir de ce moment tragique de l'histoire, l'éclosion de ce texte-fragments[9] semble intimement liée aux circonstances historiques : « La guerre et la constellation qui l'a amenée m'ont conduit à mettre par écrit quelques pensées dont je peux dire que je les ai tenues enfermées, oui, enfermées face à moi pendant vingt ans »[10]. Leur valeur « expérimentale »[11], comme le prouvent les différentes versions, les changements dans l'ordre des paragraphes, mais aussi leur forme fragmentée et leur inachèvement[12], révèlent aussi ce temps des catastrophes dont parle Benjamin. Celles-ci rompent le *continuum* du temps linéaire, qui, brisé, provoque une modification de l'écriture de l'histoire, incapable désormais de suivre le fil continu du temps, puisque sans doute « l'histoire se désagrège en images, et pas en histoires »[13]. Cette forme fragmentaire et cet inachèvement récusent la continuité, mais s'associent à une manière d'être au monde où « le corps sera pensé comme inséparable de l'activité créatrice »[14]. Or, le mode d'expression, modifié, perturbé suffit-il à traduire ce qui est de l'ordre de l'impensable, de la mutilation, ou de la perte ? Si « la contrainte de la réalité extérieure sur les sujets est devenue absolue »[15], l'œuvre d'art ne peut pour s'y opposer que « se faire semblable à elle »[16]. De même, pour le peintre Wols, si l'œuvre endosse sa propre perte et sa propre ruine, abandonne la forme comme totalité pour affirmer le fragmentaire et le discontinu, elle présente également un imaginaire qui agit, et exprime la perception du peintre, proposant ce que Raoul Ubac nomme un « contre-espace » :

> Il faut se persuader qu'un objet peut tour à tour changer de sens et d'aspect suivant que la flamme poétique l'atteint, le consume ou l'épargne. Dans un monde ainsi recréé les rapports de sujet à objet

[9] G. Raulet les rapproche des fragments de Friedrich Schlegel, *op. cit.,* p. 258.
[10] Lettre de W. Benjamin à Gretel Adorno, fin avril-début mai 1940, *Correspondance (1930-1940)*, Paris, Gallimard, 2007, p.391.
[11] *Ibid.*
[12] Écrits dans l'urgence, ces textes ne devaient pas être publiés. Ils furent envoyés à des amis proches (Arendt, Scholem, Adorno et Brecht). W. Benjamin se suicida le 26 septembre 1940.
[13] W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle*, in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 494. Pour Benjamin, les images sont des marques historiques où passé et présent s'articulent.
[14] Emmanuel LÉVINAS, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 26.
[15] T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 36.
[16] *Ibid.*, p. 48.

> sont renversés sinon abolis au point que là, où, auparavant, les objets, la réalité, s'inscrivaient dans un espace passif, ils se tordent maintenant dans la convulsion du *contre-espace poétique*[17].

La création de cet espace est « avant tout ce que l'esprit s'efforce de combler »[18]. Seule l'image ou la poésie peuvent retracer « en les illuminant les instants d'une expérience […] car là où le raisonnement prend fin, l'image se fait signe »[19]. Nous verrons comment la création d'un nouvel univers, irréel[20] un « contre-espace » permet à Wols de mettre à distance le temps et la situation dramatique de l'internement, d'exposer la nature complexe de l'image, ainsi que d'affirmer le fragment comme élément subversif et de résistance à l'Histoire.

« Contre-espace » *vs* « nulle part »

Les artistes et les écrivains au camp des Milles ont exprimé leur expérience dans de nombreuses œuvres, quoique celles-ci ne constituent pas un témoignage de leur internement où, d'après Max Ernst, « les conditions générales du camp tenaient le juste milieu entre la Pologne, c'est-à-dire le "nulle part" du père Ubu, et les sombres étouffoirs de Kafka »[21]. Wols invente des formes plastiques d'évasion, tels des montgolfières et navires, mais aussi entre le grotesque et de l'hybride. L'artiste développe également un projet d'art total, *Circus Wols*, pour « opérer de manière démocratique l'éducation du goût et de l'opinion publique, en popularisant les domaines qui jusqu'alors étaient réservés à certaines classes seulement ». Il le pense pour « établir une relation entre l'art en général, la science, la philosophie et la vie humaine »[22], même s'il sait que son projet « ne sera jamais réalisé » et à jamais qu'« une hypothèse »[23]. Formé de trois aquarelles et de quelques pages manuscrites, ce projet montre une expression modifiée qui a pris forme à travers l'imaginaire de l'artiste, modelé par son sentiment d'insécurité et son anxiété, et pose la question

[17] Raoul UBAC, « Le contre-espace », *Messages*, 1942, cahiers I, p. 37.
[18] R. Ubac citant Joë Bousquet, *ibid.*, p. 38.
[19] *Ibid.*
[20] Wols peuple son univers de créatures hybrides, monstrueuses tout en gardant quelques repères ou indices de son environnement, par exemple les murs de briques.
[21] Patrick WALDBERG, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 330.
[22] WOLS, *Aphorismes*, Paris, Flammarion, 2010, p. 138.
[23] *Ibid.*, p. 135.

du sujet dans le processus artistique à un moment où l'artiste semble être dépossédé de sa propre histoire. Wols comprend la dualité entre réception et projection mise en place entre le sujet et l'objet et sous-entend cette relation illustrative au monde. Avec *Circus Wols,* l'artiste donne une conception de l'unité, un projet avant-gardiste, utopique et humaniste, « une nouvelle (méthode ? ou manière ?) de démontrer l'homme »[24], alors que l'optimisme est hors de propos. Si le concept maintient l'utopie, l'inachèvement du *Circus Wols* atteste la fin d'un rêve avant-gardiste d'un art total mais surprend par sa forme paradoxale de viser l'unité par des fragments. Dans ces trois aquarelles, Wols donne à l'internement une figure reconnaissable : l'arène et le peuple fait de créatures fantastiques et monstrueuses qui peuvent servir de dernier ancrage à la conscience face à un réel perçu comme intolérable et une situation incontrôlable.

À partir de son internement, sa vision des choses se transforme en une attitude à laquelle le monde extérieur n'a rien à opposer. Conçues dans l'immédiateté et le provisoire, ses œuvres ouvrent une nouvelle voie dans sa production artistique. Pour Wols, qui a commencé à boire pendant son internement, épanouissement et destruction se rejoignent : l'alcool modifie aussi bien sa perception que sa maîtrise du dessin en l'éloignant d'un savoir acquis. L'ivresse rend compte de la perméabilité entre l'extérieur et l'intérieur : l'artiste voit sa présence au monde bouleversée par des identifications insupportables venues de cette extériorité et son expression révèle les difficultés vécues. Dans ses aquarelles, qui possèdent quelques indices de son quotidien, il crée des êtres hybrides dans de libres associations qui mettent à distance les événements subis. Pour exemple, dans *Eléphant et bateaux*[25] (1939/1940), plusieurs éléments se superposent : si la silhouette de deux bateaux et celle d'un éléphant semblent dans leur ensemble conservées, d'autres formes surgissent à partir de transformations et d'hybridations. Les parois

[24] Wols, "Circus Wols", document 5, III in Barbara WUCHERER, *Ein Phänomen des Stolperns – Wols' Bildnisse 1932-51 in den Medien Fotografie, Malerei und Zeichnung. Studien zur Problematik der Porträtdarstellung im 20. Jahrhundert*, Berlin, Gebr. Mann, 1999, p. 153.

[25] *Eléphant et bateaux,* vers 1939/1940, aquarelle et encre de chine sur papier Ingres, 36,2 x 27,7 cm, collection Karin Hollweg, Bremen. Il est à noter que Wols ne donnait pas de titre, ni de date à ses œuvres. Les titres ont été données par sa femme Gréty et Henri Pierre Roché, puis par Werner Haftmann.

en briques (murs ou tour, indices récurrents de ses aquarelles) y constituent l'antithèse du bateau avec lequel elles cohabitent. Tandis que dans cette œuvre, la tour prend place sous l'arc de pierre avec un mât et une voile, dans d'autres aquarelles[26], elle se place sur un talus ou se cache en partie derrière celui-ci. Cette architecture carcérale apparaît entourée d'objets qui la contredisent mais, isolée ou reliée, elle impose sa présence statique et obsédante : sa forme close reste immuable, alors qu'autour d'elle tout se transforme et évolue dans l'espace du dessin. Cette pratique combinatoire métamorphose les figures du quotidien et les éléments graphiques, favorise l'invention et garantit la liberté de son psychisme face à l'aliénation de l'enfermement par des personnages composites et fantaisistes.

L'imagination est, selon Bachelard, cette capacité à « *déformer* les images fournies par la perception, […] la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* des images »[27] et de « s'élancer vers une vie nouvelle »[28]. Le jeu des formes, ainsi que celui de leur organisation et de leur association, repoussent les limites du possible pour constituer le dernier rempart contre la submersion du sujet dans l'anxiété et la passivité. L'artiste se sert de la technique peu couvrante de l'aquarelle, de la déformation des lignes, des infimes variations du trait et de l'utilisation subtile des plages de couleurs pour créer des relations non déterminées sur l'espace-plan. Les éléments récurrents, tels que les bateaux-fantômes, les montgolfières, le mur ou l'enceinte de briques, la bouteille, jamais identiques, accompagnent l'instabilité des impressions mentales et concrétisent en images matérielles cet imaginaire. L'apparente spontanéité de l'exécution s'exprime dans le graphisme avec des lignes, des traits incertains qui renforcent la mobilité de l'image.

[26] *Sans titre* (1940), 30 x 24 cm, aquarelle et encre de chine sur papier, collection privée, Hamburg ; *Sans titre* (1940), 23,5 x 31 cm, aquarelle et encre de chine, collection privée ; ou encore *Aquarelle, sans titre* (1940), 31 x 23, 8 cm, aquarelle et encre de chine, Galerie Jeanne Bucher, Paris.
[27] Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Livre de Poche, 2010, p. 5.
[28] *Ibid.*, p. 8.

Wols (Alfred Wolfgang Otto Schultze), *Éléphant et bateaux*, c.1939/1940, 36,2 x 27,7 cm, aquarelle et encre de chine sur papier Ingres, collection Karin Hollweg, Bremen, © Adagp, Paris 2018.

Dans *le Pantin* (1940), métaphore de la situation du peintre, Wols présente un personnage amputé et attaché à une structure complexe, tournant le dos aux éléments de la scène. Face à cette déshumanisation de la situation limite vécue par l'artiste, comment se libérer des liens qui le figent — à moins que ce ne soient ceux de l'inconscient du peintre ? Les productions au camp des Milles exposent leur propre nature d'image — double puisque l'image désigne tout en dévoilant son existence. La matérialité du dessin est mise à nu, la ligne ne capte plus les choses, et l'absence volontaire de « maîtrise » des moyens et des fins crée une imagerie troublée. Cette imprécision ne dissimule pas la nature épistémique de la représentation ouverte sur l'espace de l'imaginaire, qui agit et invente le « contre-espace » qu'est la perception de l'artiste. L'image crée son propre lieu mental, aiguisé par la vision directe ou sensitive de l'artiste englouti par l'internement, au

point que « la vision du dedans s'extériorisera sur "une toute petite feuille" par une imperceptible agitation des doigts »[29].

Après sa libération en octobre 1940, grâce au mariage avec sa compagne Grety Dabija, Wols obtient un passeport français et séjourne à Cassis, où il se concentre sur l'observation de la nature :

> A Cassis les pierres, les poissons,
> les rochers vus à la loupe
> le sel de la mer et le ciel
> m'ont fait oublier l'importance humaine m'ont invité à tourner le dos
> au chaos de nos agissements
> m'ont montré l'éternité dans les petites vagues du port
> qui se répètent sans se répéter.
> Rien n'est explicable
> nous ne connaissons qu'apparences[30].

Cassis est une période de transition, après que sa tentative d'émigrer aux États Unis ait échoué[31]. Parallèlement aux dessins et aux aquarelles, Wols s'est remis à la photographie, observant la nature, la matérialité de son environnement, son immobilité mais aussi les reflets de l'eau, introduisant un temps suspendu à l'abri des contingences et choisissant de gros plans fragmentaires dans des structures homogènes. En optant pour une vie contemplative à Cassis, les photographies de Wols proposent un nouvel univers, où l'instant semble être vécu et saisi par l'artiste qui « aime sincèrement la matière qui nous entoure »[32]. Il illustre une certaine philosophie de vie, passive et contemplative, et photographie la matière des choses puisque « sans matière, l'unité / ne peut pas se faire »[33]. Dans ce temps vécu

[29] Jean-Paul SARTRE, « Doigts et non-doigts », préface aux *Aquarelles et Dessins de Wols*, Paris, Delpire, 1963 et repris dans *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 420.
[30] WOLS, *Aphorisme n° 52*, *op. cit.*, p. 25.
[31] Le comité Varian Fry ne prêta pas attention à sa demande.
[32] WOLS, *Aphorisme n° 46, op. cit.*, p. 24.
[33] *Id.*, *Aphorisme n° 8*, *op. cit.*, p. 13.

« À chaque instant / dans chaque chose / l'éternité est là »[34] et la matière devient « le principe d'un *bon conducteur* qui donne la continuité à un psychisme imaginant »[35].

En 1942, à l'approche des troupes d'occupation allemandes, Wols et sa femme quittent Cassis. Ils transportent dans leurs bagages des fragments de cette nature, cailloux et pierres ramassés, et s'installent à Dieulefit[36] jusqu'à la fin de la guerre. L'écrivain Henri-Pierre Roché[37] observe l'attitude du peintre qui sombre et se détruit dans l'alcool : c'est avec son corps que Wols dit la manière dont il a vécu l'exil, l'isolement et son retrait de la vie artistique « c'est par la médiation du corps que l'esprit heurte le monde extérieur pour substituer la réalité de la vision à la réalité des choses »[38]. Les dessins et les écrits sur de petits bouts de papiers se présentent alors comme des éléments corpusculaires, subissant changements et participant à la « décomposition » de l'œuvre, comme à celle de l'identité de l'artiste. Il existe une véritable solidarité entre les différentes manifestations artistiques de Wols, des parties/parcelles d'un tout où « le corps sera pensé comme inséparable de l'activité créatrice »[39]. Sa perception est chaque fois plus influencée par l'alcool, « il boit une toute petite gorgée de temps en temps, régulièrement toute la journée, il s'humecte comme un coton de briquet. C'est une pression qu'il maintient »[40], puisque, comme le précise Wols :

> Pour que ma petite usine marche (Banjo, dessins, etc.)
> il faut que je sois constamment dans un état zéro
> (neutre ou nul ou vide)
> de demi-malade/demi-ivresse
> demi-tristesse
> folie
> demi-sage (demi-folie enchanté)

[34] *Id.*, *Aphorisme n° 1*, *op. cit.*, p. 11.
[35] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 14.
[36] Jusqu'au 9 septembre 1943, Dieulefit est sous occupation italienne.
[37] Henri-Pierre Roché fait la connaissance de Wols le 21 décembre 1941. Grâce à l'écrivain, Wols rencontrera le directeur de la galerie du même nom, René Drouin, en avril 1945.
[38] R. UBAC, *op. cit.*, p. 36.
[39] E. LÉVINAS, *op. cit.*, p. 26.
[40] Henri-Pierre ROCHÉ, « Souvenirs sur Wols », *in Aquarelles et Dessins de Wols*, Paris, Delpire, 1963, p. 205.

(en évitant tout préméditation)
le moindre dérangement de cet équilibre
me dérange ou m'empêche[41]

La vision du peintre est prise dans une logique de l'imprégnation des choses. Affecté et ayant « une relation physiologique avec l'indivisible »[42], Wols transforme cette souffrance de l'extériorité en manière d'être : « ce qu'il veut dire, lui, c'est que les objets le touchent parce qu'il a peur de se toucher sur eux. […] Il se fascine sur les objets extérieurs quand ceux-ci lui apparaissent comme les produits de son écriture automatique »[43], dans une dégradation physique autant que psychique. Sa situation d'exilé a renforcé le sentiment de l'altérité dû à la menace ressentie pendant son internement. Sartre explique que Wols « se subit […], les choses du dehors le retournent dans la mesure exacte où celle du dedans, l'innommable, l'a projeté sur elles »[44]. À partir de cette identification et de ce que l'objet plastique lui renvoie, alors qu'objet et sujet se rejoignent, Wols décide de récuser tout acte et de développer « cette praxis introvertie que [Sartre] nomme activité passive »[45]. L'autoportrait photographique, *Apatride* (1944)[46], expose ce repli dans la passivité hermétique de sa sphère privée, et manifeste explicitement son refus de remplir la fonction attendue de l'artiste[47]. L'image affiche aussi l'impuissance et la solitude du peintre qui s'est marginalisé socialement, comme Henri-Pierre Roché l'a constaté : « très vite en ces quatre ans, il pencha du *côté maudit*. Il avait une dévotion croissante pour Artaud et Lautréamont »[48]. Dans cette photographie, Wols souligne la complexité de toute représentation, en y introduisant l'écriture dont la nature

[41] WOLS, *Aphorisme n° 179, op. cit.*, p. 68. L'orthographe a été respectée.
[42] J.-P. SARTRE, « Doigts et non-doigts », *op. cit.*, p. 414.
[43] *Ibid.*, p. 421 *sq*.
[44] *Ibid.*, p. 421.
[45] *Ibid.*, p. 419.
[46] Pour une analyse plus détaillée de cette œuvre, nous nous permettons de renvoyer à notre étude, « Apatride : un autoportrait de Wols (1944). Photographie et altérité de l'image », in Sandrine LASCAUX, Yves OUALLET, dir., *Autoportrait et altérité*, Rouen, PURH, 2014, p. 107-117.
[47] Satisfaire les besoins élevés de l'esprit, transmettre des contenus et être l'interprète d'une communauté, par exemple. Voir aussi Nathalie HEINICH, pour qui « le partage de l'artiste idéal-typique » s'est fait selon trois polarités à partir du XIXe siècle : « l'artiste excentrique, l'artiste engagé, l'artiste privilégié » in : *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 329).
[48] H.-P. ROCHÉ, *op. cit.*, p. 205.

« est autre que celle qui parle à l'œil-autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente »[49]. Son autoportrait porte la trace d'une histoire qui impose au Sujet l'isolement mais aussi la privation de son identité et de la réalité comme l'a analysé Hannah Arendt : « Ce qui rend la désolation si intolérable c'est la perte du moi, qui, s'il peut prendre réalité dans la solitude, ne peut toutefois être confirmé dans son identité que par la présence confiante et digne de foi de mes égaux »[50]. A Dieulefit, Wols réalise des œuvres à l'aide d'une « petite plume (…) toujours rouillée et d'un pinceau pauvre en poils »[51], sur des feuilles de petits formats, et exprime de façon dramatique sa vision fourmillante et chaotique d'un microcosme, reflet de tous les maux du monde. Dans *Constellations*[52], les lignes se dissolvent sur la surface du papier, elles n'enserrent plus les couleurs. Plus concentrées, les zones rougeâtres créent visuellement un axe vertical autour duquel se s'éparpillent les lignes et se diluent les couleurs, sans fermeté, sans précision : le fourmillement expressif s'absorbe dans la matière et le support. Quelques formes oculaires sans consistance nous égarent sur la surface, révélée en même temps que les traces du geste du peintre. Les formes incertaines pointent le laminage que Wols exécute, rempli de doute et d'angoisse. Le peintre attire le spectateur dans une expérience de l'incertitude au gré des lignes, des entrelacs, des vides et de leurs dispositions, dans un dédale d'évocations où l'imagination tentera de dévoiler les silences puisque « l'expérience que rien n'est explicable mène au rêve »[53]. L'errance de la pensée et du sens s'associe à une pratique fragmentaire qui menace de sombrer dans le non-sens ; elle propose aussi un vagabondage parmi les couleurs et les lignes et une autre expérience du temps où l'artiste témoigne que dessiner et écrire sont une expérience du corps, qu'elle est le temps de l'extrême passivité « Ne pas

[49] W. BENJAMIN, *Petite Histoire de la photographie*, *Œuvres II*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2000, p. 300. Ce texte a été publié la première fois en trois parties dans *Die literarische Welt* les 18 et 25 septembre et le 2 octobre 1931.
[50] Hannah ARENDT, *Le Système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972, p. 229.
[51] H.-P. ROCHÉ, *op. cit.*, p. 206.
[52] *Constellations*, c. 1942, aquarelle et encre/papier, 35,9 x 27 cm, Art Institute Chicago.
[53] WOLS, *Aphorisme n° 59*, *op. cit.*, p. 27.

faire / mais être et croire »[54] et une expérience de l'errance créatrice, à l'instar de sa situation d'exilé et d'apatride. Dessiner reste pour Wols l'« action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on *sent* et ce que l'on *peut* »[55] ou selon le conseil d'Artaud : le « miner […] et le traverser à la lime, lentement et avec patience… »[56]. Le choix d'une forme réduite, voire empêchée, est associé à sa manière d'être au moment où son Moi se détruit. La dislocation de la ligne défait le processus de la représentation et induit des transformations au sein de l'espace-plan dans une variété de relations non déterminées. Cette pratique relation du corps à l'œuvre souligne la fragmentation qui remet le sujet au centre morcelé (du corps comme du monde). Wols déconstruit la réalité sans rompre totalement avec celle-ci mais choisit de démanteler les principes de la représentation, « à la lime », puisque pour « se frayer un passage » à travers l'Histoire, le Sujet se fait en défaisant et en se détruisant plonge dans les territoires de l'imaginaire, dernier rempart face à l'alination de l'exil et aux diktats de l'Histoire.

Wols (Alfred Wolfgang Otto Schultze), *Constellations*, c.1942, 35,9 x 27 cm, aquarelle et encre sur papier, Art Institute, Chicago, © Adagp, Paris 2018.

[54] *Id.*, *Aphorisme n° 23, op. cit.*, p. 18.
[55] Antonin ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, 2001, p. 62.
[56] *Ibid.*

Le fragment : un projet face à l'H/histoire ?

L'« activité passive » de Wols est une manière de faire face aux bouleversements de son existence et à ceux de la représentation. L'artiste refuse l'image unitaire, un imaginaire sédentaire, et choisit le fragment permettant la mobilité de la recherche et de la pensée, un vagabondage créatif qui échappe à la certitude et à la stabilité. En élaborant un art du fragment, il pose la question de son identité (personnelle/artistique) et propose une manière de concevoir le monde.

Est-ce une crise de l'œuvre qui se superpose à la crise du sujet ? Pour Adorno, « le fait de se tourner vers le brisé et le fragmentaire est en vérité une tentative de salut de l'art par le démontage de leur prétention (prétention des œuvres) à être ce qu'elles ne peuvent être et ce qu'elles veulent pourtant devenir ; le fragment renferme ces deux aspects »[57]. Dans ses observations de la nature, Wols tente d'ordonner ses visions et sa faculté de « savoir voir »[58] se concrétise dans son dessin, livré à l'errance de la main qui « gratte » et hésite, sans connaître son chemin.

Dans *Trois souches dans le vent* (1944-1945)[59], le geste saccadé provoque l'apparition d'une gerbe de filaments noirs, autour de racines rouges qui semble sortir d'un mouvement primaire et sa pratique reste avant tout un procédé heuristique fiable. Dans le dessin à l'encre, *La grande tête* (1943)[60], nous retrouvons une « non-forme », des proliférations organiques sans aucun contour marqué, et un espace rempli de traits vermiculaires inscrits frénétiquement. Si les lignes sinueuses et les circonvolutions font apparaître des formes oculaires souples, les hachures et les pointillés brouillent la possibilité d'une lecture cohérente de la composition tout en affirmant la matérialité du dessin par la mise à nu de ses composants. Wols rejette tout projet de représentation achevée ou de figure omniprésente en se servant d'un dessin sans consistance pour exposer une structure qui se délite. Conscient de la présence du dessin, le spectateur fait appel à son imagination pour accéder à l'univers des « formes naturelles » de l'artiste. Le

[57] T. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 352.
[58] WOLS, *Aphorisme n° 338*, *op. cit.*, p. 125 : « Pour savoir voir / il ne faut rien savoir / sauf savoir voir ».
[59] *Trois souches dans le vent*, 1944-45, aquarelle et encre / papier, 15,49 x 10,49 cm, collection privée.
[60] *La grande tête*, 1943, encre/papier, 30,4 x 25,4 cm, Karin und Uwe Hollweg Stiftung, Bremen.

dessin ne fait pas sens mais il informe sur la présence d'éléments hybrides, proches de certaines formes naturelles (organiques, végétales, rhizomiques ou cosmographiques). Dans *Fou aux cheveux flottants* (c. 1942-1943)[61], la ligne se défait et se fractionne, le trait évoque les antennes ou un œil d'insecte, ou bien se fait tâche, griffure ou point, sans créer de liens entre ces différents éléments pour n'être qu'une « possibilité » (selon l'expression de Paul Valéry[62]). À partir de moyens simples, Wols développe une « méthode » qui révèle la visibilité des éléments graphiques et affirme une gestualité concentrée : « il faut serrer encore l'espace / les mouvements des doigts et de la main / suffisent pour exprimer tout »[63]. C'est le geste de la main qui crée le mouvement du dessin et la répartition des couleurs, frottis, taches ou touches. Cette écriture ne représente plus, mais, à partir du dessin (outil de recherche, d'investigation) dont la subjectivité se laisse aisément percevoir, Wols interroge le monde et le graphisme lui-même. La genèse de l'œuvre, les pulsions et les actions visibles, rapprochent le « savoir voir » de l'artiste de son imagination : il suggère le processus « en devenir » de l'œuvre mais aussi l'impossibilité de donner forme à la représentation. Le fragment sollicite l'inconnu, sans rien affirmer hormis sa présence, et renonce à toute forme de pouvoir et d'interprétation :

> Difficile de lire mes dessins ?
>
> ……..les sentir……
>
> Pas d'analyses ni d'explications s.v.p.[64] !

Dans l'aquarelle *Sans titre*[65], il concentre tous les éléments graphiques et colorés de la composition sur une masse informe. La ligne griffe de nombreux écheveaux de fils, griffonnages et pointillés, répétitions labyrinthiques, d'où émergent des formes oculaires ainsi qu'un cadran (d'une montre ?). Dans ces agrégats de traits, qui tentent d'enserrer les couleurs, la structure globale verticale se désagrège à

[61] *Fou aux cheveux flottants*, c. 1942-1943, encre, aquarelle / papier, 22,8 x 15,2 cm, coll. privée.
[62] Paul VALÉRY, *Degas Danse Dessin* (1938), Paris, Gallimard, « Idées/Arts », 1965, p. 95 : « les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité ».
[63] WOLS, *Aphorisme n° 73*, *op. cit*., p. 32.
[64] *Id.*, *Aphorisme n° 103*, *op. cit*., p. 41. La transcription de la ponctuation a été respectée.
[65] *Sans titre*, avril 1943, aquarelle et encre / papier, 10,43 x 7,28 cm, coll. particulière. C'est une des rares œuvres datées du peintre. Le mois et l'année sont indiqués en bas à droite de la composition et sous la signature de l'artiste.

partir de l'accumulation des constituants du dessin. Avec subtilité, le peintre concentre les deux couleurs primaires, rouge et bleu dans la zone centrale, et joue sur les nuances et les tonalités. Si le rouge plus affirmé et compact offre des ancrages au regard, le bleu plus dilué s'évapore et se diffuse davantage vers les périphéries du dessin. Avec le doute, le trauma et l'angoisse, « l'apparence de l'art […] doit se briser, pendant que l'œuvre admet en elle les ruines littérales et non fictives de l'empirique, reconnaît la rupture et la transforme en effet esthétique »[66] : le fragment manifeste les fractures subies par l'individu soumis à l'Histoire. Acceptant la perte des certitudes, Wols peut situer le fragmentaire dans un espace de subversion généralisée tout en en appelant à un sujet polyphonique, à une inscription poétique de ce sujet qui, dès lors, peut retrouver une liberté car « ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire et toujours dire, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue dans la chaleur de la rédaction »[67] ou de la création. Wols pose la question du signe (trait, ligne ou couleur), symptôme de souffrance, qui s'immisce dans la matière et constitue un lien entre ce qui est intérieur et extérieur au corps. Le choix du fragmentaire, avec la déréliction du peintre, serait, peut-être et paradoxalement, « une méthode-impatiente, mobile-immobile de recherche, et aussi l'affirmation que le sens, l'intégralité du sens ne saurait être immédiatement en nous […], nous ne le saisissons que comme devenir et avenir de question »[68].

Si « toute parole de fragment, toute réflexion fragmentaire exigent cela : une réitération et une pluralité infinies »[69], le fragment n'est pas morcellement d'un ensemble ou d'un tout, mais un « langage autre »[70], lié à une autre conception du temps « éternelle répétition »[71] , ramassé sur lui-même, hors de toute continuité mais menant à une nouvelle expression artistique, proche de celle de la fugue ou des variations en musique. La désintégration de la forme, même si une certaine iconographie peut parfois persister les racines, les micro-organismes, les villes,

[66] T. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 207.
[67] Samuel BECKETT, *Molloy* (1951), Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 36.
[68] Maurice BLANCHOT, cité in *Revue Lignes*, n°3, 2000, p. 132.
[69] *Ibid.*.
[70] Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 235.
[71] *Ibid.*, p. 238.

les navires , présente la forme fragmentaire associée à une manière de concevoir le monde et une certaine gestualité. Les villes imaginées par Wols surgissent de réseaux linéaires, comme dans *Faubourg inhospitalier*[72] (1944-1945) où la verticalité de la structure fait émerger quelques indices formels à partir desquels la ville nous apparait. À partir d'une tache noire centrale, véritable concentré de lignes et de traits griffonnés serrés, l'ensemble du réseau graphique se diffuse à moins que cette évasion de lignes et d'arêtes ne se résorbe dans un mouvement implosif. Les couleurs légères s'y évaporent indépendamment du dessin, alors que dans d'autres aquarelles, telles *Village au clair de lune*[73] (c. 1944) ou *Ville sur pilotis*[74] (début 1944), le rhizome de lignes et de touches se concentre sur une partie réduite de la surface pour faire surgir des cités, véritables mirages où les couleurs renforcent l'aspect irréel et fantomatique de ces constructions flottantes. Mouvant, le dessin de Wols ouvre l'œuvre à la prolifération des lignes. Moduler et fragmenter permettent l'émergence de l'indicible et offre une autre expérience, sans début ni fin[75], d'une intrusion dans le corps de l'œuvre sans possibilité aucune de quelque césure entre matière et signe dans l'espace et le temps.

Cette nouvelle expérience du temps témoigne que le fragment n'est pas seulement une expérience du corps fatigué, angoissé et dans l'attente, le temps de l'extrême passivité où le réel est défait, mais un processus, un phénomène en devenir et dynamique dans le rapport du tout aux parties. Telle la contrainte extérieure, l'œuvre de Wols se constitue de parcelles et dessins dont le caractère d'urgence et l'absence volontaire de moyens laissent les constituants lire ouvertement la matérialité, le fonctionnement et le processus de création : « une œuvre est une composition ou même une décomposition du moment, de l'homme et du lieu »[76]. Afin de mettre à distance tout aspect représentatif et illustratif, l'artiste refuse la cohérence, trop artificielle, et préfère les lignes brisées, multiples,

[72] *Faubourg inhospitalier*, 1944-1945, aquarelle et encre / papier, 17,7 x 10,6 cm, coll. particulière.
[73] *Village au clair de lune*, c. 1944, aquarelle et encre / papier, 17,62 x 17,39 cm, coll. particulière.
[74] *Ville sur pilotis*, 1944, encre et aquarelle / papier, 13,89 x 18,49 cm, coll. particulière.
[75] Wols ne date pas ses œuvres une exception pour celle d'avril 1943 et ne donne pas de titres à ses dessins et à ses aquarelles : il rompt avec le *continuum* de la création et échappe à la temporalité, mais il rend mobile et fluctuante l'approche de l'œuvre.
[76] WOLS, *Aphorisme n° 115*, *op. cit.*, p. 43.

contournées ainsi qu'un matériau modeste (encre, crayon ou aquarelle) comme ce qui résiste à tout processus d'organisation. En installant la précarité au cœur de la représentation, il donne au fragment la possibilité d'exprimer la perte définitive de la totalité et de présenter les restes significatifs de la modernité ou de son projet utopique parce qu'aucun « progrès n'est possible »[77].

Après la guerre, le 21 décembre 1945 fut inaugurée l'exposition de dessins et aquarelles de Wols à la galerie Drouin. Le galeriste permit à Wols de se doter de toiles et de peinture à l'huile. Wols avait quitté Dieulefit quelques semaines avant l'exposition et s'était installé à Paris où il poursuivait son travail sur le signe et la matérialité de l'œuvre sur de grands formats, optant pour un « art de la décrépitude »[78]. Sorti de sa situation d'exilé, Wols n'accepterait pas une normalisation de ses conditions de vie.

Ces peintures à l'huile, « nouveau » medium, montrent l'effacement du langage, de l'individu devant la matérialité de la surface picturale. Cependant, il semble que Wols préféra se consacrer à une œuvre « totalisante » sous la forme d'un petit livre, constitué de fragments, de citations, d'aphorismes, d'extraits de romans accompagnés de dessins et d'aquarelles. Ce « petit livre noir » fut publié en décembre 1945 en guise de catalogue de l'exposition à la galerie Drouin, mais

> Cette époque malade ne me permet de faire
> qu'une suite d'aspects non convenus sans but marchand
> un petit livre qui regarde un peu derrière
> Le voile de l'aspect superficiel[79].

Il y donne à voir un rejet de toute culture humaniste et de son concept de totalité, puisqu'« il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie »[80]. Lors de l'exposition de mai 1947 à la galerie

[77] WOLS, *Aphorisme n° 274*, *op. cit.*, p. 102 : « Depuis 1913 (MDCCCCXIII) tout le monde me prouve que ni dans la vie, ni dans les sciences, ni dans les cœurs ou les cerveaux un progrès n'est possible ».
[78] Serge GUILBAUT, *Voir, ne pas voir, faut voir : essais sur la perception et la non-perception des œuvres*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 80.
[79] WOLS, *Aphorisme n° 98*, *op. cit.*, p. 40. La transcription de la ponctuation a été respectée.
[80] W. BENJAMIN, *Sur le Concept d'histoire*, *op. cit.*, p. 433.

Drouin[81], le peintre Mathieu déclara qu'« après Wols, *tout* est à refaire »[82], soulignant que :

> Wols a d'emblée utilisé génialement, irrémédiablement et irréfutablement les moyens de dire qui sont ceux de notre temps et les a portés à leur maximum d'intensité. Qui plus est, ces moyens d'expression sont et ils ne pourraient l'être davantage ceux du vécu[83].

[81] L'exposition a lieu du 22 mai au 17 juin 1947 et présente quarante œuvres de Wols.
[82] MATHIEU, *De la Révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme* (1963), Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972, p. 37.
[83] *Ibid.*, p.38.

M. ZANARDO, « Elsa Morante face à l'Histoire », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 193-209, ISSN 2426-394X.

Elsa Morante face à l'Histoire

Monica Zanardo

CNRS/ENS ITEM Institut des Textes & Manuscrits Modernes

Dans le roman *La Storia*, paru en 1974, Elsa Morante aborde un sujet qui était resté jusque-là aux marges de son univers narratif : si le philosophe marxiste György Lukács a dit de *Mensonge et sortilège* (1948) qu'il décrivait la décadence de la société bourgeoise du sud de l'Italie[1], si dans *L'île d'Arturo* (1957) le protagoniste abandonne son île natale pour faire face à la guerre[2], avant 1974 la poétique de Morante était toutefois régie par d'autres exigences que celle de l'Histoire avec un grand H[3]. Lors du débat acharné qui a accompagné la parution de *La Storia*[4], il a ainsi souvent été reproché à l'auteure d'avoir abandonné le registre fantastique de ses précédents ouvrages, et l'idéologie de *La Storia* a été jugée populiste et politiquement contradictoire. Les critiques les plus sévères portaient, notamment, sur les résumés historiques imprimés dans une police plus petite qui ouvrent chaque chapitre du roman, ainsi que sur la « surcharge » d'emphase avec laquelle seraient traités des épisodes historiques[5]. En substance, c'est la philosophie de

[1] *Cf.* Marco BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pise, Nistri-Lischi, 1999, p. 145-149 et Leonardo LATTARULO, « Il giudizio di Lukács su Elsa Morante », *in* Giuliana ZAGRA, Simonetta BUTTÒ, éd., *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Rome, BNCR, 2006, p. 67-71.

[2] *Cf.* M. BARDINI, *op. cit.*, p. 87-105.

[3] En effet, « l'œuvre d'Elsa Morante a entretenu avec l'histoire un rapport pour le moins ambigu, souvent placé sous le signe de l'absence ou de la distance » (Jean-Philippe BAREIL, « Histoire, mythe et chronique dans *Aracoeli* d'Elsa Morante : de la modernité au non-être », *in* Agnès MORINI, éd., *L'histoire mise en œuvres. Fresques, collages, trompe-l'œil… : des modalités de « fictionnalisation » de l'histoire dans les arts et la littérature italienne*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2001, p. 13).

[4] *Cf.* du moins Gian Carlo FERRETTI, « Il dibattito sulla "Storia" di Elsa Morante », *Belfagor*, 30, janvier 1975, p. 93-98 ; Luigi DE ANGELIS, « Il dibattito su *La Storia* », *in* G. ZAGRA et S. BUTTÒ, éd., *Le stanze di Elsa*, *op. cit.*, p. 101-111 ; Elena RANCATI, « *La Storia* il "caso Morante" », *in* Roberto CICALA et Velania LA MENDOLA, éd., *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Milan, Educatt, 2009, p. 399-446.

[5] Parmi les très nombreuses contributions, je rappelle au moins le long et lucide compte-rendu de Pasolini : Pier Paolo PASOLINI, « La gioia della vita la violenza della storia », *Il Tempo*, XXXVI, 30, 19 [mais 26] juillet 1974, p. 77 *sq.* et « Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia », *Il Tempo*, XXXVI, 31, 2 août 1974, p. 75 *sq.*

l'histoire de Morante qui a été mise en question par les hommes de lettres de son époque : on a vu dans *La Storia* une perspective défaitiste et pessimiste, selon laquelle l'Histoire serait une force écrasante qui accable les hommes et qui s'acharne avec une violence particulière sur les plus faibles.

Dans *La Storia*, Morante brosse une fresque de Rome pendant la Seconde Guerre mondiale mais, par de nombreux procédés narratifs, elle y aborde également des événements antérieurs (l'avant-guerre en Calabre, l'épidémie de grippe espagnole, la marche sur Rome) ou éloignés dans l'espace (comme la déportation des Juifs, la bombe atomique, les combats sur le front de l'Est)[6]. Les nombreux événements historiques qui servent de toile de fond au roman ont fait l'objet de recherches préparatoires approfondies de la part de Morante, comme le confirment les avant-textes de *La Storia* ainsi que les lectures effectuées et les notes prises au cours de la genèse du roman[7] : dans ses documents autographes figurent plusieurs précisions bibliographiques[8] qui offrent l'opportunité non seulement de retracer les sources utilisées par l'auteure, mais aussi de réfléchir aux stratégies qu'elle adopte pour intégrer les faits historiques à son récit.

Alors que des dizaines de sources bibliographiques ont été utilisées pour rédiger *La Storia*, Morante choisit de n'en évoquer qu'un nombre restreint dans les *Notes* qu'elle publie à la fin de son roman :

> *Riguardo alla bibliografia – ovviamente, interminabile – sulla Seconda Guerra Mondiale, io non posso che rinviare i lettori a qualcuno dei tanti cataloghi disponibili ovunque in proposito. Qui devo limitarmi a citare – anche a titolo di ringraziamento – i seguenti autori, che con le loro*

[6] Pour une analyse détaillée de la représentation de la guerre dans *La Storia*, *cf.* Giancarlo ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Turin, Aragno, 2012, p. 155-169.

[7] Les archives d'Elsa Morante (ses manuscrits et sa bibliothèque personnelle) sont conservées à la Bibliothèque Nationale Centrale de Rome (dorénavant BNCR). Pour une description de ce fonds, *cf.* G. ZAGRA et S. BUTTÒ, éd., *Le stanze di Elsa*, *op. cit.* et G. ZAGRA, dir., *« Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia ». Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Rome, BNCR, 2012.

[8] Cf. Monica ZANARDO, « Nella biblioteca della *Storia* di Elsa Morante », *Strumenti Critici*, 2, 2015, p. 251-266 ; *Ead.*, « La biblioteca della *Storia* attraverso lo studio dei manoscritti : alcuni esempi di utilizzo delle fonti », *in* Enrico PALANDRI et Hannah SERKOWSKA, éd., *Le fonti in Elsa Morante,* Venise, Ca' Foscari, 2015, p. 111-117.

> *documentazioni e testimonianze mi hanno fornito degli spunti (reali) per alcuni singoli episodi (inventati) del romanzo:*
> *Giacomo Debenedetti (v.* 16 ottobre 1943, *Ed. Il Saggiatore, Milano 1959); Robert Katz (v.* Black Sabbath, *Ed. The Macmillan Company, Toronto 1969); Pino Levi Cavaglione (v.* Guerriglia nei Castelli Romani, *Ed. Einaudi, Roma 1945); Bruno Piazza (v.* Perché gli altri dimenticano, *Ed. Feltrinelli, Milano 1956); Nuto Revelli (v.* La strada del Davai, *Ed. Einaudi, Torino 1966, e* L'ultimo fronte, *Ed. Einaudi, Torino 1971)*[9].

Ces *Notes* finales sont un point de départ privilégié pour réfléchir aux diverses modalités auxquelles recourt Morante pour intégrer l'*histoire* (réelle) au *récit* (inventé) de son roman : les ouvrages cités nourrissent en effet la rédaction de quelques passages du roman et, notamment, de quelques épisodes qui comptent parmi les plus célèbres de *La Storia*.

C'est en m'appuyant sur les six sources historiques que Morante cite à la fin de *La Storia* que j'explorerai les stratégies narratives par lesquelles elle intègre l'Histoire à son récit, pour en tirer ensuite quelques considérations sur sa façon d'interpréter et de fictionnaliser l'histoire.

« Des points de départ (réels) pour certains épisodes (inventés) de mon roman ». Entre Histoire et fiction.

Il est intéressant de remarquer que Morante, pour se documenter sur la Seconde Guerre mondiale, fait appel de préférence à des témoignages : c'est le cas non seulement de Pino Levi Cavaglione et de Bruno Piazza, mais aussi des ouvrages de Nuto Revelli consacrés aux soldats italiens qui ont combattu sur le front de l'Est. Aux deux ouvrages cités par Morante à la fin de *La Storia* (*La strada del Davai* et

[9] Elsa MORANTE, *La Storia*, Turin, Einaudi, 1974, p.661. « En ce qui concerne la bibliographie évidemment interminable de la Seconde Guerre mondiale, je ne peux que renvoyer les lecteurs à l'un des nombreux catalogues disponibles partout sur ce sujet. Je dois ici me borner à citer également à titre de remerciement les auteurs suivants dont la documentation et les témoignages m'ont fourni des points de départ (réels) pour certains épisodes (inventés) de mon roman » (trad. Michel ARNAUD, Paris, Gallimard, 1977, p. 947).

L'ultimo fronte) il faut aussi ajouter *La guerra dei poveri*[10] : ces trois livres ont été lus et annotés par l'auteure, et sont souvent évoqués dans ses documents autographes, notamment à côté des passages qui concernent la mort de Giovannino et l'expérience de Clemente, dit *Manonera* (Main noire). Ces sources revêtent une importance majeure pour Morante : les mémoires de Revelli, qui vécut personnellement cette terrible expérience, mais aussi les nombreuses lettres de soldats ainsi que les entretiens de survivants qu'il décida de publier sont autant de documents que Morante réagence dans la fiction littéraire. Les lettres de Giovannino à son épouse, dont deux sont reproduites dans le roman[11], sont à l'image de celles que Morante pouvait lire dans *L'ultimo fronte* : bien qu'elle ne reproduise pas textuellement de lettres réelles, l'auteure y imite l'italien incorrect de nombreux soldats qui étaient, dans la plupart des cas, des ouvriers agricoles semi-analphabètes. À travers le personnage de Clemente qui a été mutilé mais a survécu, Morante représente aussi les nombreux soldats qui avaient d'abord soutenu le fascisme et qui, avec une confiance aveugle dans les stratégies militaires des généraux, étaient partis en Russie la fleur au fusil, persuadés que l'expédition sur le front de l'Est se terminerait, en quelques mois, par une victoire[12]. Mal équipés, confrontés à des conditions météorologiques extrêmes, contraints de supporter la faim et la soif, les soldats qui se battent en Russie en oublient toute solidarité : les éléments que rapporte Clemente à son retour (les membres gangrénés, la faim, les épidémies, les loups, les « cannibales blancs », les soldats poussés à boire leur propre urine pour survivre, et ainsi de suite) sont autant de détails tirés des témoignages réels recueillis par Revelli. Morante y mêle quelques commentaires amers du personnage, conscient que « ceux qui n'y ont pas été, ne peuvent pas comprendre »[13], et insiste sur ses réactions de rage, de répugnance et

[10] Nuto REVELLI, *La strada del Davai*, Turin, Einaudi, 1966 ; *L'ultimo fronte : lettere di soldati caduti o dispersi nella seconda guerra mondiale*, Turin, Einaudi, 1971 et *La guerra dei poveri*, Turin, Einaudi, 1962. Les exemplaires de ces trois ouvrages ayant appartenu à Elsa Morante sont conservés à Rome, BNCR, F. MOR 940 ; respectivement : REVEN 1, REVEN 2 et REVEN 3.
[11] E. MORANTE, *La Storia*, *op cit.*, p. 319-321 ; en version française, *op. cit.*, p. 459 et 461.
[12] C'était le cas aussi de Nuto Revelli. Pour les passages de *La Storia* concernant le soutien de Clemente au Fascisme, voir E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 382 ; en version française, *op. cit.*, p. 547.
[13] *Ibid*, p. 546.

d'amertume. Mais c'est à l'occasion de la mort de Giovannino, l'un des épisodes les plus émouvants de *La Storia*, que l'on voit à l'œuvre la transformation de la source historique en littérature, du fait réel en fiction narrative. À l'image de nombreux soldats partis pour le front de l'Est, Giovannino trouve la mort au cours de la retraite : épuisé, malade, il n'arrive pas à poursuivre son chemin, et ne trouvera nulle aide. Si un certain nombre d'éléments descriptifs sont tirés de sources documentaires (les pieds enflés, l'uniforme endurci par le froid, la « soif ardente » et le sommeil qui survient), Morante va jusqu'à décrire les délires de Giovannino, provoqués par la montée de la fièvre : elle transcrit les dernières pensées de Giovannino, perdu dans une confusion entre réalité et imagination, où ses souvenirs se mêlent au délire lorsqu'il croit par exemple être revenu à son village natal, avant de s'endormir pour la dernière fois. Bien que les ouvrages de Revelli, en raison des détails parfois macabres des témoignages qui y sont rassemblés, soient très bouleversants, ils se limitent à une description factuelle : la mort d'autrui est racontée, mais vue de l'extérieur. Morante, en revanche, peut pénétrer dans les pensées des personnages et même relater l'expérience extrême de la mort du point de vue de Giovannino. C'est là que l'écrivain s'éloigne du témoin et de l'historien : il revendique le droit d'aller au-delà des faits et des données pour compléter, par son art, la narration. Le pouvoir artistique du roman historique repose précisément dans ce passage de l'*information* à la *narration*[14] : si les faits historiques qui intègrent le roman de Morante sont autant d'épisodes mémorables et émouvants, c'est précisément parce que l'auteure transforme une suite brute de dates et d'événements ou des bulletins arides listant le nombre de morts et de blessés en une narration, et qu'elle donne à ces morts un visage et une histoire.

On remarquera, comme plusieurs critiques l'ont déjà fait[15], que les protagonistes du roman survivent tous à la guerre : les seules victimes d'événements ayant trait à l'Histoire sont des personnages secondaires (comme Giovannino, le soldat Gunther,

[14] Je pense notamment aux réflexions de Walter Benjamin dans « Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *in Id.*, *Écrits français*, trad. Jean-Maurice MONNOYER, Paris, Gallimard, 2003, p. 251-300.
[15] *Cf.*, entre autres, Giovanna ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milan, Il Saggiatore, 1995, p. 224.

Mariulina, les partisans Quattro et Mosca), ce qui a été considéré comme un aspect *paradoxal* du roman[16]. À bien des égards, pourtant, c'est la guerre qui détermine le destin des personnages, comme on peut le vérifier en étudiant les écarts entre le récit de *La Storia* et les ouvrages-sources dont Morante se sert pour rédiger certains épisodes de son roman.

Parmi les ouvrages cités à la fin du roman figure *Black Sabbath* de l'historien Robert Katz[17] que Morante utilise pour rédiger l'épisode où Ida et Useppe assistent au départ des trains chargés des Juifs arrêtés le 16 octobre 1943 lors de la rafle du ghetto de Rome[18]. Ida et Useppe, en suivant Celeste Di Segni à travers les ruelles de la capitale, arrivent à la gare Tiburtina où la Signora Di Segni, qui avait échappé à la rafle, retrouve ses proches, enfermés dans des wagons à bestiaux : bien que son mari insiste pour qu'elle s'en aille, elle supplie les fascistes de lui ouvrir les portes des trains[19]. Il s'agit d'un épisode qui a réellement eu lieu, et Celeste Di Segni n'est que la transfiguration littéraire de Costanza Calò Sermoneta, comme le précise Morante dans ses documents autographes, en marge de la première rédaction de l'épisode : « *N. B. Nell'episodio realmente accaduto a Roma (cfr. R. Katz "The black Sabbath") la donna si chiamava* <u>*Sermoneta*</u> »[20]. Morante reste fidèle, pour l'essentiel, à la narration de Robert Katz[21], mais l'agrémente toutefois de détails descriptifs (comme la topographie exacte de la gare, ou la rumeur dans les wagons). Au

[16] *Ibid*., p. 220-224.

[17] Robert KATZ, *Black Sabbath : a journey through a crime against humanity*, New-York, The Macmillan Company, 1969. L'exemplaire ayant appartenu à Elsa Morante et présentant des traces de lecture est conservé à Rome (BNCR, F. MOR 300 KATZR 1).

[18] On a souvent mis en relation cet épisode avec Giacomo DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, Milan, Il Saggiatore, 1959 (*cf.* Siriana SGAVICCHIA, « Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della *Storia* », *in Ead*., éd., *"La Storia" di Elsa Morante*, Pise, ETS, 2012, p. 99-122. En effet, mis à part quelques mots ou certaines phrases — tel « Résciud », mot juif signifiant « va-t-en » prononcé par un des personnages et que Morante tire de l'ouvrage de Debenedetti (cf. Risa SODI, « Whose Story ? Literary Borrowings in Elsa Morante's *La Storia* », *Lingua e stile*, 1, 1998, p. 141-154) — l'ouvrage de Debenedetti ne joue pas un rôle central dans l'écriture de cet épisode.

[19] E. MORANTE, *La Storia, op. cit.*, p. 243-247 ; en version française, *op. cit.*, p. 347-354.

[20] Rome, BNCR, V.E. 1618/1.VII, fol. 18v ; « N. B. Dans l'épisode qui a réellement eu lieu à Rome (cfr. R. Katz, The black Sabbath), cette femme s'appelait <u>Sermoneta</u> » (ma traduction). Ici, et dans la suite de l'article, je conserve les marques soulignées de l'original lorsque je transcris des documents autographes.

[21] Pour une confrontation plus détaillée entre le récit de Katz et celui de Morante, voir M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della* Storia *di Elsa Morante*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 50-52.

témoignage impersonnel de l'historien américain se substitue, dans le roman de Morante, la focalisation sur le point de vue d'Ida, qui assiste à cette scène, son fils dans les bras, et, surtout, sur la réaction du petit Useppe qui « *seguitava a fissare il treno con la faccina immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivible di orrore* »[22]. Morante, par cette ruse narrative, place les lecteurs en position de témoins indirects de l'événement historique, tout en filtrant leurs sentiments par le biais des réactions des personnages et par l'ajout de détails inventés, quoique vraisemblables : les hurlements d'une femme en train d'accoucher, le court dialogue entre la signora Di Segni et son mari, les mains agrippées aux barreaux, la chaleur insupportable...

Dans *La Storia*, cet épisode avait été préfiguré dans le chapitre précédent[23] : c'est là que la fiction s'écarte du récit historique. Un an avant la rafle du ghetto de Rome Useppe s'était rendu à cette même gare en compagnie de son frère Nino et, dans un wagon, il avait vu un veau destiné à l'abattoir : même s'il était trop petit pour se rendre compte du destin de l'animal, « *una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò, come se una piccola tenda buia gli calasse davanti* »[24]. En préfigurant cet épisode, Morante met l'accent sur l'impact que le départ des trains plombés a dans la vie d'Useppe : bien qu'il n'ait pas conscience de ce qui est en train de se passer, l'intuition de cette horreur affecte son inconscient et refait surface dans des cauchemars où le destin des Juifs se mêle à celui du veau destiné à l'abattoir[25]. Dans cette même perspective, les nombreux contacts d'Useppe avec l'Histoire contribuent à fragiliser son esprit et aggravent son épilepsie : c'est le cas, entre autres, des deux épisodes où il voit des clichés de guerre[26], ou de sa rencontre fortuite avec un rescapé d'Auschwitz[27]. Dans toutes ces occasions, même s'il

[22] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit*., p. 247 ; « [Useppe] continuait de regarder fixement le train, son petit visage immobile, sa bouche entrouverte et ses yeux écarquillés dans une indescriptible expression d'horreur » (trad. M. ARNAUT, *op. cit*., p. 353).
[23] Morante explicite le lien entre les deux épisodes, en précisant « il se rappelait vaguement les jours où il était venu là [à la gare Tiburtina] avec Ninnuzzu s'amuser au spectacle des trains » (*Ibid.*, p. 347).
[24] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit*., p. 125 ; « une sorte de tristesse ou de soupçon le traversa, comme si un sombre petit rideau tombait devant lui » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 182).
[25] P. 356.
[26] E. MORANTE, *La Storia, op. cit.*, p. 369-371 et p. 372 *sq*. ; en version française, *op. cit.*, p. 528-530 et p. 532-535. *Cf.* aussi M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia*, *op. cit.*, p. 61 *sq*.
[27] E. MORANTE, *La Storia, op. cit.*, p. 377 *sq*. ; en version française, *op. cit.*, p. 540 *sq*.

n'arrive pas à comprendre rationnellement ce dont il est témoin, Useppe ressent un profond malaise et un sentiment d'angoisse qui se traduisent par des cauchemars, des troubles psychologiques et des crises épileptiques qui provoqueront sa mort[28].

Nino, qui meurt dans un accident de voiture dans le cadre de ses activités de contrebande, est également une victime de l'Histoire. Peu avant sa mort, il dit à sa mère : « *ci hanno messo in le armi vere, quann'eravamo pischelli! E mò noi ce divertimo a faie la pace! Noi, mà, JE SFASCIAMO TUTTO!* »[29]. Pour lui la guerre n'avait été qu'un long apprentissage de la violence : d'abord avant-gardiste, ensuite partisan, puis philo-américain, il est un représentant typique de la « génération de la violence »[30], destiné à être « expulsé de la vie »[31]. Son frère Useppe partage le même sort car il sera, lui aussi, précocement "expulsé de la vie". Devant son cadavre, Ida comprend que le petit Useppe est bel et bien une victime de l'Histoire :

> *Ora nella mente stolida e malcresciuta di quella donnetta mentre correva a precipizio per il suo piccolo alloggio, ruotarono anche le scene della storia umana (la Storia) che essa percepì come le spire multiple di un assassinio interminabile. E oggi l'ultimo assassinato era il suo bastarduccio Useppe. Tutta la Storia e le nazioni della terra s'erano concordate a questo fine: la strage del bambinello Useppe Ramundo*[32].

Suite à cette prise de conscience, Ida recule vers une condition anhistorique et plonge dans la folie : devenue muette, « *essa sembrava percepire a malapena le voci,*

[28] Elsa Morante avait pris le soin de vérifier dans des textes de médecine si les crises épileptiques peuvent avoir des causes psychologiques, comme le confirme une annotation de sa main dans les cahiers de *La Storia* : « Crisi epilettiche ripetute per motivi psicologici cfr. Grasset pag. 142 » (Rome, BNCR, V.E. 1618/1.XII, fol. 96v). La référence est à Albert GRASSET, *L'enfant épileptique* (Paris, Presses Universitaires de France, 1968), ouvrage qui fait partie de la bibliothèque personnelle de l'auteure (Rome, BNCR, F. MOR 610, GRASA 1).

[29] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 442 ; « ils nous ont collé de vraies armes dans les mains quand on était des gosses ! Et maintenant, nous, on va s'amuser à leur faire la paix ! Nous, m'man, ON VA TOUT LEUR DEMOLIR ! » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 631).

[30] *Ibid.*, p. 664.

[31] *Ibid.*

[32] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 647 ; « Maintenant, dans l'esprit borné et insuffisamment développé de cette pauvre femme, tandis qu'elle parcourait avec précipitation son petit logement, se déroulèrent aussi les scènes de l'histoire de l'humanité (l'Histoire) qui lui apparurent comme les multiples spires d'un interminable assassinat. Et aujourd'hui, le dernier assassiné, c'était son petit bâtard Useppe. L'Histoire tout entière et les nations de la terre s'étaient mises d'accord pour cette fin : le massacre du petit Useppe Ramundo » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 928 *sq.*).

senza capire nessun linguaggio, né, forse, distinguere nessuna parola »[33]. Si, dans l'univers narratif d'Elsa Morante, seuls les animaux et les enfants peuvent atteindre le bonheur[34], une troisième voie apparaît ici : la folie et le recul dans une dimension en dehors de l'Histoire. C'est le même chemin qu'avait parcouru Vilma, un personnage moins secondaire qu'on pourrait supposer.

Vilma est la « prophétesse » du ghetto qui, la veille de la rafle, avait prévenu les Juifs de Rome du coup de filet que préparaient les Allemands, mais qui avait été traitée de folle à l'esprit dérangé. Ce personnage est aussi modelé sur une figure réelle, Liliana, dite « L'Occhialona » (grosses lunettes)[35] qui, si l'on s'en tient à la reconstruction proposée par Giacomo Debenedetti dans *16 ottobre 1943*[36], avait alerté les habitants du ghetto, sans être crue. La description du personnage est reprise du livre de Debenedetti, mais Morante n'abandonne pas si vite le personnage et invente la suite du destin de Vilma, qu'Ida rencontre après la guerre. Devenue muette à la suite de cette prophétie sans effet, Vilma « *aveva l'aspetto di una creatura senza sesso* » e « *sembrava smaniosa di comunicarle* [*a Ida*] *qualche notizia o annuncio gaudioso* »[37]. Vilma a abandonné l'histoire pour habiter les territoires du mythe : la narratrice[38] dira l'avoir rencontrée, quelques années plus tard, parmi les chats errants du Théâtre de Marcellus :

> *Stava seduta in terra fra i gatti, e parlava con essi sempre in quel suo linguaggio rotto e inarticolato, che oggi però somigliava, nel timbro, a una voce di bambina. Da come le si accostavano e le rispondevano, era chiaro, a ogni modo, che i gatti comprendevano benissimo il suo*

[33] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 649 ; « elle semblait ne percevoir qu'à grand-peine les voix, et ne comprendre aucun langage, ni, peut-être, distinguer aucun mot » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 931).
[34] *Cf.* Concetta D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante. "La Storia", "Aracoeli" e "Il mondo salvato dai ragazzini"*, Urbino, Carocci, 2003, notamment le chapitre 3.
[35] *Cf.* R. SODI, « Whose Story ? », *op. cit.*
[36] G. DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, *op. cit*. L'exemplaire annoté par Morante est conservé à Rome, BNCR, F. MOR. 940, DEBG 1.
[37] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 480 ; « [elle] avait l'aspect d'une créature sans sexe et aussi sans âge » et « semblait anxieuse de lui communiquer [à Ida] une nouvelle ou une annonce joyeuse » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 687).
[38] Le narrateur de *La Storia* est anonyme mais les accords grammaticaux suggèrent qu'il s'agit d'une femme. Dans une première version du final du roman, la narratrice aurait aussi révélé s'appeler Elsa (voir Simona CIVES, « Elsa Morante "senza i conforti della religione" », *in* G. ZAGRA et S. BUTTÒ, éd., *Le stanze di Elsa*, *op. cit.*, p. 49-65 : p. 55).

> *linguaggio; e lei fra loro stava obliosa e beata, come chi è immerso in una conversazione celeste*[39].

On ne connaît pas le destin de Liliana, mais Morante veut utiliser ce personnage réel pour lui prêter un destin fictif dans le roman : s'écartant de l'Histoire, le personnage de Vilma perd la parole et ne peut plus communiquer qu'avec les chats qui, à la différence des hommes, semblent très bien comprendre ce qu'elle dit. Dans *La Storia*, finalement, la folie est une bénédiction, une grâce qui n'est accordée qu'à Vilma et à Ida. Un troisième personnage, David Segre, cherche à tout prix à « arrêter de penser » mais il n'y parvient pas et se réfugie dans la drogue qui provoquera sa mort. Parmi les ouvrages dont Morante s'inspire pour forger ce personnage, il faut d'abord évoquer *Perché gli altri dimenticano* de Bruno Piazza, qu'elle cite dans les *Notes* finales. À l'occasion de sa première rencontre avec Nino dans la grande pièce de Pietralata où sont réfugiés Ida et Useppe, David (connu à l'époque sous le faux nom de Carlo Vivaldi) explique avoir été emprisonné dans une de ces « *celle di sicurezza tipo bunker, dette* anticamera della morte »[40]. Cet épisode[41] est repris, au mot près, de *Perché gli altri dimenticano* de Piazza[42]. À la différence de Piazza, qui fut enfermé dans ces cellules pendant une nuit, David dit y être resté pendant 72 heures et précise que :

> *…là dentro, si conta sempre… si passan le giornate a* contar*… qualsiasi* scemensa*, per non pensare… Si conta… l'importante è fissare il cervello su qualche* esercissio *idiota… elenchi… i pesi e le misure… la lista del bucato… […] …sottrazioni, addizioni, frazioni… numeri! Se ti viene da pensare a tua madre, a tuo padre, alla* sorela*, alla ragazza, buttarsi subito a calcolare la loro età in anni, mesi, giorni, ore… Come una*

[39] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 481 ; « Elle était assise par terre, au milieu des chats, et elle leur parlait toujours dans ce langage saccadé et inarticulé, qui, ce jour-là, pourtant, ressemblait, par son timbre, à une voix d'enfant. À voir comme ils s'approchaient d'elle et lui répondaient, il était évident, en tout cas, qu'eux comprenaient parfaitement son langage ; et au milieu d'eux, elle était oublieuse et aussi béate que quelqu'un qui serait plongé dans une conversation céleste. » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 688).

[40] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 221 ; « cellules de force, du type bunker, dites *antichambres de la mort* » (trad. M. ARNAUD, *op cit.*, p. 316).

[41] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 221-223 ; p. 316-319 de la version française (*op. cit.*).

[42] Bruno PIAZZA, *Perché gli altri dimenticano*, Milan, Feltrinelli, 1960. L'exemplaire personnel de Morante est à Rome, BNCR, F. MOR. 940, PIAZB 1.

> *macchina…* sensa *pensar… Settantadue ore… tre notti dieci spari… Uno sparo per uno e basta… Uno due tre quattro… e dieci… Si diceva che erano tutti partigiani… per la* maggioransa… *banditi… questa era l'imputazione…*[43]

Par rapport à la narration très sèche qu'en fait Piazza, Morante décrit les conditions de réclusion avec plus d'emphase, en insistant sur le besoin d'« arrêter de penser » qui, dorénavant, marquera David au point de le pousser, après la guerre, à consommer des stupéfiants. Morante enrichit également la narration en décrivant le comportement des voisins de cellule de David : un homme qui demandait continuellement de l'eau, et une femme « *che durante il giorno pareva muta, ma ogni notte ricadeva in una demenza vociante, e invocava perfino gli SS di guardia, chiamandoli* figli miei »[44]. Là aussi, comme c'était le cas pour l'épisode des Juifs à la gare Tiburtina, Morante insiste sur les détails émotifs et psychologiques, qu'elle fait ressortir notamment par des procédés stylistiques : c'est exclusivement à l'imagination de Morante que l'on doit la description, fragmentée et saccadée, des tentatives de David pour garder un contact avec la réalité et la rationalité en comptant, mesurant, dénombrant sans cesse. Ainsi, bien que les données événementielles soient empruntées au témoignage réel de Piazza, leur transfiguration dans le cadre de la fiction romanesque porte davantage sur les aspects psychologiques et émotionnels de la réaction de David. Pour d'autres épisodes dont David est le protagoniste Morante s'est servi du témoignage autobiographique de Levi Cavaglione, *Guerriglia nei castelli romani*[45]. Bien que

[43] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 223 ; « là-dedans, on compte tout le temps… on passe ses journées à compter… n'importe quelle idiotie pour ne pas penser… On compte… l'important c'est d'astreindre son cerveau à un quelconque exercice idiot… énumérations… les poids et mesures… la liste du linge… […] …soustractions, additions, fractions… chiffres ! Si l'on se met à penser à sa mère, à son père, à sa sœur, à son amie, se mettre sur-le-champ à calculer leur âge en années, en mois, en jours, en heures… Comme une machine… sans penser… Soixante-douze heures… trois nuits dix coups de feu… Un seul coup de feu pour un et ça suffit… Un deux trois quatre… et dix… On disait que c'étaient tous des partisans… en majorité… des bandits… tel était le chef d'accusation… » (trad. M. ARNAUD, *op. cit.*, p. 318 *sq.*).

[44] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 222; « que pendant le jour on eût dit muette, mais qui, chaque nuit, retombait dans une démence vociférante et implorait même les S.S. de garde, les appelant *mes enfants* » (trad. M. ARNAUD, *op. cit.*, p. 318).

[45] Pino LEVI CAVAGLIONE, *Guerriglia nei castelli romani*, Rome, Einaudi, 1945. L'exemplaire personnel d'Elsa Morante est à Rome, BNCR, F. MOR. 940, LEVICP 1.

Morante — selon une pratique courante dans *La Storia* — ait combiné plusieurs modèles entre eux[46], le personnage de David partage de nombreux aspects avec Pino Levi Cavaglione : juif, bourgeois, engagé politiquement, il est fait prisonnier à cause de ses activités politiques et intègre la Résistance en 1943. Morante se sert de son journal surtout pour en tirer des détails concrets sur la vie des partisans dans les environs de Rome ; mais il y a au moins un épisode des mémoires de Levi Cavaglione qu'elle développe dans son roman. Il s'agit de l'assassinat féroce, à coups de botte, d'un soldat allemand : Levi Cavaglione décrit cet épisode, dont avait été protagoniste son camarade Wassily, et avoue avoir été bouleversé par tant de brutalité ; dans *La Storia*, par contre, c'est David qui tue avec brutalité un soldat allemand : le lien flagrant avec l'ouvrage de Levi Cavaglione est confirmé par une note de Morante qui accompagne la première mouture du discours que David tient à l'auberge[47]. La consultation de l'ouvrage de Levi Cavaglione permet, donc, de mieux comprendre la raison de la cruauté de David qui, dans *La Storia*, demeure implicite ; Wassily, en effet, justifie sa violence avec ses camarades : « *Ho visto centinaia di miei compagni morire così, uccisi a calci o a frustate dai tedeschi nel campo di concentramento. Se tu fossi passato attraverso quell'inferno, capiresti* »[48]. Tout comme Wassily, David, par l'assassinat du soldat allemand, se venge de la mort de ses proches. Dans *La Storia*, toutefois, cet épisode a une suite car David, qui s'est toujours déclaré non-violent, à la différence de Wassily, ne réussit pas à justifier devant sa conscience ce geste d'une brutalité inouïe. Il est tourmenté par le sentiment de culpabilité, incapable d'accepter ses propres contradictions : le contact avec la violence de la guerre le mènera à abuser de l'alcool et des drogues,

[46] Que l'on pense, entre autres, à Simone Weil, dont l'œuvre et le parcours informent tout l'horizon intellectuel du roman. Comme l'a montré Concetta D'Angeli, Morante récupère aussi bien des détails de la biographie de S. Weil (notamment, son expérience comme ouvrière dans une usine) que des éléments de sa réflexion philosophique (intégrés sous différentes formes aux discours de David). Voir C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*, *op. cit.*, notamment le chapitre 2 (*La pietà di Omero : Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*), p. 81-103.

[47] Concernant l'épisode où David tue le soldat allemand, Morante précise, dans un brouillon de son discours à l'auberge, qu'il est tiré d'un épisode réel ; David dit : «*Un giorno ho ucciso un tedesco e poi mentre agonizzava gli ho pestato la faccia coi miei stivali. (Cfr. episodio reale). -> Cfr. Levi Cavaglione pag. 148*» (Rome, BNCR, V.E. 1618/1.II-V, fol. IIv) [« Un jour j'ai tué un allemand et pendant qu'il agonisait, je lui ai piétiné le visage avec mes bottes. (Voir l'épisode réel). -> Voir Levi Cavaglione p. 148 » (ma traduction)].

[48] P. LEVI CAVAGLIONE, *Guerriglia nei castelli romani*, *op. cit.*, p. 148 *sq*.

jusqu'à mourir d'une « dose trop forte », à laquelle il avait eu recours pour répondre à son besoin de « *una dormita fonda, fonda, sotto l'infima soglia del freddo, e della paura, e d'ogni rimorso o vergogna* »[49].

Court-circuiter Histoire et récit

Dans *La Storia* une anecdote incidente en apparence met en scène un personnage qui, face à l'horreur des *Lagers*, refuse de continuer à faire partie de la communauté des hommes. Lorsque David, ivre et drogué, tient son long discours politique, philosophique et historique dans une taverne de Testaccio, il évoque l'anecdote suivante : « *Non so dove ho letto di uno che visitando un lager scorse qualcosa di vivo muoversi in una catasta di morti. E ne vide uscire una bambina: "Perché stai qua in mezzo ai morti?" E lei gli ha risposto: "Coi vivi non posso starci più"* »[50]. Cette anecdote est tirée de deux sources, *Black Sabbath* de Robert Katz et *L'instruction* de Peter Weiss. Dans son exemplaire de *Black Sabbath*, Morante souligne et transcrit en marge un passage : « *I felt more comfortable with the dead than with the living* »[51] ; dans un premier temps, elle avait envisagé d'utiliser le passage « Avec les vivants, je ne peux plus rester » pour conclure l'épigraphe du chapitre *…1943*[52]. Finalement, elle décidera d'intégrer ce passage au discours de David à l'auberge, mais remarquons que David commente cet épisode en précisant : « *è un fatto vero di cronaca !* »[53]. Morante, par ce commentaire de David, fait court-circuiter Histoire et récit :

[49] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 621 ; « un sommeil profond, très profond, beaucoup plus bas que le seuil du froid, de la peur, de tout remords et de toute honte » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 891).

[50] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 594. « Je ne sais plus où j'ai lu l'histoire de quelqu'un qui, visitant un Lager, vit quelque chose de vivant bouger dans un amoncellement de morts. Et il vit une fillette sortir de celui-ci : "Pourquoi restes-tu là, au milieu des morts ?" Et elle lui a répondu : "Avec les vivants je ne peux plus rester" » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 851).

[51] R. KATZ, *Black* Sabbath, *op. cit.*, p. 293.

[52] « *Dove andiamo? dove ci portano? / Al paese di Pitchipoi. / Si parte che è ancora buio, e ci s'arriva che già è buio / È il paese dei fumi e delle urla / Ma perché le nostre madri ci hanno lasciato ? / Chi ci darà l'acqua per la morte?* » (E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 145) ; « Où allons nous ? où nous emmène-t-on ? / Au pays de Pitchipoï. / On part quand il fait encore noir et on arrive quand il fait déjà noir. / C'est le pays des fumées et des hurlements. / Mais pourquoi nos mères nous ont-elles abandonnées ? / Qui nous donnera l'eau pour la mort ? » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 207). Dans le cahier où elle rédige la première version de cette épigraphe, Morante note en effet : « v. Weiss, L'istruttoria » (Rome, BNCR, V.E. 1618/1.I, fol. 11v). Cf. M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia*, *op. cit.*, p. 53 *sq*.

[53] E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 594 ; « c'est un authentique fait divers ! » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 851).

l'anecdote de la fillette qui refuse de rester parmi les vivants, quoique tirée d'un ouvrage de fiction, est bel et bien un fait divers. Peter Weiss, en effet, rédigea sa pièce de théâtre, *L'instruction*, en s'appuyant sur des extraits de témoignages entendus lors du Procès de Francfort, qui eut lieu entre 1963 et 1965, contre 22 prévenus impliqués dans le camp de concentration d'Auschwitz. Morante, dans la fiction de son roman, rapporte cette anecdote, qu'elle tire de la pièce de théâtre, à sa nature primaire de fait divers : bien évidemment David, en 1947, ne peut connaître ce témoignage (qui ne sera rendu public que dans les années 1960), mais Morante déroge à la cohérence attendue de l'historien pour privilégier la valeur exemplaire de cet épisode, dont David souligne la vérité historique.

L'utilisation que Morante fait de *L'instruction* de Weiss me semble mettre en évidence l'un des enjeux de *La Storia* : il ne s'agit pas, tout simplement, de « fictionnaliser » l'histoire pour lui donner un élan narratif et la rendre plus émouvante ou plus parlante ; il s'agit, surtout, d'« historiciser » la narration, pour en souligner la valeur de témoignage. Cette démarche est à mettre en relation avec la philosophie de l'histoire de Morante, qui se rapproche de celle de Walter Benjamin tout en engageant une polémique à l'encontre de l'historicisme. Dans *Le Narrateur*, en effet, Benjamin distingue la narration de l'information et de l'œuvre de l'historien ; il instaure aussi un lien entre narration et épique, tous les deux reposant sur l'oralité. Selon le philosophe allemand, l'historien, à la différence du narrateur, « est tenu d'expliquer d'une façon ou d'une autre les événements dont il traite ; il ne saurait en aucun cas se contenter d'en faire montre comme d'échantillons des destinées terrestres »[54]. Bien au contraire, comme le montre très bien la dialectique entre les résumés historiques qui ouvrent chaque chapitre de *La Storia* et le récit du roman, Morante adopte une posture opposée. Les événements de l'Histoire avec un grand H ne sont pas dignes de narration, ils ne peuvent qu'être récapitulés dans une liste stérile de dates et de faits ; en revanche, seule la vie des hommes, dans sa richesse d'émotions, peut faire l'objet de narration. C'est pourquoi Morante revendique pour elle le rôle de témoin, et c'est pourquoi la

[54] W. BENJAMIN, « Le narrateur », *op. cit.*, p. 281.

narratrice de *La Storia* explicite souvent sa proximité avec les faits narrés. Là aussi, les réflexions de Benjamin peuvent aider à comprendre le choix de Morante. Pour le philosophe allemand, en effet, la narration « ne vise pas à transmettre la chose nue en elle-même comme un rapport ou une information. Elle assimile la chose à la vie même de celui qui la raconte pour la puiser de nouveau en lui »[55] ; de même, dans le roman *La Storia*, la narratrice assume la posture de témoin des faits racontés et l'auteure a souvent assimilé son roman à un témoignage direct de son expérience de la guerre. Autrement dit, pour pouvoir parler de l'Histoire, Morante a besoin de se faire témoin, acteur des faits narrés ; pour ce faire, elle puise dans les témoignages et dans les récits d'autres qui ont écrit avant elle : « L'expérience transmise oralement est la source où tous les conteurs ont puisé. Et parmi ceux qui ont couché par écrit des histoires, ceux-là sont les grands conteurs dont le texte s'écarte le moins des paroles des innombrables conteurs anonymes »[56]. De même, Morante reproduit très fidèlement les témoignages qui lui servent de source, tout en intégrant leurs récits à son univers narratif. Elle déclare d'ailleurs, dans la préface qu'elle a rédigée pour l'édition américaine de son roman :

> *Col presente libro, io nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo) ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. Eccovi dunque la Storia, così come è stata fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla*[57].

Bien qu'il s'agisse, incontestablement, d'un « témoignage documenté », on remarquera que Morante fait référence à *son* « expérience directe » : pourtant, elle n'a pas directement assisté à la rafle du ghetto de Rome, ni aux actions de guérilla des partisans, ni aux combats sur le front de l'Est.

---

[55] *Ibid.*, p. 276.
[56] *Ibid*., p. 253.
[57] Carlo CECCHI et Cesare GARBOLI, « Cronologia », *in* E. MORANTE, *Opere,* éd. C. CECCHI et C. GARBOLI), Milan, Mondadori, 1988, p. XIX-XC : p. LXXXIV ; « Par ce livre, moi qui suis née dans une période d'horreur sans retour (notre XXe siècle), j'ai voulu livrer un témoignage documenté de mon expérience directe de la Seconde Guerre mondiale, en l'exposant comme un échantillon extrême et sanglant de tout le cours millénaire de l'Histoire. Voici donc l'Histoire, telle qu'elle a été, et telle que nous avons, nous-mêmes, contribué à la faire. » (ma traduction)

Pour comprendre le sens de ces déclarations, et pour saisir les enjeux de son roman, il faut se référer aux réflexions de Morante sur le réalisme en littérature et sur le rôle des écrivains. Proche de la tradition philosophique qui prend racine chez Platon et arrive jusqu'à Simone Weil, Morante estime que la forme narrative permet de véhiculer (sous la forme du mythe, de l'allégorie, des paraboles de l'évangile ou encore des anecdotes *zen*) le sens profond de la réalité, notamment toutes les apories et les contradictions que l'on ne peut saisir que grâce à l'intuition, mais qu'il est impossible d'expliquer à travers une réflexion analytique et rationnelle. Ainsi, selon l'auteure, « *un vero romanzo* […] *è sempre realista: anche il più favoloso* »[58], pourvu que le romancier ait accompli son rôle qui consiste à transformer la réalité périssable en une « *verità poetica incorruttibile* »[59]. Pour Morante, l'histoire inventée de ses personnages est *vraie* non seulement parce qu'elle est vraisemblable, et parfois empruntée à des témoignages historiques : elle est surtout *vraie* dans la mesure où elle représente, par le moyen de symboles et d'images, une vérité psychologique, émotive, idéologique[60]. *La Storia*, selon cette perspective, est un *vrai* témoignage du *réel* précisément parce que Morante *fictionnalise* l'Histoire : peu importe que Giovannino, la signora Di Segni, Clemente, David, Ida et Useppe n'aient jamais existé et qu'ils soient autant d'*alter-ego* de personnes réelles qui, dans la réalité, n'ont pas fait ou dit tout ce que Morante leur prête dans la fiction romanesque. Comme l'écrivit Morante elle-même dans une ébauche de présentation de son roman : « *tutto quanto accade in questo libro, è vero, anche se la rappresentazione è inventata* »[61]. L'Histoire, loin d'être une simple toile de fond, est le véritable protagoniste du roman, dans la mesure où les faits

[58] E. MORANTE, « Sul romanzo », *in Ead*., *Pro o contro la bomba atomica*, *op cit.*, p. 41-73; p. 50. Le court essai avait été publié en 1959 dans *Nuovi Argomenti*. « Un vrai roman […] est toujours réaliste : fût-ce le plus fabuleux ! » (trad. J.-N. SCHIFANO, *op. cit.*, p. 51).

[59] E. MORANTE , « Sul romanzo », *op. cit.*, p. 50.

[60] « *Il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi* » (*ibid*., p. 46). [« Le romancier, à l'égal d'un philosophe-psychologue, présente, dans son œuvre, un système du monde et des relations humaines complet, et qui lui est propre. Sauf que, au lieu d'exposer son système en termes de raisonnement, il est entraîné par sa nature à le représenter dans une fiction poétique au moyen de symboles narratifs » (trad. J.-N. SCHIFANO, *op. cit.*, p. 47)].

[61] Rome, BNCR, A.R.C. 52 I 7/6, fol. 1r ; « tout ce qui se passe dans ce livre est vrai, même si la restitution est inventée » (ma traduction).

événementiels sont des prétextes, transfigurés par Morante, pour montrer le « *scandalo che dura da ventimila anni* »[62]. C'est pourquoi je pense que Morante, par les résumés historiques qui ouvrent les chapitres du roman, ne se borne pas à mettre en lumière l'antinomie entre l'Histoire collective (qui n'est pas digne de narration, réduite à une suite de dates et d'événements) et l'histoire privée des protagonistes du roman. Elle souligne avant tout que le romancier et l'historien, même lorsqu'ils abordent le même sujet, n'affrontent pas les mêmes enjeux : alors que l'historien s'intéresse au *réel*, le romancier s'intéresse au *vrai*. C'est à travers la fictionnalisation de l'Histoire que Morante parvient à transmettre sa lecture de ce qu'a été, vraiment, *la Storia*.

[62] « Un scandale qui dure depuis vingt mille ans » est la phrase, écrite par Elsa Morante, qui figure sur la couverture de la première édition du roman.

E. CORNEZ, « L'histoire vue du bas - la Rome occupée dans le théâtre d'Ascanio Celestini », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 210-224, ISSN 2426-394X.

L'histoire vue du bas : la Rome occupée dans le théâtre d'Ascanio Celestini

Élodie Cornez

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE
Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Etrangères, F-59000 Lille

Représenter l'histoire dans les arts de la scène italiens : le théâtre de narration

La représentation de l'histoire a souvent été un thème privilégié dans les arts italiens et notamment le théâtre : on pense en particulier aux tragédies de Manzoni, *Il Conte di Carmagnola* et l'*Adelchi*, où l'on pouvait déceler une métaphore des événements historiques contemporains[1]. Mais le genre qui a sans doute le mieux véhiculé ces idéaux *risorgimentali* n'est pas tant le théâtre que l'opéra qui possède une puissance mélodramatique convenant parfaitement à la mise en scène des sacrifices et de la souffrance endurés pour la nouvelle nation. Antonio Gramsci, dans ses *Cahiers de prison*, reconnaît d'ailleurs cette force fédératrice qui a le pouvoir de toucher même les couches les plus populaires : un grand nombre de communes italiennes, même de taille modeste, possédaient un théâtre lyrique et les *arie* célèbres, connues par cœur par les spectateurs, ont été un des véhicules de la langue nationale. Ne citons que *Nabucco* de Giuseppe Verdi (dont le nom fut brandi comme acronyme patriotique puisqu'on pouvait y lire les premières lettres de *Vittorio Emanuele Re D'Italia*), où est aussi célébré l'avènement de la nation par le truchement d'une histoire biblique.

Au XXe siècle en revanche, ces genres spectaculaires sont difficilement réutilisables pour représenter l'histoire. La tragédie, même si Manzoni avait lui-même pris des libertés certaines avec les canons du genre, n'est plus d'actualité, pas plus que la création d'un opéra. Il fallait donc qu'une autre forme de spectacle,

[1] Sur les productions théâtrales liées à l'époque et aux thèmes du *Risorgimento* voir en particulier : Françoise DECROISETTE, dir., *L'Histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento*, Rennes, PUR, Le spectaculaire, 2013 ; Camilla CEDERNA, Vincenza PERDICHIZZI, dir., *La nazione a teatro. La scena teatrale italiana tra Rivoluzione e Risorgimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

plus moderne, plus pertinente, s'empare de la question pour parvenir à trouver son public autour de cette question.

Le théâtre de narration est un « genre » théâtral assez spécifique à l'Italie apparaissant dans les années quatre-vingt et consistant non plus à représenter mais à raconter l'intrigue mise en scène[2]. À l'époque, le théâtre italien sort de vingt ans de recherches néo-avant-gardistes où ont été déstructurés tous les schémas traditionnels du théâtre : les *happenings*, les laboratoires collectifs, les expérimentations sur le son et l'image ont bouleversé la pratique des auteurs, des metteurs en scène et des acteurs. Ainsi, la nécessité se fait sentir pour certains artistes de revenir à des spectacles avec une trame narrative, non pas représentée par les personnages principaux, mais par les témoins de l'histoire. À quoi sert alors une scène si l'acteur semble s'acquitter du travail du conteur ? C'est là que se situe la particularité du théâtre de narration. La scène définit l'espace dans lequel le spectateur va projeter lui-même la fiction au fil de la narration, et elle institue aussi l'ambiguïté qui est au cœur du statut de ce « narracteur » : homo ou hétérodiégétique ? De fait, les rôles se superposent et se confondent dès lors que l'acteur du théâtre de narration est aussi la plupart du temps auteur du récit qu'il narre tout en l'interprétant. Ainsi s'opère un va-et-vient constant de l'acteur-narrateur à l'intérieur de la diégèse, dont il n'est pas protagoniste mais auquel il prend part, de près ou de loin en fonction des différents événements de la narration.

Parmi les acteurs pratiquant cette forme de théâtre on peut citer Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enìa, Laura Curino. Chacun a sa propre poétique, et aucun ne reconnaît pour lui-même l'étiquette de « théâtre de

[2] Plusieurs auteurs ont écrit sur la question, et certaines revues y ont consacré un numéro entier. Citons en particulier Anna BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2007 ; Gerardo GUCCINI, dir., *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di : Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Rome, Audino, 2005 ; Claudia CANNELLA, dir., « Dossier teatro di narrazione », *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, 1, 2005 ; *Storie di Laboratorio Teatro Settimo*, *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, 3, 1996/1 ; G. GUCCINI, dir., *Per una nuova performance epica*, *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali,* 20, 2004/1 ; Simone SORIANI, *Sulla scena del racconto*, Arezzo, Zona, 2009 ; S. SORIANI, « Théâtre de narration / théâtres de la narration : Marco Paolini et Ascanio Celestini », *Chroniques italiennes,* 27, 2014/1, p. 160-176.

narration ». Mais leurs techniques différentes présentent des points communs : l'acteur-narrateur est souvent seul sur une scène dépouillée, dans un décor sobre, avec peu d'accessoires et un costume minimaliste (exception faite de Marco Paolini qui endosse la plupart du temps des vêtements et accessoires connotant une époque passée non précisée). Laura Curino et Marco Paolini jouent debout et occupent l'espace scénique ; Ascanio Celestini, Davide Enìa et Marco Baliani ont beaucoup joué assis sur une chaise, d'où ils ne se lèvent presque jamais (ceci ne caractérise toutefois plus les spectacles les plus récents de Celestini). Mais même dans l'expérience extrême qui consiste à rester immobile face à un parterre de spectateurs pendant le temps d'une représentation, l'acteur trouve le moyen de jouer l'intrigue : d'abord par sa voix (un travail de rythme est fait par Baliani et Celestini) et par une présence physique réelle. Baliani, assis sur sa chaise, est capable de faire voir un galop de chevaux, une scène finale de pendaison. Le jeu de l'acteur n'est pas réduit, contrairement à ce que reprochent parfois les critiques, il est plus concentré et met davantage l'accent sur le travail vocal, grâce auquel passe aussi la voix des personnages : le spectateur est alors témoin du récit du témoin.

En qualité d'auteur de ses propres textes, l'acteur-narrateur a en général beaucoup étudié son sujet (c'est le cas de Paolini qui s'approprie des domaines entiers comme le fonctionnement de l'espace aérien pour le spectacle *I-TIGI* sur la catastrophe aérienne d'Ustica, ou les lois de l'économie pour un spectacle comme *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*). Il éprouve ainsi le besoin de partir d'une affinité qu'il a lui-même avec l'histoire qu'il choisit de raconter : être dedans et dehors à la fois, faire un aller-retour constant entre sa propre expérience et les faits historiques. C'est là une leçon largement appliquée par Dario Fo, dont les acteurs narrateurs se réclament d'ailleurs. Et s'il n'a pas d'expérience, il se la crée : il rencontre des témoins ou se rend sur les lieux. Il construit ainsi sa légitimité à s'emparer d'un sujet historique. Mais cette approche par un aspect en général assez anecdotique d'un thème vaste comme la Résistance, la campagne de Russie (*Il sergente* de Marco Paolini) ou le terrorisme des années soixante-dix (Marco Baliani, *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, 1998) conditionne le traitement même de ce thème : il s'agit de raconter l'histoire depuis un point de vue focalisé et en partie subjectif, et

non depuis une perspective d'historien, neutre et solidement fondée sur l'étude scientifique du sujet. Ce point de vue, c'est celui du témoin de l'histoire, pas du protagoniste : ainsi est racontée l'histoire vécue par les humbles, par ceux qui ont assisté ou subi les faits et qui, parfois, ne les ont pas même compris.

Le théâtre de narration entend donc revenir sur un événement appartenant à l'histoire de l'Italie, pour le décortiquer de l'intérieur, en comprendre les tenants et les aboutissants : il doit à cela son succès, car les thèmes développés s'inscrivent dans le vécu de chacun des spectateurs. L'expérience d'un seul est en réalité l'expérience de tous : la composante civile est un des axes porteurs du théâtre de narration. L'œuvre théâtrale se fait alors travail de mémoire et cherche à réactualiser une mémoire commune, à travers le récit et le corps narrant de l'acteur.

Le théâtre d'Ascanio Celestini

Ascanio Celestini naît à Rome et grandit dans le quartier périphérique de Morena. Son père est restaurateur de meubles et sa mère coiffeuse, ils sont originaires eux aussi de la même zone. Ces deux faisceaux de détails biographiques l'ascendance familiale d'une part et l'ancrage géographique d'autre part sont des éléments fondateurs pour la construction des récits de guerre de Celestini, profondément liés à la Rome populaire.

Pendant ses études de Lettres, Celestini est amené à suivre un cours d'histoire des traditions populaires pour lequel il doit rédiger un petit mémoire ; il décide d'enregistrer puis d'étudier les histoires de sorcières que lui raconte sa grand-mère maternelle. De cette expérience, il retire au moins deux acquis fondamentaux : le premier est la pratique de l'enregistrement sonore direct de récits oraux provenant de traditions culturelles populaires, racontés par les témoins de cette culture ; le deuxième étant que ce n'est pas la véracité du récit qui importe peu importe qu'il soit vrai ou non mais la véracité du besoin de le raconter.

L'expérience théâtrale de Celestini prend forme lors de sa période au Teatro Agricolo O del Montevaso, en Toscane, où il rencontre l'acteur Gaetano Ventriglia, avec lequel il crée son premier spectacle significatif, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini* (1998). Puis il se fait remarquer par Mario Martone, alors directeur du

Teatro di Roma, qui avance son nom pour mettre en scène un spectacle sur le massacre des Fosses Ardéatines à Rome en 1944 ; en 2000 est ainsi créé le spectacle *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*. Vient ensuite *Fabbrica* (2002), spectacle sur la classe ouvrière. Les recherches préliminaires ont, là encore, été réalisées sur la base d'un matériel sonore d'enregistrements d'ouvriers ou d'anciens ouvriers, mineurs, ouvrières des rizières, recueillis dans toute la péninsule. En 2004 est créé *Scemo di guerra*. En partant d'une anecdote de l'enfance de son père en temps de guerre, Celestini tisse un canevas complexe de petits récits dont sont protagonistes les habitants des quartiers populaires périphériques de Rome. Avec *La Pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* en 2005, le travail de recueil des témoignages porte cette fois-ci sur l'institution psychiatrique et son évolution dans les années soixante. Ces interrogations sur les problématiques liées aux institutions se poursuivent avec *Appunti per un film sulla lotta di classe* (2007), où il est question de l'aliénation vécue par les travailleurs précaires d'un *call center*. Après vient *La fila indiana. Il razzismo è una brutta storia,* spectacle créé en 2009 pour la campagne de l'ARCI contre le racisme. Le travail suivant, *Pro patria. Senza prigioni, senza processi* (2011), met en scène l'institution carcérale. Enfin, citons *Discorsi alla nazione. Studio per uno spettacolo presidenziale* (2012) et *Laika* (2015), histoire d'un Christ aveugle revenu sur terre pour observer l'humanité avec l'aide de Pierre et premier volet d'une trilogie qui continue avec *Spaesamento* (2017)[3]. Le parcours

[3] Traduction des titres : *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini* : « Cicoria. Au bout du monde, Pasolini » ; *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine* : « Radio clandestine. Mémoire des Fosses Ardéatines » ; *Fabbrica* : « Usine » ; *Scemo di guerra* : « Idiot de guerre » ; *La Pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* : « La Brebis galeuse. Éloge funèbre de l'asile électrique » ; *Appunti per un film sulla lotta di classe* : « Notes pour un film sur la lutte des classes » ; *La fila indiana. Il razzismo è una brutta storia* : « La file indienne. Le racisme est une sale histoire » ; *Pro patria. Senza prigioni, senza processi* : « Pro-patrie. Sans prisons, sans procès » ; *Discorsi alla nazione. Studio per uno spettacolo presidenziale* : « Discours à la nation. Étude pour un spectacle présidentiel » ; *Spaesamento* : « Dépaysement ». Les textes publiés par Celestini à partir de ses pièces ne sont toutefois pas les retranscriptions exactes de ce qui est dit sur scène (il n'existe d'ailleurs pas, à proprement parler, de *copione fisso*, de script définitif des pièces). Ces textes sont de l'ordre d'une réécriture, pour l'édition, du récit produit en scène, et sont publiés après le spectacle (c'est d'ailleurs une pratique observée par plusieurs acteurs du théâtre de narration). Il faut notamment signaler que les productions de Celestini s'exportent bien dans le monde francophone, avec diverses interventions dans des festivals en France (Arras, Rennes, Lyon) avec de fréquentes apparitions au Festival de Liège et au Théâtre National de Bruxelles, et d'autres au Théâtre du Rond-Point à Paris. Il a ainsi adapté *Discorsi alla nazione* en 2012, puis *Laika* en 2017, pour l'acteur belge David Murgia. Plusieurs de ses textes ont également été traduits en français : *Fabbrica*, trad. Kathleen DULAC, Paris, Éditions théâtrales,

théâtral de Celestini dessine donc une parabole qui part de récits fabuleux et merveilleux, liés à la tradition populaire et paysanne, puis passe par un travail sur les récits de vie liés à des périodes historiques définies (le fascisme, la guerre, les luttes ouvrières) pour ensuite prendre une tournure plus incisive sur des contenus qui reprennent des thèmes d'actualité suscitant le débat. Ces évolutions induisent également des changements linguistiques en direction d'une langue volontairement plus terre-à-terre et proche d'une certaine médiocrité quotidienne.

L'Italie dans la seconde Guerre mondiale. *Radio clandestina* et *Scemo di guerra*

Quand l'Italie s'engage dans la Seconde Guerre mondiale, le fascisme, en place depuis près de vingt ans, s'est particulièrement durci à partir de la moitié des années 30, à mesure que le Duce s'est éloigné des puissances européennes pour se rapprocher de l'Allemagne d'Hitler. En 1939, lors de la signature du Pacte d'Acier, Mussolini est un homme déjà vieilli, qui se sent trahi par ses fidèles et qui a trouvé dans les promesses de l'Allemagne de quoi alimenter son vieux rêve d'Italie glorieuse et conquérante. Or, c'est un pays totalement impréparé qui entre en guerre le 10 juin 1940. Les différents fronts pour l'armée italienne se trouvent d'abord en Afrique ainsi qu'en Grèce et Albanie, puis à partir de 1943, c'est le territoire italien qui devient théâtre des opérations : en juillet 1943, Mussolini est destitué par le Grand Conseil du Fascisme puis emprisonné et les Alliés débarquent en Sicile. L'Allemagne riposte en envahissant le Nord de l'Italie. Les deux camps s'affrontent en particulier sur la ligne Gustav (à la frontière du Latium et de la Campanie) puis sur la ligne gothique (qui s'étend de Carrare à Pesaro) ; la résistance des Partisans fut également très importante et décisive contre l'envahisseur allemand au nord de la ligne gothique. Le 19 juillet, les bombardements alliés commencent, sur Rome. En août 1943, Rome est déclarée

2008 ; *Radio clandestine. Mémoire des Fosses Ardéatines*, trad. Olivier FAVIER, Montpellier, Espaces 34, 2004 ; *Récit de guerre bien frappé*, trad. Dominique VITTOZ, Paris, Le Serpent à plumes, 2009 ; *La Brebis galeuse*, trad. Olivier FAVIER, Paris, Éditions du sonneur, 2010 ; *La lutte des classes*, trad. Christophe MILESCHI, Paris, Éditions Noir sur Blanc, 2013 ; *Discours à la nation*, trad. C. MILESCHI, Paris, Éditions Noir sur Blanc, 2014 ; *Je me suis levé et j'ai parlé*, trad. C. MILESCHI, Paris, Éditions Noir sur Blanc, 2016.

« ville ouverte » par le Pape pour éviter le plus possible de destructions. Après la signature de l'armistice le 8 septembre, l'Allemagne pousse ses troupes jusque Naples puis elle est ensuite graduellement repoussée par les forces Alliées qui remontent la péninsule. Rome est libérée le 4 juin 1944, mais il faut attendre avril 1945 pour que les villes du Nord soient libérées : tout se finit le 25 avril 1945, devenu jour de fête nationale.

En 2000 est créé le spectacle *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, adaptation du livre de l'historien Alessandro Portelli, sur le massacre des Fosses Ardéatines[4] : en mars 1944, un attentat partisan a lieu via Rasella, à Rome, sur une colonne de soldats allemands, faisant 32 morts. En représailles, pour chaque Allemand tué, dix Italiens sont fusillés : les victimes sont au nombre de 334. Le paradoxe de cet événement historique est que l'on s'en souvient comme d'un acte de lâcheté de la part des partisans saboteurs qui ne se seraient pas présentés à la sommation des Allemands. Or, tout le spectacle tourne autour d'une affiche, placardée le lendemain de l'attentat et qui, outre la mention des représailles, précise que « l'ordre a déjà été exécuté ».

En 2004, Celestini présente *Scemo di guerra* : il y raconte comment son père, Nino, le 4 juin 1944, a failli se faire tuer. La veille, lui et son père Giulio mangent à la trattoria de la sora Irma qui leur a proposé un marché : acheter pour mille lires à son cousin de Frascati un cochon vivant, volé lors de la déroute des Allemands à l'annonce de l'arrivée des Américains. Mais pour ce faire, il faut trouver d'autres personnes avec qui s'associer pour réunir l'argent nécessaire. Il s'agit d'une quête qui conduit du cinéma Iris où travaille le *sor* Giulio jusqu'au Quadraro, où habitent le père et le fils. Sur la route, ceux-ci voient un oignon par terre ; le père suggère au fils de le ramasser pour le manger, mais un tir l'en dissuade, tir qu'il n'a évité que parce qu'il a trébuché à cet instant précis. Le tireur est un homme se trouvant derrière la grille à ras du sol d'une pièce partiellement enterrée et qui protège un stock complet d'oignons. Pour calmer l'« homme au bras rachitique » et le convaincre que la guerre va finir et qu'il n'a plus besoin de garder jalousement ses

[4] Alessandro PORTELLI, *L'ordine è già stato eseguito : Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Roma, Donzelli, 1999.

oignons, Nino lui décrit la situation générale et notamment ce qui leur est arrivé à son père et à lui depuis le départ de l'auberge. À la recherche d'autres associés pour cette « coopérative » du cochon, ils ont rencontré successivement le « barbier aux belles mains », le « gosse futé » et le « vieux aux belles chaussures »[5].

La deuxième partie du spectacle raconte en revanche ce que l'« homme au bras tout sec » a à raconter à son tour. Rome, d'après lui, ne sera pas libérée avant un an et elle le sera par les Russes. Le voilà qui raconte l'histoire de Primo, jeune homme raflé au Quadraro et envoyé en Pologne dans un camp de travail. Il y rencontre Giubileo, un enfant qui meurt dans le camp, tandis que Primo survit jusqu'à l'arrivée des Russes. De retour à Rome en mai 1945 aux côtés de l'armée russe, Primo va avertir les parents de Giubileo de la fin malheureuse de celui-ci. Les parents lui assurent qu'il se trompe : Giubileo est mort un an auparavant, il a été retrouvé pendu à un arbre. Ce récit une fois terminé, Nino rit et prend la parole : « *Ahò ?! 'A scemo de guerra, ma che vai raccontando ? Il 4 giugno del '45 è tra un anno, ce manca 'n anno ! Oggi è il 4 giugno del '44, domenica. 'A scemo de guerra !* »[6]. La petite compagnie parvient enfin à Frascati pour acheter le cochon, mais ils découvrent que le cochon est mort d'inanition car le cousin n'a pas pu le nourrir durant la retraite des Allemands. La société se dissout et chacun rentre chez soi. L'acteur-narrateur raconte alors ce qui est advenu à chacun des personnages.

Cette pièce présente donc un contexte historique très présent dans le récit mais abordé au travers d'une multitude de récits, créant ainsi un point de vue déconstruit sur des événements. La mise en scène du spectacle, dont il existe un enregistrement publié en DVD, prévoit qu'une partie des lumières soient visibles et présentes aux côtés de l'acteur, révélant ainsi de façon évidente les artifices scéniques aux spectateurs. Celestini est assis sur une chaise, face au public, dans un carré d'environ deux mètres sur deux délimité par les lumières et une plaque de métal. De fait, la parole se veut dépouillée de parasitages de type visuel car les

[5] Traductions de D. VITTOZ, *Récit de guerre bien frappé*, *op. cit*.

[6] « Eh ?! Idiot de guerre, va, mais qu'est-ce que tu racontes ? Le 4 juin 1945, c'est dans un an, il faut encore un an ! Aujourd'hui on est le 4 juin 1944, dimanche. Idiot de guerre, va ! » (A. CELESTINI, *Scemo di guerra*, 2005, DVD, Turin, Einaudi, 2006 ; c'est nous qui traduisons sauf indication contraire).

images doivent être produites non pas devant les yeux du spectateur, mais dans son esprit. Tout est esquissé à partir de détails indirects, par la force de références quotidiennes connues de tous : les images ne sont pas « créées » par le narrateur, mais « sollicitées » chez le spectateur. Cette technique est particulièrement répétée dans le spectacle *Scemo di guerra*, où les personnages sont nombreux. Selon Celestini :

> *Se dico che il tedesco era giovane, non evoca particolari immagini, ma se io dico "non aveva ancora imparato a farsi i nodi ai lacci delle scarpe" oppure "puzzava di latte", queste espressioni evocano delle immagini molto più concrete. Concreto è qualcosa che fa parte dell'esperienza di molte persone, un'esperienza in qualche maniera largamente condivisa*[7].

Structure du récit : l'histoire arpentée par des narrateurs idiots

Les deux pièces présentent ainsi une structure circulaire : dans *Scemo di guerra*, la narration est profondément cyclique car la quête n'aboutit pas, et les personnages en sont au même point à la fin. La figure de la répétition est très présente (mêmes épisodes, mêmes épithètes de personnage, mêmes expressions) : le narrateur place ainsi des balises dans le récit afin de pouvoir opérer plus commodément des prolepses et analepses afin de casser une structure trop linéaire de l'histoire. Le cycle est aussi la forme que prend le temps des humbles, le temps non-directionnel, le temps de la mort qui succède à la vie et inversement, et c'est ce rythme qui caractérise beaucoup de personnages de Celestini[8]. Par ailleurs, le récit se déploie selon des lignes buissonnantes : la ville est parcourue par des trajectoires qui vont du cinéma Iris jusqu'au Quadraro, en passant par San Lorenzo, Termini,

[7] « Si je dis que l'Allemand était jeune, ça n'évoque pas d'image particulière, mais si je dis "il n'avait pas encore appris à faire les lacets de ses chaussures" ou bien "il sentait encore le lait", ces expressions évoquent des images beaucoup plus concrètes. Ce qui est concret, c'est ce qui fait partie de l'expérience de nombreuses personnes, une expérience en quelque sorte largement commune ». A. CELESTINI, paroles recueillies par Patrizia Bologna *in Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milan, Ubulibri, 2007, p. 202.

[8] La cyclicité et la réitération sont des stylèmes propres à la narration populaire. *Cf.* Rita FRESU, « *L'italiano di Roma* nella scrittura orale di Ascanio Celestini », *in L'altra Roma. Percorsi di italianizzazione tra dame, sante, popolani nella storia della città (e della sua regione)*, Rome, Nuova Cultura, 2008, p. 174.

Piazza Vittorio, l'Appio Claudio, la Ciociaria et la Pologne. Du point de vue du temps du récit, de multiples histoires enchâssées bouleversent l'ordre du temps et anticipent ou reviennent sur des événements évoqués par le récit cadre. Toutes ces anecdotes s'étendent dans une direction horizontale (Nino et il *sor* Giulio rencontrent les différents personnages l'un après l'autre, sur la route vers le Quadraro) et verticale, puisque chacun de ces personnages raconte une histoire à son tour[9]. Celestini le dit lui-même : « *A me interessava che tutti questi racconti apparissero come diverse direzioni di uno stesso racconto* »[10]. Le chemin semble même se scinder en deux ou plutôt se refléter en se déformant : tandis que le père de Celestini raconte à l'idiot de guerre que le conflit est terminé pour qu'il lui laisse l'oignon, l'idiot lui raconte au contraire une version où la guerre n'est pas finie, où ce sont les Russes et non les Américains qui arriveront jusqu'à Rome, contribuant à brouiller encore plus les lignes d'une reconstitution claire des événements.

C'est un théâtre qui est donc fondé sur des discours délirants. Le terme « délire » est défini ainsi dans le *Trésor de la langue française* : « Trouble mental manifesté par un verbalisme incohérent » ; les paroles des différentes figures se complètent et se contredisent tout à la fois. Une définition plus précise du terme indique une « altération profonde du psychisme et de la personnalité, n'entraînant pas forcément l'abolition de la conscience, et caractérisée par de fausses interprétations ou de fausses perceptions »[11]. *Scemo di guerra* voit s'entrecroiser des personnages qui justement n'existent pas par une personnalité, mais par une perception, un récit à faire d'une expérience personnelle qui a peu de témoins et qui est donc particulièrement propice à l'affabulation, à l'invention. Mais les critères de « vrai » et de « faux » n'ont ici pas de raison d'être, car chaque vision de la guerre portée par ces figures vient s'ajouter à la perspective par le bas et non à l'établissement d'une histoire chronologique qui ne tolérerait pas ces *ex-centricités*. C'est un théâtre parcouru par un brouhaha constant de discours désubjectivisés, où l'on entend à la

[9] Patrizia Bologna parle de « *sorta di via crucis del racconto* » (*Tuttestorie*, *op. cit.*, p. 198).
[10] « Je voulais que tous ces récits apparaissent comme les différentes directions d'un seul et même récit » ; A. CELESTINI, *in* P. BOLOGNA, *Tuttestorie*, *op. cit.*, p. 200.
[11] « Délire », article disponible sur le site du *Trésor de la langue française informatisé*, consulté le 11 mai 2019, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tfiv5/search.exe?23;s=2172546450;cat=0;m=d%82lire;.

fois l'histoire, la rue, l'idiotie et la folie créatrice. Celestini parvient ainsi à élaborer des agencements collectifs, un fond sonore omniprésent, fait de mille strates, qui fait, non pas que quelqu'un parle, mais que *ça parle*, et ce qui est dit se répète, se contredit et se chevauche. Il s'agit de ce que Deleuze qui avait par ailleurs nourri un certain intérêt pour le théâtre de Carmelo Bene[12] à la suite de Bakhtine puis de Pasolini, a défini avec Guattari comme discours indirect libre :

> Le discours direct est un fragment de masse détaché, et naît du démembrement de l'agencement collectif ; mais celui-ci est toujours comme la rumeur où je puise mon nom propre, l'ensemble des voix concordantes ou non d'où je tire ma voix. Je dépends toujours d'un agencement d'énonciation moléculaire, qui n'est pas donné dans ma conscience, pas plus qu'il ne dépend seulement de mes déterminations sociales apparentes, et qui réunit beaucoup de régimes de signes hétérogènes. Glossolalie[13].

De la rumeur du petit peuple romain, le narrateur tire sa voix qui se décline en plusieurs voix de plusieurs narrateurs au sein du même récit. En parlant de l'histoire de l'oignon que racontait son père, Celestini dit :

> *Mio padre ha raccontato questa storia per tutta la vita, creando una sorta di effetto polifonico che invece di generarsi nello spazio si è generato nel tempo. In tanti anni e tante volte che ho sentito raccontare questa storia nell'ascolto ho sovrapposto le voci (la voce di mio padre ascoltata raccontare tante volte la stessa storia e le immagini che questa evocava). Così come un quartetto di cantanti che cantando insieme producono una quinta voce*[14].

[12] *Cf.* Carmelo BENE, Gilles DELEUZE, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
[13] G. DELEUZE, Félix GUATTARI, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », *in Capitalisme et schizophrénie,* tome 2, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 106 *sq.*
[14] « Mon père a raconté cette histoire toute sa vie, créant ainsi une sorte d'écho polyphonique qui, au lieu de se générer dans l'espace, s'est généré dans le temps. Toutes ces années et toutes les fois où j'ai entendu raconter cette histoire, j'ai superposé les voix dans l'écoute (la voix de mon père que j'ai écoutée raconter tant de fois la même histoire et les images que celle-ci évoquait). Comme un quartet de chanteurs qui produisent une cinquième voix lorsqu'ils chantent ensemble » (A. Celestini, « A che cosa serve la memoria », *in* Andrea PORCHEDDU, dir., *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe Costante, 2005, p. 45).

Tout comme la substance de ses récits est le résultat d'expériences d'autres personnes et l'écoute de ces témoignages devient alors expérience en elle-même son point de vue semble se perdre et se confondre avec toutes les subjectivités mises en œuvre[15]. Le fait de diffuser pendant le spectacle, à la fin, au milieu ou au début, des enregistrements réels de témoignages recueillis, participe de cette polyphonie ambiante, consistant à superposer les voix, et donc les récits, qui en réalité s'entrecroisent étroitement. Ce ne sont plus des témoignages, ce sont des voix, désincarnées, sans nom et sans temps, qui tout à coup sonnent de façon étrange dans le tissu vocal de Celestini lui-même, mais ne font en réalité que seconder, reprendre, répéter ce qu'a dit le narrateur. La voix du père de Celestini que l'on entend à la fin de *Scemo di guerra*, surtout, est frappante. On retrouve les mêmes paroles, les mêmes expressions qu'a utilisées Celestini tout au long du spectacle, mais aussi ce même ton léger avec lequel sont racontées ces histoires de guerre, dont la conclusion qu'il tire est simplement : « *ma questa era la vita che se faceva in quell'epoca… sotto i bombardamenti… 'a vita de ragazzini in quell'epoca* »[16]. Il ne s'agit plus du père de Celestini, mais d'*un* père, et son récit, poli par la répétition, le fait devenir fabulation, père qui modifie et invente ses histoires, et qui est lui-même modifié et inventé par le fils.

Tout ceci va à l'encontre d'une relation de l'histoire selon une ligne chronologique, claire et surveillée par l'historien. L'histoire, qui relate essentiellement les faits des détenteurs du pouvoir, est toujours en quelque sorte retracée également à partir de la perspective de ceux qui possèdent une forme de pouvoir, notamment celui de la connaissance ; la perspective d'une histoire racontée par le bas est donc en soi une forme forte de contestation, mais cette condition n'assure pas à elle seule la transgression. Les personnages-narrateurs ou protagonistes de Celestini ont ainsi une profondeur plus grande : ce sont non seulement des figures extraites du quotidien, prises dans la tourmente de la Rome occupée par les Allemands ou des luttes ouvrières des années cinquante, mais ce

[15] S. SORIANI, « La lingua e i personaggi. Note a *Radio Clandestina* », *op. cit.*, p. 197.
[16] « mais c'était la vie qu'on avait à l'époque… sous les bombardements… la vie des enfants à cette époque-là » (A. CELESTINI, *Scemo di guerra*, *op. cit.*).

sont aussi et surtout des gens qui ne comprennent pas grand-chose à ce qui leur arrive, qui n'ont pas accès aux sphères de pouvoir et dont la seule priorité est de survivre, par différents expédients. Ceux qui racontent sont peu fiables : un enfant, un idiot, un barbier ressuscité, un rescapé des camps de concentration, qui errent dans une Rome chaotique, à contre-courant des lignes du mouvement majeur.

Dans *Radio clandestina*, le personnage de *la bassetta*, interlocutrice du narrateur, est caractérisée par son analphabétisme, condition partagée par nombre d'Italiens à l'époque de la guerre[17]. Mais son incapacité à déchiffrer et à comprendre est surtout représentative de celle de masses qui pendant longtemps, et dans une certaine mesure encore aujourd'hui, n'ont pas les moyens de rationaliser une hiérarchie et une institutionnalisation de la société qui pèse sur eux : ce sont des personnages analphabètes de l'histoire et qui se caractérisent par leurs actions (ou absence d'action) et non pas par leur psychologie ; des personnages qui ne suscitent pas le conflit, car le conflit appartient aux héros, aux personnages de théâtre. C'est un petit peuple qui emprunte les voies secondaires, plus discrètes et plus sûres, et pour qui le sens des choses est limité et immédiat, car les projections vers l'exception, vers le futur, vers l'espoir sont difficiles. Par ailleurs, l'humanité mise en scène dans les spectacles de Celestini se caractérise par deux besoins prioritaires : raconter et manger. Le premier est la régurgitation verbale d'une somme d'expériences, de sentiments, de nécessité de créer un lien avec l'humanité écoutante. Elle fait pendant à la nécessité, dans les récits, de se sustenter. Il est souvent question de nourriture chez Celestini : une nourriture simple, celle du pauvre, comme l'oignon de *Scemo di guerra*. C'est pour obtenir cet oignon que Nino commence à raconter des histoires. Le récit peut donc sauver la vie, comme

[17] Du point de vue de la structuration du récit, l'analphabétisme est ce qui permet de faire le lien entre le présent et le passé et d'enclencher le récit enchâssé sur le massacre : tout comme *la bassetta*, en temps de guerre les gens demandaient à celui qui savait lire de déchiffrer pour eux les communiqués officiels (ici le grand-père du narrateur). Du point de vue de la compréhension du récit, l'incapacité de comprendre fait écho à la construction d'une mémoire erronée qui s'est inventée des affiches qui n'ont jamais existé, sur lesquelles les gens disent avoir vu l'ordre, pour les partisans fauteurs de troubles, de se constituer sous peine de représailles dans la population.

l'observe Patrizia Bologna[18], et manger, raconter et survivre sont profondément liés dans ce théâtre, comme des actes de survie indispensables.

Le bouleversement des lignes droites — celles du temps et de l'espace, mais aussi la verticalité de celui qui parle avec autorité de faits passés et conclus — est synonyme chez Celestini d'une forme de résistance du *popolo minuto* au pouvoir que représente la perspective chronologique du traitement de l'histoire. Tout comme les personnages de Pasolini, ceux de Celestini sont les exclus éternels du centre, ils appartiennent à la périphérie. Ce sont des *parias* à la fois du temps historique, chronologique, majeur, et de l'espace centralisé. Cette errance à la périphérie (du temps, entre le passé et le présent, entre la vie et la mort), et en l'espèce, la périphérie des *borgate* de Rome, caractérise les figures du théâtre de Celestini. Alessandro Portelli déclare à propos de l'histoire des Fosses Ardéatines :

> *Non si tratta né dell'unica né della peggiore delle stragi naziste, ma è la sola strage "metropolitana", che nell'eterogeneità delle vittime sintetizza la ricca stratificazione di storie di una grande città. Per questa ragione le Fosse Ardeatine sono il luogo simbolico in cui tutte le storie convergono, dove si compatta lo spazio della città e parlarne significa attraversare la vicenda di Roma sia a livello spaziale che temporale*[19].

Dans *Scemo di guerra*, après la déconvenue à Frascati et tandis que les Alliés progressent vers le centre de Rome, la petite troupe de la « *società del maiale* » va pour sa part dans l'autre sens, vers la périphérie : à contre-sens[20] de l'histoire en train de se faire, celle des vainqueurs.

[18] P. BOLOGNA, *Tuttestorie*, *op. cit.*, p. 201.

[19] « Il ne s'agit ni du seul massacre nazi, ni du pire, mais c'est le seul massacre « métropolitain » qui synthétise, à travers l'hétérogénéité des victimes, la riche stratification des histoires d'une grande ville. C'est pour cette raison que les Fosses Ardéatines sont le lieu symbolique où toutes les histoires convergent, où l'espace de la ville se masse et l'évoquer équivaut à traverser l'histoire de Rome autant à un niveau spatial que temporel » (A. PORTELLI, cité dans P. Bologna, *Tuttestorie*, *op. cit.*, p. 132).

[20] *Cf.* Fernando MARCHIORI, « Attraverso la drammaturgia italiana contemporanea », *Ateatro*, 74, 2013, 29 octobre 2013, consulté le 10 mai 2019, http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/attraverso-la-drammaturgia-italiana-contemporanea/.

« L'Histoire, c'est le marqueur temporel du Pouvoir », écrit Gilles Deleuze[21]. Le petit peuple n'appartient pas à l'Histoire, mais il produit des histoires. Le travail de Celestini descelle la chronologie historique « pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou disgrâces contre le dogme »[22]. Alors déstructurer le temps n'est pas seulement raconter l'histoire d'un point de vue venu d'en bas, c'est aussi travailler sur une mémoire qui ne soit pas muséifiée. Toute mémoire est nécessairement subjective et individuelle : « […] *può sembrare gratificante parlare di memoria collettiva perché ci fa sentire tutti parte dello stesso "condominio" culturale. Tuttavia la memoria è quello che "io" mi ricordo e non quello che "noi" ricordiamo. La memoria, come oggetto in sé, non esiste* »[23]. On a donc affaire à un théâtre qui met en scène un foisonnement de devenirs, de croisements permanents et perpétuels de figures existant par leur récit et qui semblent évoluer sur un échiquier temporel et géographique permettant tous les types de déplacements possibles. En évitant la ligne droite monodirectionnelle, en permettant les incursions à rebours, les renversements, Celestini produit un théâtre de voix, de figures traversantes et transhistoriques qui évoluent parallèlement aux grandes lignes de l'histoire majeure.

[21] G. DELEUZE, « Un manifeste de moins », *in* C. BENE, G. DELEUZE, *Superpositions*, *op. cit.*, p. 103.
[22] *Ibid.*, p. 97.
[23] « […] parler de mémoire collective peut paraître gratifiant, parce que cela nous donne l'impression de tous faire partie de la même "copropriété" culturelle. Cependant la mémoire c'est ce que "moi" je me rappelle, et non ce que "nous" nous rappelons. La mémoire, comme objet en soi, n'existe pas » (S. SORIANI, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, 4, 2009, p. 2).

G. PASSERONE, « Dante et Pound pour Pasolini : la force révolutionnaire », *Atlante. Revue d'études romanes, n°10, printemps* 2019, p. 225-238, ISSN 2426-394X.

Dante et Pound pour Pasolini

La force révolutionnaire du passé

Giorgio PASSERONE

Univ. Lille, EA 4074 CECILLE
Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Etrangères, F-59000 Lille

À quoi sert l'événement-Pasolini à l'heure du marché mondial des « sociétés de contrôle » qu'avait annoncé son « sombre enthousiasme » devant l'homologation du néo-capitalisme italien des années 70 ? La nécessité de poser ce problème implique la tentative de ne pas enfermer Pasolini dans la réflexivité d'une exégèse qui finit trop souvent par ressasser « la structure intime du contraste interne, irrésolu », l'amphibologie et l'« oxymoron » de son œuvre et de sa vie[1]. C'est « hors » de la reconnaissance de ses déterminations biographiques et textuelles, psychanalytiques et historiques, que Pasolini définit lui-même le programme, jamais démenti, de toute *une* vie :

> Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte frioulan, jusqu'à la dernière poésie en italien, j'ai utilisé une expression tirée de la poésie régionale : *ab gioia*. Le rossignol qui chante *ab gioia*, de joie, par joie… Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie, mais l'accroît[2] .

Ce signe sans manque une prolifération de signes constitue la singularité même de la *volonté* de Pasolini d'être poète, pour reprendre le titre de son essai sur Dante qui assoit le trait commun d'une volonté nécessairement hors sujet (l'exclusion, l'exil), celle de la ligne d'art de l'ontologie constructiviste d'une *Eretica commedia* à travers les siècles. Elle trouve sa source dans l'univocité parodoxale, grandiose jusqu'à l'inhumain (écrit P. P. P.

[1] *Cf.* Franco FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, 1993.
[2] La citation est extraite du film-documentaire de Jean-André Fieschi, *Pasolini l'enragé*, 1966. Le texte de l'entretien est publié dans « Pasolini cinéaste », *Cahiers du Cinéma*, numéro hors-série, 1982, p. 50.

lui-même[3]) des répétitions-progressions, contraignantes et multiplicatrices, des rythmes brisés des tercets de Dante : le trajet en acte d'une conversation cosmique (« *si che dal fatto 'l dir non sia diverso*[4] ») contamine tous les niveaux et les registres de la prodigieuse invention d'une langue italienne étrangère à elle-même[5]. Ses signes tenseurs, d'expression et de contenu — les traits floraux et enfantins, féminins et animaliers, minéraux et angéliques, nature et culture à la fois, se dérobent à la forme historiquement malade de l'homme : la louve-convoitise, le pêché économique, à l'orée du cycle précapitaliste de la propriété et de l'argent. Ce sont ces traits et ces pointes qui font vibrer, jusque dans le dogme trinitaire, les intensités de leurs paysages et personnages et qui désamorcent les savoirs médiévaux fondés sur l'analogie dualiste (la synthèse dialectique de la conciliation thomiste, les dualismes radicaux de l'Ulysse infernal cathare). Au-dessous des généalogies et des allégories morales (le Salut, la Damnation) et politico-religieuses (l'Aigle, la Croix), seuls les linéaments matériels, géologiques, d'une multitude de corps-voix singuliers persistent : les nobles et les vils, les passionnés et les indolents, les domestiques, les publics affirment — les perdus *et* les sauvés — *la tension* d'un *être commun,* le *trasumanar* de la vie, en résonance avec la théologie pratique des heccéités de Duns Scot, le franciscain, l'idiot…[6]

L'abstraction ornementale de la ligne gothique de Dante fonctionne à la manière de l'animalité du trait des gargouilles démoniaques des cathédrales, qui font exploser jusque dans la pierre l'instinct d'élévation à l'infini (selon la définition de la ligne septentrionale, remontant du fond des âges, de Wilhelm Worringer). Une ornamentalité qui n'a pas de fin en soi. Car la sémiotique de l'infini intensif — *trasumanar* — déploie une éthologie

[3] Pier Paolo PASOLINI, *Empirismo eretico*, « La volontà di Dante a essere poeta », Garzanti, 1977, p.104 *sq.*
[4] « Afin que *dire* ne soit différent du *fait*. », *Inf*., XXXII, 12.
[5] Nous renvoyons à notre étude *Dante. Cartographie de la vie*, Paris, Kimé, 2001.
[6] Le mode d'individuation par *heccéité* ne se confond pas avec celui d'une chose ou d'un sujet. Le thème de l'idiot, quant à lui, est un vecteur important qui traverse toute la culture « minoritaire » italienne (*cf.* le combat de Giordano Bruno, le dominicain hérésiarque, le défenseur de l'infinité des mondes, contre la doxa des pédants « aristotéliciens ») : il relie Dante à Pasolini à partir de leur revendication solitaire du véritable sens du commun, l'infini. Ce n'est pas le personnage de l'idiot à la française de Descartes qui veut penser par lui-même, en se réclamant du sens commun du « je pense ». En revanche, de profondes syntonies relient l'atmosphère « italienne » et « chrétienne » de cette pensée à l'idiot à la russe (Dostoïevski, Mandelstam…) qui veut qu'on lui redonne l'infini incompréhensible et tous les noms perdus de l'histoire.

sélective de rapports, les différents modes de mal faire-bien faire autrui suivant la devise du Voyage (« *temer si dee di quelle cose / ch'hanno potenza di fare altrui male / de l'altre no che non son paurose*[7] ») : les bons et les mauvais événements de tous les Noms propres-heccéités de la *Commedia*. Et cela, jusqu'à l'actualisation maximale de son *tempo*, sans plus de séparation entre l'art et la vie : le colorisme paradisiaque est l'explosion des relations matérielles tonales, tout comme le contrepoint des Bienheureux est l'art des bonnes relations harmoniques.

Certes, on sait que les écrivains contemporains de la lignée de Dante (Mandelstam, Beckett, Primo Levi, Eliot), au tournant de notre économie de Marché planétaire déjà nichée dans les horreurs du XXe siècle, éprouvent tous une réticence historique et culturelle à rentrer dans la plénitude absolue du *Paradis*, tant est pour eux trop accablante la tradition de l'allégorie théologale de la dernière *Cantica*. Toutefois la tension de l'affirmation dantesque d'une vie plus puissante est le *dehors intime* de leur tentative de ne pas sombrer dans la déréliction infernale.

La transémiotique du style indirect libre de Pasolini est inséparable d'un tel dynamisme. Quatre coordonnées d'expression et de contenu s'en dégagent : 1. La tension de la région aurorale de l'antépurgatoire, les désirs de nostalgie-attente de Pia de' Tolomei, Manfredi, et Bonconte-Accattone (les *Belacqua* pasoliniens) comme l'indique la poésie-pivot du recueil *Trasumanar e organizzar* (« *il proposito di scrivere una poesia intitolata i primi sei canti del Purgatorio* »[8]) ; 2. La coextensivité entre l'immanence de cette devise *trasumanar* et le délire de la pensée-monde de Pasolini, même quand il sombre dans l'enfer de l'hédonisme de *Salò/Sade* cette immanence étant garantie par la réalité historique du motif obsédant des impuissances et des regrets culturels, politiques et religieux d'« organiser » ; 3. L'infinitisation « commune » (Commedia) de son narcissisme *immedicabile* (son Hérésie singulière) qui dès lors contemple autre chose que lui-même : la nostalgie de l'altérité d'un corps et d'un sexe antiques se réfléchit dans l'attente de toutes

[7] « Il faut craindre seulement des choses / qui ont la puissance de *faire mal autrui* ; / des autres non, car elles ne sont pas redoutables », *Inf.*, II, 88-90.
[8] « Le projet d'écrire un poème intitulé "Les six premiers chants du Purgatoire" » in « Transhumaniser et organiser », P. P. PASOLINI, *Poésies,* Paris, Gallimard, 1990.

les ethnies des *accattoni* quelconques dont les Pouvoirs Etablis ne tiennent pas compte (du Frioul aux *borgate* romaines au tiers monde) ; 4. La ligne de crête romano-baroque comme dehors de la contamination entre l'art le plus haut et les luttes des hommes les plus humbles, dans les siècles. On a là l'Hérésie la plus proprement pasolinienne : sa ligne « méridionale » renvoie à la pesanteur d'un pittoresque monstrueux, écrasé sous une pression trop forte et au réalisme de la déformation baroque dont parle Worringer[9]. Mais on a là, également et toujours, la *Commedia*. Car la ligne romano-baroque, tout en restant enlisée dans les plissements matériels qui entravent l'enthousiasme des deplis de la ligne gothique la plus dantesque, contient, comme l'explique Worringer, les germes du mouvement anorganique de l'infini : la sémiotique de la « *vita furens, vita nolens, vita morens* » de Pasolini est la politique impensée de sa radicale croyance athée.

À partir de ces présupposés, sous le signe de Dante, la rencontre filmée par Vanni Roncisvalle en 1967 entre Pound, le meilleur Menuisier du parler maternel désormais choisi par le silence et Pasolini (la bête de style) projette leur conversation sur toute la dernière partie de l'œuvre du poète cinéaste[10].

Il ne s'agit pas de l'empathie du rapport idéal irrésolu entre la culture antique sous prolétaire, plébéienne chez Pasolini, chinoise chez Pound et le monde rationnel, laïc, moderne. Le décalage, la modestie et l'humour bifurquant des réponses du vieil homme sont autant de nouvelles questions qui happent Pasolini et dégagent le fond d'un rapport plus que personnel, tout en discours indirect libre, où incube le problème en suspens, à la pointe extrême de leurs œuvres respectives. Quand Pasolini lit le *Canto* LXXXI, l'intelligence de leur art comme fugue-conversation produit la sensation commune d'un plan de composition œuvre-vie déjà là, pas encore :

> Ce que tu aimes vraiment, demeure, / le reste est déchet / Ce que tu aimes vraiment ne te sera pas arraché / Ce que tu aimes vraiment est ton seul

[9] *Cf.* Wilhelm WORRINGER, *L'Art gothique*, Paris, Gallimard, 1967 et *Abstraction et einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1972.

[10] Le film de la conversation entre Pound et Pasolini est la version courte du documentaire « Un'ora con Ezra Pound » visible dans les meilleures rétrospectives pasoliniennes.

> héritage vrai / À qui appartient le monde, à moi, à eux / ou bien n'est-il à personne ? / D'abord vint le visible et puis le palpable / Élysée, bien qu'il ait été dans le *vestibule de l'Enfer*, / Ce que tu aimes vraiment est ton seul héritage vrai / La fourmi est un centaure dans son monde de dragons. / Rabaisse ta vanité, ce n'est pas l'homme / fait courage ou fait ordre ou fait grâce, / Rabaisse ta vanité, je te dis, / Apprends du monde verdoyant quelle peut être ta place / Dans l'échelle de la découverte ou de l'art vrai, / Rabaisse ta vanité, / Paquin[11] rabaisse-la ! / Le casque de verdure l'a emporté sur ton élégance. / Maîtrise-toi, et alors les autres te supporteront / Rabaisse ta vanité / Tu es un chien battu sous la grêle, / Une pie gonflée dans un soleil changeant, / Moitié noire moitié blanche / tu ne distingues pas une aile d'une queue / … / Rabaisse ta vanité, / Prompt à détruire, sordide dans la charité, / Rabaisse ta vanité, / Je te dis, rabaisse-la ! / Mais *d'avoir fait au lieu de ne pas faire* / ce n'est pas là de la vanité / D'avoir, par décence, frappé à la porte, / Pour qu'un Blunt ouvre, / D'avoir cueilli dans le vent une tradition vive / ou d'un vieil œil malin la flamme insoumise / Ce n'est pas là de la vanité, / *Ici bas* toute l'erreur est de n'avoir pas fait, / dans la défiance qui fit hésiter [12].

Une lente prosodie invoque le dehors d'un monde verdoyant et de sa tradition vive où prendre place sans moi ni personne. Elle répète que cet amour-monde, égal à la découverte et à l'art le plus haut, exige la témérité la plus fière d'un *faire commun* sans orgueil (« pour qu'un Blunt ouvre[13] »), c'est-à-dire la persévérance dans la modestie d'une

[11] C'est le nom du créateur d'une maison de haute couture parisienne fondée à la fin du XIXe siècle.
[12] Ezra POUND, *Les Cantos*, LXXXI, éd. Yves Di MANNO, Paris, Flammarion, 2002, p. 564-565 (traduction modifiée).
[13] Wilfred Scawen Blunt était un poète et diplomate anglais auquel Pound et Yeats rendirent hommage en 1914. John Tytell en fait le portrait dans sa biographie de Pound (*Le Volcan solitaire*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 135-136) : « Blunt avait été l'ami d'hommes d'État britanniques tels que le jeune Winston Churchill, tout en s'opposant fermement à l'impérialisme britannique… Il lui arrivait de donner de l'argent aux poseurs de bombes anarchistes pour mettre fin à l'oppression tsariste. Les positions politiques de Blunt contredisaient souvent ses origines de classe. C'était un propriétaire terrien, possesseur d'une vaste propriété où il élevait des paons et des agneaux, mais il avait fait de la prison en Irlande, ayant protesté

finitude animalière *créaturale*. La sensation de survol (ici-bas) de cette ligne au chromatisme « palpable », qui ne prône la maîtrise de soi que pour *faire,* faire notre part individuelle inaliénable — l'heccéité de liaison qui coule dans l'amour-monde-relation — n'est rien d'autre que la libre reprise rythmique du devenir-musique, artistique et éthique de l'art de Dante.

C'est sans doute la question impensée de la *pagana commedia* des *Cantos* : non pas la présomption volontariste de Pound qui organisa autour des avatars de la mythologie d'Ulysse-personne son universelle synthèse culturelle des arts et des techniques, et fantasma la clôture de son système en repérant dans l'héroïsme fasciste, suicidaire, l'antidote à son diagnostic économique de la dégénérescence de l'Occident — le principe de l'usure, c'est-à-dire un phantasme (par rapport à l'hétérogénéité des flux financiers, économiques, existentiels du mode de production capitaliste) ; mais l'impersonnelle ligne haïku d'une vieillesse innocente. « … L'usure : / J'étais à côté du sujet, prenant un symptôme pour une cause. / La cause est l'Avidité[14] » martèlent les derniers mots de Pound en reprenant le motif de l'éthologie politique de la convoitise dantesque comme fausse relation, rapport épuisé. « La charité, il m'est arrivé d'en avoir / je ne sais faire qu'elle coule » (*Cantos,* CXVI).

Or, précisément, cette charité-relation, ce *faire autrui bien* dantesque et cosmique d'une autre teneur que l'altruisme personnel se fraie une voie imperceptible à travers les multiples dynasties du savoir : la ligne mineure des *Cantos* met en rapport l'exercice de dépersonnalisation de Pound, passant au crible de la vieillesse ses souffrances et ses échecs, avec Elpénor, le compagnon sans sépulture, l'homme infortuné et au nom à venir (*Cantos,* I) — ce Belacqua/accattone odysséen, et beckettien aussi. Le périple des *Cantos* ne commençait-il pas par la reprise du *Chant* XI de l'*Odyssée* et la descente d'Ulysse-Pound dans la grotte des Nymphes Naïades qui conduit aux Enfers ? :

> Mais en premier vint Elpénor, notre ami Elpénor, / Non enseveli encore,

contre le pouvoir exercé par les Anglais. La délégation en question venait lui rendre honneur pour son attitude de résistance ».

[14] Ces vers sont datés du 4 juillet 1972. *Cf.* J. TYTELL, *Ezra Pound, Le volcan solitaire*, *op. cit.*, p. 449.

> laissé sur la vaste terre, / Ses membres étaient restés sous le toit de Circé, / Sans pleurs, sans sépulture, d'autres labeurs pressaient. / … / « Elpénor, comment es-tu venu jusqu'à cette sombre côte ? / Est-ce à pied que tu as devancé l'équipage ? » Et lui d'une voix lourde : « Fatalité et foison de vin. Je dormais chez Circé, au coin de feu. / Descendant la longue échelle sans prendre garde, / J'ai chu sur le contrefort, / La nuque brisée, mon âme cherche l'Averne. / Mais de grâce, ô Roi, ne m'oublie pas, sans pleurs ni funérailles, / Entasse mes armes, dresse tombeau sur la grève, et inscris : / *Homme infortuné, et au nom à venir* ».

C'est le devenir de tous les noms anonymes de « la tribu » que Pasolini saisit dès la conversation-rencontre de 67 : dans son combat contre l'homologation, il se réclame incessamment de « la nostalgie furieuse » de Pound pour « la petite pratique religieuse quotidienne, les petites divinités morales, cosmiques et réalistes à la fois, rites, tabernacles, légendes des aventures cosmogoniques les plus simples » grecques et chinoises[15]. Mais il le fait en se mettant farouchement en question, en se déprenant de toute mythologie paysanne, dont il détecte la continuité généalogique et géologique, se perpétuant aujourd'hui, du lien entre l'autorité et la servilité (Italie, Chine ou États-Unis).

D'où la parodie complexe des citations de Pound contaminées par l'italien et le remaniement dialectal frioulan de la *Meglio gioventù* qui parsèment *Bestia da stile*, *La Nuova gioventù*[16], jusqu'à la dernière intervention publique de Pasolini sur l'enseignement de la culture populaire, dans un lycée de Lecce. Celle-ci est placée sous le signe du *Volgare*

[15] P. P. PASOLINI, *Descriptions de descriptions*, trad. René de CECCATTY, Paris, Rivages, 1984, p. 160 *sq.*

[16] *La Nuova gioventù* (1974) est un livre « écrit deux fois, vécu et revécu, corps dans le corps » où Pasolini passe du *chan plor* « haut », symboliste et hermétique, lyrico-dialectal édénique de sa version inaugurale (*La meglio gioventù*, 1946) à la destruction du mythe de son modèle littéraire et dialectal. Tous les éléments de son « obsession » psychologique et personnelle l'origine de la terre maternelle sont renversés. Cependant, leur oxymoron laisse subsister, à travers l'artifice de sa lourde désillusion, la nostalgie d'un narcissisme maniériste *une sera imbarlumida, une femme enceinte à travers les champs, le ninì muart* qui contemple autre chose que soi-même : la réalité anonyme d'une ethnie, *tal Frioul*, aspire l'altérité poétique, féminine, d'un corps et d'un sexe *antiques*.

eloquio de Dante[17]. Mais ce n'est pas d'un retour au dialecte qu'il est question. Le dernier Pasolini n'est pas fidèle, tragiquement, à lui-même mais à la dramaturgie du discours indirect libre qui n'est ni dans une langue A (l'état de la vieille bipolarité littérature-dialecte ou sa synthèse fictive, la koinè) ni dans une langue B (la fixité informative-communicative de la langue homologuée) mais dans la résistance d'une langue X qui n'est autre qu'une langue A en train de devenir réellement une langue B[18]. Pasolini perçoit dans la persistance, même indistincte, d'une mémoire du passé liée aux états de minorité des langues-corps dialectes et idiolectes, y compris le sien non pas un *modèle historique*, mais l'agent potentiel, toujours en transformation, qui ne vaut que s'il est capable de déclencher des mouvements incontrôlables, inconnus, s'exerçant sur le monde et le langage standardisé, tel qu'il est. Le rythme impératif-infini en italo-frioulan-poundien de *Salut et souhait* (la dernière poésie de Pasolini) et du monologue de *Bête de Style*, au-delà des impasses de ses oxymorons parodiques, est inséparable de cette pédagogie :

> Aimer beaucoup (πολύ) ce qui meurt. / … / Ubi amor ibi / … / La lumière à pic et le silence ; le cœur est sûr / des siècles futurs. /… / « ils sont *dieux* par gaîté » … / Aimer la pauvreté. Aimer l'étrangeté du pauvre / à la classe dominante. Aimer son altérité / … / *Il volgare eloquio* : aime-le / Prête l'oreille, bienveillante et phonologique / à la lalie « che ur a in ! » / qui s'élève des profondeurs méridiennes, / ... / puis elle s'éteint, avant de reprendre / avec le soupir d'un monde herbeux / vers la fin des crépuscules[19].

Exagération expressive et matériau simplifié, (non) style. Le maniérisme de Pasolini/Narcisse hors de soi se superpose à celui de Pound/Elpénor dans la fabulation de toutes les « lalies », infiniment en arrière et toujours futures par rapport à l'histoire, suivant la même furieuse attente de l'actualité qu'on retrouve dans les invectives des autres poèmes de la section finale de la *Nuova gioventù*, « Sombre enthousiame » (*Aux étudiants*

[17] P. P. PASOLINI, « Volgar eloquio », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milan, Mondadori, 1998, t. II, p. 2860-2861.
[18] *Cf.* Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 134 *sq.*
[19] P. P. PASOLINI, *Bête de style*, trad. Alberte SPINETTE, *in Théâtre*, Babel, 1995, p. 553-555.

grecs, dans un souffle, *Note pour un poème en lapon*, *Durruti*...). La présence poétique, abstraite et corporelle à la fois, d'un *acte de légende* murmure sous l'élément historique et fait de son infinitif « Aimer l'étrangéité du pauvre / à la classe dominante. / Aimer son altérité » la variation continue, à même l'ambiguïté collective du « réel », de l'altérité poétique, politique, sexuelle d'un progrès selon la pauvreté, contre la déréalisation du mètre étalon du développement planétaire, le Marché de personne, la dernière figure d'Ulysse.

C'est pourquoi un tel programme ne *peut* pas s'adresser au dédicataire apparent de la *Nuova Gioventù*, le jeune fasciste de l'« idéale » Droite sublime (« droite sublime / qui est en nous tous / rapport d'intimité avec le Pouvoir »), à moins que ce ne soit pour lui confier le fardeau de la tradition afin que lui aussi comme Pasolini se déleste de son patrimoine (la redondance idéale de la « bête de style » comme fin en soi), y opère le tri des « rapports d'intimité avec le Pouvoir », et puisse continuer en choisissant, léger, l'obéissance à la *minoration de cette tradition :* « Charge-toi de ce fardeau enfant qui me hais : / porte-le. / … / Et je marcherai / léger, allant de l'avant, en choisissant pour toujours / la vie, la jeunesse [20]».

Car qu'est-ce, au juste, que « le rapport d'intimité avec le Pouvoir » de cette Droite Sublime, sinon le noyau de la définition nullement manichéenne des désirs macro et microfascistes qui sont en nous et nous hantent tous une définition que Pasolini ne cesse d'affiner dans ses *Écrits corsaires* et ses *Lettres luthériennes* comme aussi dans *Petrolio* ? En enchaînant de manière de plus en plus complexe et inextricable les notions de pouvoir et d'histoire à celles, vieilles et nouvelles, de fascisme et de rationalité bourgeoise, il traque la continuité la plus inconsciente de ce « lien d'intimité » (aussi « puéril » soit-il) avec les rapports concrets de pouvoir, depuis les vieux dispositifs disciplinaires-cléricaux et leur excroissance cancéreuse (*Salò*) jusqu'aux mécanismes du contrôle de la société de l'hédonisme permissif. La détection de la même continuité surgit

[20] P. P. PASOLINI, *La Nouvelle Jeunesse, poèmes frioulans 1941-1974*, trad. Philippe DI MEO, Paris, Gallimard, 2003, p. 289 *sq*. Les derniers vers de *Salut et souhait* (et de *Bête de style*) sont le diagramme du dehors de toute la production finale de Pasolini.

tout au long de la parodie poundienne. Si bien que le vrai dédicataire du programme final de Pasolini (« obéissance et désobéissance ensemble ») est la nouvelle jeunesse *in fieri* d'un étudiant et d'un enseignant de Lecce, de Gennariello, le Calabrais parlant le dialecte calabrais de Turin, Pound trouvant la Chine dans l'Ouest d'une Amérique à venir sans racines, comme l'avait perçu le cri béat d'Allen Ginsberg : « *questo fratello* » d'un autre Pasolini que lui-même.

Ce sont eux qui offrent la possibilité de penser (et vivre) une lueur à travers l'enfer fasciste de l'hédonisme de *Salò/Sade* : on l'a qualifié de film « dantesque » plutôt que sadien. Et à raison, au sens où Dante est le visionnaire qui a poussé le plus loin les figures de l'horreur, pour réussir à s'en déprendre.

Dans la séquence finale, nous continuons de voir l'horreur des sévices en entendant gronder les bombardements, tandis que la radio de régime émet le chœur frioulan de *Stelutis alpinis,* puis le morceau du *Canto* XCIX de Pound :

> L'injure et le tapage ; *manesco* / la famille entière en pâtit / Toute la tribu descend d'un seul homme / voyez-vous d'autre solution ? / Le nom, et les 9 arts. / Le mot du père est compassion ; / celui du fils, dévotion.

À ce moment-là, le rictus de Durcet, le maître rivé à sa jumelle, masque la voix récitante qui ensuite reprend : « / Des petits oiseaux chantent en chœur, / L'harmonie dans la proportion des branches / faite clarté (Disordini e baruffe, anche maneschi) ».

Les images intolérables s'enfoncent dans le « mystère médiéval » du Chœur des *Carmina Burana* de Karl Orff, avant de laisser la place aux pas de valse sur l'air d'une chansonnette (le leitmotiv de *Salò*) des deux jeunes miliciens, l'un demandant à l'autre « comment s'appelle ta fiancée ? » « Margherita ». Le programme du *Volgare Eloquio* semblerait buter lui aussi sur une parodie de plus (« grâce au *volgare eloquio* il en porte la substance droit au peuple[21] »), sa démagogie étant démasquée par l'abjecte rengaine de la propagande de régime où le mythe du sacrifice héroïque pour la patrie de la jeunesse

[21] Ezra POUND, *Les Cantos*, XCVIII, *op. cit.*, p. 718.

populaire se mêle à la célébration de Pound, le poète réactionnaire qui exalte l'ordre de la tradition.

Et pourtant, plus forte que sa « parodie tragique », la ligne du *Volgare Eloquio* perce, grâce au *rythmème* d'un montage mental rigoureusement préétabli qui se dérobe à ses enchaînements représentatifs et s'infiltre dans les interstices, les coupures des images. Leur tonalité monochrome brun-sépia, coagulée dans la noirceur du non-rapport et de l'abolition est débordée par un trouble chromatisme gris (« J'ai tourné *Salò*... pratiquement en noir et blanc : c'est à dire tous les gris »). L'automatisme déductif de cette sensation-zéro, entre la vie et la mort, évoque le même « gris ouvrant » et la « lumière nègre » de la ligne romano-baroque entr'ouverte en pointillés dans *Petrolio*. Tout comme le gris de la « zone grise » de Levi, réunissant et différenciant violemment les camps des bourreaux et des victimes. Son « implication-complication de toutes les teintes » entre maintenant dans le *montrage du dehors* du huis-clos des figures corporelles insupportables et de la chansonnette finale. La dramaturgie d'un « *mysterium superum* » s'enfonce au-dessous des images visuelles et sonores des tortures, « l'*inferum* » qui n'épargne pas la danse des jeunes miliciens. Les voix frioulanes de *Stelutis alpinis* ressuscitent le chœur des jeunes paysans en lutte contre les propriétaires fonciers du *Sogno di una cosa*, le corps de Guido Pasolini, partisan de la Brigade Osoppo en Frioul et d'Ermes Parini, chasseur alpin de la Julia, mort en Russie comme Ettore Guerroni le bâtard, le corps d'Iberati Ampelio de Portoguaro, tué par les Allemands (l'inspirateur d'*El Testament Coran*). Le réalisme gris de cette hantise aiguise le sentiment d'une minorité irrécupérable par le patriotisme de la « jeunesse héroïque »[22].

L'image de ce « *superum* » qui fend le sadisme infernal happe également certains mots du poème de Pound « compassion... dévotion... » qui réclament une autre vision ; d'autant plus que le rictus abject du Président Durcet coupe l'image sonore de la poésie de Pound, couvre le vers-pierre de touche du *Canto* XCIX, celui que le Maître ne pourra

[22] Sur toutes ces références renvoyant à la vie personnelle de Pasolini, mais dont les signes la débordent, *cf.* Francesca CADEL, *La lingua dei desideri*, San Cesario di Lecce, ed. Manni, 2002. Nous lui empruntons, librement, l'idée de la contamination « sublime » entre l'*inferum* et le *superum* de la scène finale de *Salò*.

jamais comprendre : « *la parola fraterna : mutualità*… ». La virtualité du courant de cette relation, de cette réciprocité de fraternité laborieuse, est la « fugue » que Pound-(Elpénor) aura(it) pu entreprendre en sauvant son projet d'une tradition vive : réactualiser les lois confucéennes d'unité du Maître et des esclaves, délester le socle « paysan » de l'histoire de son mythe de l'État enraciné (le devenir tout le monde d'Ulysse). Pasolini ne trahit pas cette nostalgie furieuse qui écarte le patrimoine autoritaire du passé. « La vastitude de la culture de Pound », écrit-il, tout à la fois pragmatique et « élémentaire », un peu américaine, un peu « barbare », l'a toujours préservé d'une instrumentalisation éhontée : « l'horrible serpent fasciste n'a pu engloutir cet agneau pascal démesuré ». La ligne de fuite de la Vision-Audition « impensée » de *Salò* puise dans cette démesure-là. Même le mot de la fin (celui de l'œuvre entière de Pasolini), le mot énigmatique aux mille exégèses, *Margherita*, projette le nom d'une fleur hors de la chansonnette leitmotiv, hors des accointances des jeunes miliciens avec le pouvoir.

Dans la *Divina Mimesis*, à la fin de ses notes pour le *Chant* II de l'*Enfer*, Pasolini reprend les vers célèbres d'*Inf.*, II, 127-132, adossés au passage où Virgile rappelle l'intercession de Béatrice lançant la devise du voyage (*faire autrui bien*), ce qui permettra à Dante de surmonter sa peur : « *quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li imbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo, / tal mi fec'io di mia virtude stanca / e tanto buono ardire al cor mi corse …* » (« Comme des fleurettes inclinées et fermées / par la gelée nocturne, quand le soleil les éclaire, / se redressent épanouies sur leur tige / tel j'émergeai de ma vertu lassée / et tant de bon courage resurgit de mon cœur… ».). Le personnage-poète, enfin endurci, peut affronter le *trasumanar* qui transvaluera sa descente aux enfers, comme celle de Pasolini, dédoublé tout à la fois en Dante et Virgile :

> Je regardais à mes pieds les fleurs, qui émergeaient des mauvaises herbes torves et innocentes : j'étais comme elles, qui ne croyaient pas mourir, destinées à une vie de peu de jours (…) l'une pareille à l'autre, semées par le hasard le long des bords du sentier fangeux, l'une pareille à l'autre non seulement dans sa sublime forme

> insaisissable, avec son bleu pâle presque blanc d'humilité, avec sa candeur par pauvreté déteinte en violet ou en jaune, comme du vin coupé d'eau mais surtout pareilles l'une à l'autre dans l'ignorance de la caducité, de la vanité : de l'insuffisance de leur vie. (…) Petites fleurs qui viennent des *régions du passé jamais mort du cosmos*, et qui campent là, selon le caprice du soleil et du vent, comme une tribu de gitans qui ne choisissent jamais l'endroit où ils campent, mais laissent faire le hasard. Et moi aussi comme une fleur pensais-je rien d'autre qu'une fleur non cultivée, j'obéis à la nécessité qui veut que je sois pris par la joie qui succède au découragement. Puis viendra sûrement quelque chose qui m'offensera et m'éreintera : mais pour moi aussi, comme pour les fleurs des autres printemps, le passé se confond avec le présent, et un pré est à la fois ici et dans le cosmos ! Je regardais ces épaules devant moi, étroites dans cette veste qui me serrait le cœur. Et avec cet énième serrement de cœur de pauvre petite fleur je le suivais. Il marchait, décidé, tendu, et moi, je me tenais derrière lui : moi aussi, j'avais désormais le pas d'un partisan qui va vers les montagnes[23].

Cette ligne d'univers de Pasolini est l'épure de son maniérisme coloriste. Elle répète la journée d'un garçon en été, le long de la grève brûlante du Lemène à sec (« J'étais étendu nu, la solitude m'avait arraché à toute norme humaine. J'étais fou, je pus crier "*fiori infuocati*" … "Voici ma poétique" pensais-je ») ; elle répète la couleur méridienne, verdoyante, de l'eau et du pré que *voit* Œdipe-Franco Citti, Accattone sans secret, avant et après sa destinée, quand tout finit là où tout recommence ; et c'est la même ligne d'horizon de la nuit tendre et dure du sexe inhumain de liaison du « *pratone* » de la Casalina (*Pétrole*) : le passé et le présent s'entrechoquent dans le temps poétique et politique de la promesse partisane et imperceptible. Margherita.

[23] P. P. PASOLINI, *La Divine Mimesis*, trad. Danièle SALLENAVE, Paris, Flammarion, 1980, p. 34-37.

Aujourd'hui, dans notre temps historique où la société de l'homologation et de l'anesthésie du capitalisme néolibéral pour le Marché universel rime de plus en plus avec peur, terreur et exclusion, le devenir-nostalgie de cette ligne d'artisan/vie, l'événement Pasolini — un Pasolini — sert, mais seulement si nous aussi jetons notre corps dans la lutte, lutte entre soi, et lutte contre. Car son corps exclu continue d'indiquer l'a*b goia* d'une puissance, singulière et commue en exode de tous les pouvoirs établis : à nous, plus ou moins blasés, plus ou moins concernés par le migrant nomadique, le Palestinien, les Indignados de Barcelone, les Black Lives Matter aux U.S., les occupants des places des printemps arabes, de Wall Street et de Gezi Park, les ghéttoïsés, Musulmans ou pas, le précaires métropolitains — un parmi beaucoup — d'en faire bon usage. Pasolini - Alì aux yeux bleus, est là, maintenant, pour la joie du scandale, de leur côté.

C. POUZOL, « *Historietas por la identidad – HxI :* la bande dessinée documentaire, écriture visuelle des histoires et de l'Histoire », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 239-262, ISSN 2426-394X.

Historietas por la identidad HxI

La bande dessinée documentaire, écriture visuelle des histoires et de l'Histoire

Camille POUZOL
CRIMIC – Sorbonne Université

Depuis le 30 avril 1977, les *Abuelas de Plaza de Mayo*[1] mènent un combat : retrouver les petits-enfants volés pendant la dernière dictature argentine. À partir de 2008, elles créent une campagne[2] autour de la bande dessinée pour atteindre une nouvelle audience. L'objectif est triple : assumer la narration et la monstration de l'Histoire, celle de l'Argentine et de la dictature ; raconter les histoires singulières, bien que tristement ressemblantes, de celles et ceux qui en furent les victimes ; regarder le présent et l'avenir puisque ces récits appartiennent aux histoires des cinq cents enfants dont la dictature s'est appropriée.

Afin d'illustrer ce plan systématique, les trente-cinq bandes dessinées de l'ouvrage contiennent des éléments récurrents : l'identité des parents, la date de la disparition et celle supposée de l'accouchement de la mère, des photographies des membres de la famille. La présence de ces clichés rapproche *HxI* de la BD reportage :

> Sont ainsi fréquemment insérées dans les planches dessinées des reproductions photographiques de documents qui se donnent comme des preuves visuelles que le reportage a bien eu lieu, que l'auteur s'est bien rendu sur place et qu'il a rencontré les acteurs, les victimes, les témoins des événements[3].

[1] À partir de maintenant et pour des raisons de commodité, l'association *Abuelas de Plaza de Mayo* sera respectueusement appelée *las Abuelas*.

[2] Publiée en livre numérique en 2015 et librement téléchargeable depuis le 10 mars 2016. VV. AA., *Historietas por la identidad, Buenos Aires,* Biblioteca Nacional, 2015. Consulté le 20/12/2017 sur le site https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/HistorietasIdentidad.pdf

[3] Sévérine BOURDIEU, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *COnTEXTES*, 11 | 2012.

La liberté laissée aux artistes donne lieu à un travail collectif où s'entremêlent l'acte créatif et les faits réels. La force de cette campagne réside en grande partie dans cette variété. Cet ouvrage s'apparente alors à la bande dessinée documentaire[4], où réalité et fiction sont associées « non seulement parce qu'elle reprend des faits véridiques, des éléments factices et de la réalité, mais parce qu'elle essaye de refléter le regard de celui qui raconte cette histoire »[5], ainsi qu'à la *creative nonfiction* dont Ivan Jablonka rappelle les caractéristiques : « un sujet tiré du monde réel, non de l'esprit de l'écrivain ; une recherche exhaustive appuyée sur des références vérifiables, non un chapelet d'impressions ; un récit nourri de détails, non un simple reportage ; une narration et une prose travaillée (*fine writing*) »[6].

Les deux histoires retenues, la n° 15, *Familias Inama-Macedo* [Fig. 1], d'Aleta Vidal, dessinatrice argentine, à propos des familles Inama-Macedo[7] et la n° 30 [Fig. 2] par l'illustrateur argentin Yawarete (Pablo de Bella) sur les familles Solsona-Síntora[8], indiquent l'éventail créatif des artistes. Du fait de son hybridité, associant la monstration et la narration, le Neuvième art participe à l'écriture de l'Histoire et à la transmission mémorielle. Ainsi, nous verrons dans un premier temps que ces bandes dessinées racontent l'Histoire, celle d'une nation et de ses drames vécus, puis nous analyserons, dans un second temps, le second récit qu'elles portent, ces histoires individuelles, ces témoignages qui sont au cœur de l'histoire argentine et constituent une part sombre d'un passé encore récent et ayant une incidence sur le présent.

Consulté le 8/04/2018 sur le https://journals.openedition.org/contextes/5362

[4] Azul Martina BLASEOTTO emploie le terme de « historieta documental » *in Historietizar la ausencia. La historia documental y la búsqueda de justicia frente al terrorismo de Estado en el caso de Abuelas de Plaza de Mayo,* Buenos Aires, Septembre 2012. Consulté le 8/04/2018 sur le site https://issuu.com/azulblaseotto/docs/historietizar_la_ausencia_azul_blas

[5] "no solo porque recoge hechos verídicos, elementos fácticos y de la realidad sino porque trata de reflejar la mirada de quien cuenta esa historia". A. BLASEOTTO *in* VV. AA., *Historietas por la identidad, Buenos Aires, op. cit.*, p. XII.

[6] Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine – Manifeste pour les sciences sociales,* Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 233.

[7] Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, 13 juillet 2015. Consulté le 16/04/2018 sur le site http://aletavidal.blogspot.fr/2015/07/hostorietas-por-la-identidad-macedo.html

[8] YAWARETE, « *Familias Solsona-Síntora* », in V. V. A. A., *Historietas por la identidad, op. cit.,* [30].

Historietas por la identidad : la bande dessinée et l'Histoire

Aleta Vidal utilise deux unités du langage bédéïque, la case et la planche, pour mettre en dessin deux niveaux de discours. Le recours à la méta-case, « cette case pleine planche utilisée comme artifice narratif et sémantique »[9], permet à la dessinatrice de raconter l'Histoire et les histoires tout en réalisant une économie narrative importante afin de respecter l'extension préconisée de deux pages. L'intelligibilité générale de la bande dessinée doit être préservée afin que le lecteur puisse se saisir de l'histoire personnelle de ces deux familles et d'un pan de l'histoire du pays. Ainsi, Will Eisner rappelle que :

> Dans une intrigue à deux niveaux narratifs indépendants montrés simultanément, le problème est de leur attribuer une attention et une force égales, en faisant de la vignette qui contrôle la narration la page entière elle-même. Le résultat, un jeu de cases à l'intérieur de cases, permet d'orienter le sens de lecture du lecteur afin que les deux trames soient synchronisées[10].

La composition plastique des deux planches constitue un diptyque antithétique et complémentaire qui montre l'évolution politique de l'Argentine.

[9] Viviane ALARY et Benoît MITAINE, *in* Nancy BERTHIER, dir., *Lexique bilingue des arts visuels*, Paris, Ophrys, 2011.
[10] Will EISNER, *Les Clés de la Bande Dessinée — 1. L'Art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, p. 88.

Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*
in VV. AA., *Historietas por la identidad, Buenos Aires*, Biblioteca Nacional, 2015, [15]

La mise en page complexe requiert une attention particulière afin d'en déchiffrer la signification. L'illustratrice a recours à la métaphore graphique pour rendre compte du contexte. Le faisceau blanc matérialise le dernier rayon de soleil irradiant les enfants de Daniel Alfredo Inama, qui recherchent actuellement leur demi-sœur ou demi-frère, ainsi que l'enfant porté par Noemi Beatriz Macedo. Les deux cases supérieures fonctionnent en récit autonome renforcé par le contraste chromatique. Aleta Vidal utilise l'incrustation, mécanique interne à la grammaire bédéïque, ainsi définie par Thierry Groensteen : « La répartition des cadres, échappant à la relative automaticité du compartimentage tabulaire, est directement dictée par les articulations sémantiques du récit et participe pleinement de sa mise en scène »[11]. Ce procédé lui permet d'évoquer les instants de bonheur vécus par le couple, militants du Parti Communiste Marxiste-Léniniste (PCML), autour des enfants, nés et à naître. L'expression sur leur visage surprend et contraste avec la case centrale comme s'ils

[11] Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 100.

anticipaient et connaissaient l'avenir. Seules les mains protectrices du père se retrouvent dans la lumière, tout comme la main droite de Noemi Beatriz Macedo posée sur son ventre. Le père regarde dans la direction opposée à celle des enfants, comme s'il interpellait le lecteur. Ce dernier devient témoin du drame familial qui se joue sous ses yeux.

Détail de la case 1, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, p. 1

L'aplat noir envahit l'espace et menace le calme antérieur. Les griffures blanches matérialisent la pluie forte et les lignes descendantes génèrent ce sentiment de propagation, dans un mouvement inversé, de bas en haut, comme si rien ne pouvait résister à ce torrent métaphorique.

Détail de la méta-case, case 2, cases 3-4 et 5
Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad/Inama-Macedo*, p. 1

L'illustratrice dessine une photographie du triumvirat de la première junte militaire, au pouvoir de 1976 à 1981[12], responsable du coup d'État contre le gouvernement de Isabel Martínez de Perón, le 24 mars 1976, qui ne dit jamais son nom et est officiellement présenté comme un « Processus de Réorganisation Nationale »[13] : « *Las tres armas asumieron la responsabilidad del proyecto de salvataje. Ahora sí, producirían todos los cambios necesarios para hacer de Argentina otro país. Para ello, era necesario emprender una operación de "cirugía mayor"* »[14].

La reproduction du cliché accentue la véracité du propos tenu et l'identification des responsables de ces tragédies. Adrien Genoudet rappelle que « l'emploi de la

[12] S. N, Emilio Eduardo Massera, Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti, Triumvirat de la première junte militaire, 1976-1981. Photographie consultée le 18/04/2018 sur le site http://www.eldiariodebuenosaires.com/2013/05/17/el-simbolo-de-la-dictadura-militar/

[13] « Le régime de Videla lance un processus de réorganisation nationale qui s'assigne comme objectif de sauver la nation. Le "processus" consiste aussi bien à purger l'université de ses professeurs, étudiants et bibliothécaires "subversifs", qu'à exiler des artistes, à bâillonner les moyens de communication, et à faire "disparaître" ou à terroriser tous les suspects de sympathie même lointaine ou implicite avec la gauche ». Olivier DABENE, *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 162-163.

[14] « Les trois armées assumèrent la responsabilité du projet de sauvetage. Cette fois-ci, ils produiraient tous les changements nécessaires pour faire de l'Argentine un autre pays. Pour cela, il était nécessaire d'entreprendre une opération de "chirurgie majeure" ». Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, p. 5.

photographie, même passée à travers le filtre graphique du dessin, “renforce le sentiment de réalité” selon l’auteur »[15]. Par cette allusion, l’illustratrice insiste sur l’identité des coupables sans avoir besoin de les nommer. Elle mobilise une archive du passé, le sentiment de déjà-vu des lecteurs et la *visualité* de l’histoire :

> Quel que soit le degré de recherche du vraisemblable, un dessinateur qui place son récit et son intrigue au cœur d’une époque révolue monopolise tout un imaginaire de l’histoire — ce que nous nommons la *visualité* de l’histoire — infusée *dans* et *par* la culture visuelle de son temps »[16].

L’intégration de cette photographie dans la méta-case s’inscrit en dialogue avec les cases 3-4-5 incrustées comme si les trois militaires assistaient directement aux scènes montrées.

La dessinatrice emploie à nouveau une spécificité de la grammaire bédéïque. Le cadre de la case, cet élément censé délimiter l’action et l’espace, devient un langage non verbal : la forme est signifiante, elle participe à la narration et à la compréhension de l’histoire. Le cadre non conventionnel renforce l’implication du lecteur par une synesthésie narrative puisqu’il mobilise la vue, le ressenti et l’imagination, et devient un élément structurel de l’histoire. Les gros plans et très gros plans, privilégiés au détriment des plans d’ensemble, suggèrent, dans les cases 3 et 4, les supplices pratiqués par les tortionnaires.

Cases 3 et 4, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, p. 1

[15] Adrien GENOUDET, *Dessiner l’histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Éditions Le Manuscrit Graphein, 2015, p. 97.
[16] *Ibid.*, p. 62.

En réduisant le champ de vision, Aleta Vidal ne montre pas les exactions, mais elle fait appel à l'imagination du lecteur qui doit, de son propre chef, se représenter l'intégralité des deux scènes :

> Grâce au dessin, le caractère indicible de l'expérience est parfaitement restitué non de façon réaliste, mais par une image symbolique d'une simplicité désarmante, dont le trait enfantin rappelle les situations archétypales des contes de fées, et qui requiert pleinement la participation du lecteur. Pour pouvoir l'assimiler, celui-ci est obligé de s'y arrêter et de construire lui-même le discours qui y correspond. Il doit aller chercher en lui-même, dans son histoire, son imaginaire, ses peurs, les éléments qui lui permettront de comprendre le drame et ses implications[17].

La narration gagne en efficacité et en puissance évocatrice puisque les dessins mobilisent le déjà-vu songeons notamment aux films argentins sur la dictature[18], et aux représentations individuelles de chaque lecteur. L'identification impossible des deux victimes renvoie aux 30 000 disparus, et pas seulement à l'histoire personnelle des Inama-Macedo, démontrant la dimension engagée de la BD documentaire, une « littérature sociale (qui fait des questions de société son objet principal, dans un esprit souvent militant [...]) »[19]. L'agrandissement de la case 5, par un recul du zoom, recentre l'attention sur le couple. La modification des griffures blanches, devenues arrondies, symbolise cet ouragan qui emporte tout sur son passage, tempête dictatoriale, également évoquée dans le récitatif.

La relation entre la méta-case et les cases incrustées génère ainsi un discours supplémentaire. La composition plastique est bel et bien au service de l'histoire, celle des Inama-Macedo, et de l'Histoire, celle de l'Argentine.

[17] S. BOURDIEU, *op. cit.*

[18] À titre d'exemples, et sans aucune intention exhaustive, nous pouvons citer quelques titres parmi les plus connus : Marco BECHIS, *Garage Olímpo,* 1999 ; Israel Adrián CAETANO, *Crónica de una fuga,* Wild Bunch Distribution, 2006.

[19] Dominique VIART, « La littérature, l'histoire, de texte à texte », *in* Gianfranco RUBINO et D. VIART, dir., *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, nouv. ed., Macerata, Quodlibet, 2014, p. 29-40. Consulté le 8/04/2018 sur le site http://books.openedition.org/quodlibet/125

Dans la seconde planche de son récit, Aleta Vidal respecte le même *modus operandi* pour montrer l'évolution politique de son pays. Elle a de nouveau recours à la métaphore graphique et poursuit la séquentialité par la répétition, dans le récitatif, des intempéries mises en dessin : après la pluie, viennent l'éclaircie et le beau temps. La méta-case représente cette fois la période post-dictatoriale qui s'ouvre en 1983. Les rayons du soleil, perçant le nuage, font écho au faisceau blanc de la page précédente et se centrent sur un individu de dos.

Détail de la méta-case, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad/Inama-Macedo*, p. 2

L'indétermination de l'identité évoque l'incertitude entourant cette personne, cette demi-sœur ou ce demi-frère recherché. La foule qui court et se rassemble autour de lui porte une double signification. Elle renvoie aux familles Inama-Macedo, mais aussi à la nation toute entière qui souhaite désormais refermer « *esta llaga aún abierta* »[20].

La première case incrustée est la dernière qui fait référence au contexte historique. Aleta Vidal redessine une photographie d'une manifestation de *las Abuelas* réclamant l'apparition en vie des 30 000 disparus. Derechef, elle mobilise la visualité de l'histoire en faisant appel à un cliché iconique et représentatif du combat mené depuis 1977. La réécriture graphique prouve, une nouvelle fois, la véracité des faits racontés et la dessinatrice devient passeuse de mémoire et d'histoire :

> Le geste appropriatif est primordial, si l'on constate facilement la reprise et qu'elle nous permet de nous situer à un niveau de la

[20] « Cette plaie encore ouverte », S.N., *Historietas por la identidad*. Consulté le 12/04/2018 sur le site https://www.abuelas.org.ar/noticia/historietas-por-la-identidad-muestra-en-la-biblioteca-nacional-312

mémoire visuelle collective, ces images restent toutes intégrées stylistiquement par le biais de la réappropriation dans le récit. Elles performent comme étant *du* passé, autrement dit, des *images d'histoire* dessinées[21].

Archivo HASENBERG-QUARETTI
2nda Marcha de la Resistencia 9 y 10 diciembre 1982, 9 décembre 1982[22]

Case 1, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, p. 2

La seconde partie de cette case évoque le retour à la démocratie. Le bulletin glissé dans l'urne fait référence à la victoire de Raúl Alfonsín, le 30 octobre 1983. L'importance de cet événement rend superflue la mention de la date, seul le geste symbolique importe. Aleta Vidal renforce le caractère fondamental de cette case en utilisant le potentiel graphique de la bande dessinée. Elle rompt à nouveau la logique d'enfermement du cadre :

> Si le cadre conventionnel de la case garde le lecteur à distance, hors de l'image pour ainsi dire, le cadre tel qu'il est représenté dans les

[21] A. GENOUDET, *op. cit.*, p. 101.
[22] Archivo HASENBERG-QUARETTI, *2ª Marcha de la Resistencia 9 y 10 diciembre 1982*, 9 décembre 1982. Consulté le 18/04/2018 sur le site https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2%C2%AA_Marcha_de_la_Resistencia_9_y_10_diciembre_1982.jpg

> exemples ci-dessous invite le lecteur dans l'action ou permet à l'action d'exploser vers le lecteur. Outre le fait qu'il ajoute un second degré narratif, il tente d'impliquer une autre dimension sensorielle, au-delà de la vision[23].

Cette femme, en pleurs, brisant ses chaînes, jaillit vers le lecteur et incarne cette marche en avant au nom des droits de l'homme et de la justice. Cette case fait indirectement écho au rapport Sábato et à son titre, *Nunca más*[24], devenu l'expression condamnant les horreurs commises durant la dictature :

> *El eje del informe está puesto en la representación del desaparecido como un cuerpo sin identidad militante, víctima de un poder que en su afán por combatir la subversión secuestraba, torturaba y mataba indiscriminada y arbitrariamente*[25].

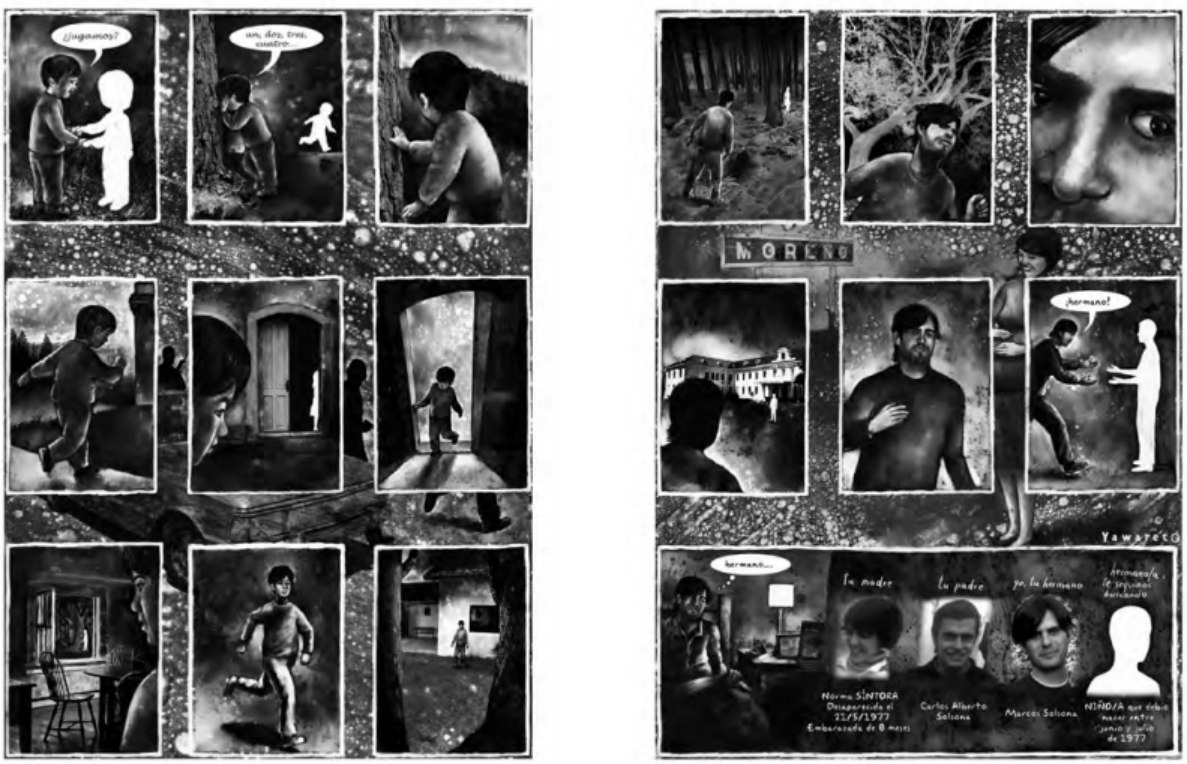
Quant à Yawarate, il construit sa bande dessinée de la même façon. Il propose au lecteur deux niveaux de discours, deux temporalités différentes. Les méta-cases 1 et 2 donnent à voir un instant T, celui de la disparition de Norma Síntora, le 21 mai 1977, alors que le gaufrier[26] incrusté se centre sur le frère aîné, Marcos Solsona. À la différence d'Aleta Vidal, Yawarete ne fait appel qu'à des éléments représentatifs de la répression.

[23] Will EISNER, *Les Clés de la Bande Dessinée – 1. L'Art séquentiel, op. cit.,* p. 54.

[24] Ernesto SÁBATO, dir., *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Argentine, 20/09/1984. La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) est créée le 15 décembre 1983 par le président Raúl Alfonsín afin d'enquêter sur les violations des droits de l'Homme pendant la période dictatoriale (1976-1983).

[25] « L'axe du rapport est mis sur la représentation du disparu en tant que corps sans identité militante, victime d'un pouvoir qui, dans son désir de combattre la subversion, combattait, torturait et tuait de façon indiscriminée et arbitraire ». Guillermo MAQUEDA, "La desaparición forzada de personas como dispositivo de poder". Consulté le 2/11/2018 sur le site http://webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/19_MAQUEDA,%20La%20desaparicion%20forzada%20de%20personas.pdf

[26] « Terme métaphorique qui désigne la planche de bande dessinée dont le découpage uniforme en bandes et cases de même dimension forme une sorte de gaufre. La représentation la plus conventionnelle serait un découpage en trois ou quatre bandes de trois cases ». V. ALARY et B. MITAINE, *in* N. BERTHIER, dir., *Lexique bilingue des arts visuels*, *op. cit.*



YAWARETE, *Historietas por la identidad / Solsona-Síntora*
in VV. AA., *Historietas por la identidad, Buenos Aires*, Biblioteca Nacional, 2015, [30]

La composition plastique de la double planche oblige à une seconde lecture plus attentive afin de déchiffrer ce fond qui a valeur d'ancrage historique et qui renvoie au monde, à la *mimesis* du réel :

> Non seulement l'histoire raconte, non seulement elle représente des actions, mais elle recourt à des effets de présence, qui abolissant toute distance entre l'objet et le lecteur, le mettent directement en contact avec la "réalité", dans une prodigieuse opération de faire-valoir/faire-croire[27].

Le jeu chromatique et ces formes arrondies, évoquant la pluie ou la neige, font écho au roman noir, et, de fait à la bande dessinée noire :

> Cette bande dessinée qui explorait les ombres, les contre-jours, les clairs-obscurs, créait de violents contrastes ou au contraire jouait par le biais des trames et des hachures sur des nuances grisées, ne limitait pas le noir à un rôle de contour qui délimiterait les corps, les

[27] I. JABLONKA, *op. cit.*, p. 123.

> objets ou les cases ; bref permettait au noir et blanc de jouer comme des couleurs à part entière et développait une véritable esthétique[28].

Ces particularités génèrent une ambiance qui connote le contexte de répression rendue visible par la présence d'une Ford Falcon et des trois militaires. Cette voiture états-unienne est tristement devenue célèbre à la suite d'une utilisation systématique par les groupes d'intervention :

> A partir de 1976, el Ford Falcon abandonó ese aire familiar. De color verde, en general, era el auto preferido de la dictadura para secuestrar[29].

Détail de la méta-case, YAWARETE, *Historietas por la identidad/Solsona-Síntora*, p. 1

Elle est peu reconnaissable pour un lecteur non spécialiste de l'histoire argentine, mais, pour les Argentins, cette vision partielle est suffisante pour être reçue comme une claire évocation de la terreur :

> Car s'impose alors à nous, une fois encore, ce que la dictature a voulu : certes la torture a été pratiquée dans des centres clandestins, sur des personnes "disparues", mais des "fuites" ont été savamment orchestrées pour que chacun, même celui qui ne voulait pas savoir,

[28] Agnès DEYZIEUX « Bande dessinée et récit noir », *Le Français aujourd'hui*, 2002/3 (n° 138), p. 23-35. DOI : 10.3917/lfa.138.0023. Consulté le 2/11/2018 sur le site https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2002-3-page-23.htm

[29] « À partir de 1976, la Ford Falcon a abandonné cet air familial. De couleur verte, en général, elle était l'auto préférée de la dictature pour séquestrer », S.N, « La orden que dio la dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes », *Clarín*, 23/03/2006. Consulté le 19/04/2018 sur le site https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/orden-dio-dictadura-compra-falcon-verdes-patentes_0_rJ-boqrk0Ye.html

imagine quelque chose des supplices subis ; autrement dit, les effets de la stratégie terroriste des répresseurs, usant à la fois de l'élimination discrète des corps et d'une procédure de l'éclat, agissent encore en nous et il suffit de voir passer une Ford Falcon dans la rue pour que ce processus d'images et de sensations terrifiantes s'enclenche[30].

Lucas BERNAL, *«(353) Grupo de tareas»*. La Plata. 2015[31]

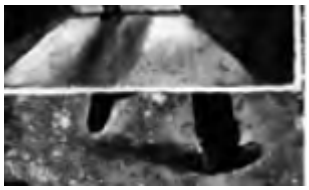
Autores ideológicos, *Ford Falcon 1976*[32]

De la même façon, les silhouettes renvoient aux forces militaires et aux *grupos de tarea* argentins qui étaient chargés de la répression. Yawarete dit peu, montre peu, mais suggère énormément. Ce parti pris est inhérent au Neuvième art, comme le

[30] Michèle GUILLEMONT, « Art et mémoire », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2010. Consulté le 2/11/2018 sur le site http://journals.openedition.org/amerika/1443
[31] Lucas BERNAL, « *(353) Grupo de tareas* ». La Plata. 2015. Consulté le 19/04/2018 sur le site http://www.lucasbernal.com.ar/blog/51ra-semana/
[32] M. GUILLEMONT, *op. cit.*

rappelle Michel Pierre : « Là où des livres entiers, avec mille prudences, s'avancent en interrogeant quelques vagues traces, la bande dessinée doit braquer brutalement ses projecteurs sur quelques scènes symboliques »[33].

Le mouvement montré par les pieds de la troisième silhouette, cachée par une case du gaufrier, mérite une attention particulière :



Détail de la méta-case, YAWARETE, *Historietas por la identidad/Solsona-Síntora*, p. 1

Ce détail permet une séquentialité entre les deux planches et héberge la clé de compréhension du récit puisqu'il crée une structure en diptyque entre les deux pages. Elles ne sont pas autonomes, mais font bel et bien partie de la même séquence. S'il fait abstraction du gaufrier, le lecteur comprend alors que les militaires se dirigent vers Norma Síntora, enceinte. Le regard perçoit également le nom « Moreno », ville située dans la province de Buenos Aires, où l'enlèvement a eu lieu.

Reconstruction de la séquentialité des méta-cases
YAWARETE, *Historietas por la identidad/Solsona-Síntora*, p. 1-2

[33] Odette MITTERRAND et Gilles CIMENT, dir., *L'HISTOIRE… PAR LA BANDE. Bande dessinée, Histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 1993, p. 90-91.

Le dessinateur joue avec le blanc intericonique. Il incite à une lecture active afin de rétablir la chronologie, comme le rappelle Christian Alberelli : « Au lecteur d'élaborer entre les images, par tout un jeu de consécutions (apparition du sens par la contiguïté des images), les éléments nécessaires à sa compréhension de l'histoire »[34]. Yawarete mobilise la visualité de l'histoire et l'imagination du lecteur pour que ce dernier puisse reconstruire le récit elliptique. Ainsi, une fois le fond déchiffré, il peut alors reprendre la lecture du gaufrier. La structure de la double planche n'est plus à deux niveaux superposés, mais circulaire.

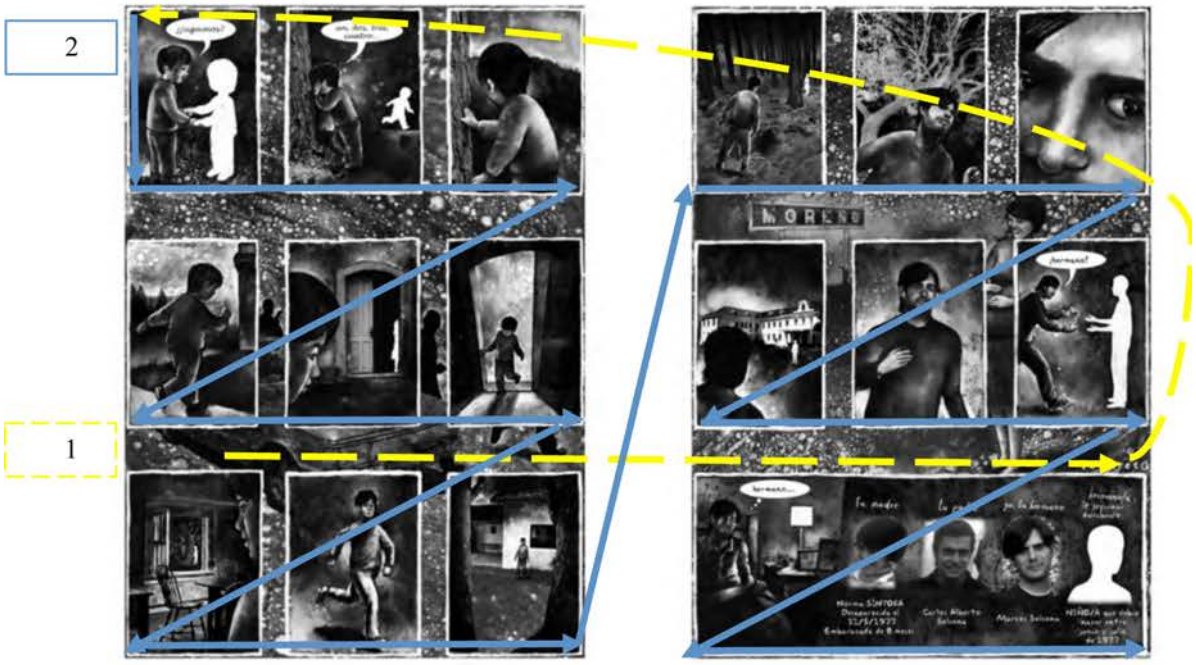


Schéma de lecture, YAWARETE, *Historietas por la identidad/ Solsona-Síntora in* VV. AA., *Historietas por la identidad, Buenos Aires,* Biblioteca Nacional, 2015, [30][35]

Historietas por la identidad : la bande dessinée et les histoires

HxI suggère l'horreur de la dictature. Pourtant, les bandes dessinées sont tournées vers l'avenir et portent un espoir, celui des retrouvailles entre Marcos Solsona et sa sœur ou son frère disparu. Afin de mettre en dessin les recherches

[34] Christian ALBERELLI, « Du roman à la bande dessinée : scénario pour une adaptation », *in* O. MITTERRAND et G. CIMENT, dir., *op. cit.*, p. 28.
[35] Élaboré par nous.

individuelles, les dessinateurs emploient la métaphore du cache-cache et élaborent une narration chorale où le lecteur peut devenir acteur de sa propre histoire.

L'image du cache-cache symbolise la quête familiale. Yawarete construit son récit autour de ce jeu qui est, pour lui, la métaphore idoine. Chaque *strip* de trois cases fonctionne comme un récit autonome qui met en dessin une tranche de vie différente du protagoniste : la petite enfance, l'enfance, l'adolescence, la post-adolescence et l'âge adulte. Le lecteur suit la croissance de Marcos Solsona et le seul invariant est la présence de cette silhouette blanche, fantomatique. Ce spectre indéterminé, sans visage, qui renvoie à la sœur ou au frère absent. Le dessinateur montre l'incertitude autour de ce membre de la fratrie qui est tantôt femme, tantôt homme ; un être qui grandit au même rythme que le personnage principal. Cette recherche individuelle fait écho à l'association *HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)*[36] créée en 1995 et regroupant des filles et fils de militants politiques, sociaux, étudiants et syndicaux qui furent victimes de délits de lèse-humanité sous la dictature de 1976-1983. Comme le protagoniste de cette histoire, l'association *HIJOS* lutte, entre autres, pour la restitution de l'identité de leurs sœurs et frères volés par les génocidaires.

Dans le dernier *strip*, Marcos Solsona parvient enfin à rejoindre cette présence absente, qu'il nomme « *hermano* » dans une des rares bulles de la bande dessinée, et les rencontres ont symboliquement lieu aux abords de l'hôpital militaire de Campo de Mayo[37], transformé en centre clandestin de détention où Norma Síntora est supposée avoir donné naissance à cet enfant. L'absence de phylactères, mis à part dans les cases 1-2 et 15-16, accentue la quête du protagoniste et l'impossibilité de communication. Alors que le dessinateur a recours à deux topiques de l'enfance, le jeu du cache-cache et l'ami imaginaire, la dernière case augmente la dramatisation et révèle la fictionnalisation de l'histoire puisqu'il ne s'agit que d'un rêve, ou peut-être

[36] Site officiel de l'association *HIJOS*. Consulté le 2/11/2018 sur le site http://www.hijos-capital.org.ar/2017/08/10/hijos-capital/

[37] Pablo de Bella dessine l'enceinte de l'hôpital de Campo de Mayo à partir de photographies permettant ainsi son identification. Dans un souci pédagogique, l'information est également donnée dans le texte qui suit la bande dessinée. La photographie du bâtiment est visible sur le site https://www.desaparecidospilar.com.ar/index.php?seccion=cap4. Consulté le 19/04/2018.

d'un cauchemar. Le contour du phylactère évolue entre les cases 15 et 16 devenant une bulle de pensée.

Case 6, YAWARETE
Historietas por la identidad / Solsona-Síntora, p. 2

Détail case 7, *ibid.*

Cette modification du trait est porteuse de sens et reflète les stades émotionnels du protagoniste. Il passe de la joie de la rencontre au désespoir lorsqu'il se réveille. Nous retrouvons alors la circularité de l'histoire. Ce triste rêve fonctionne comme une boucle perpétuelle qui ne cessera qu'avec la découverte de l'enfant de la disparue et la révélation de son identité véritable. Cette quête douloureuse résonne, dans une convergence littéraire, avec le texte d'Eduardo Galeano écrit en hommage à *las Abuelas* où l'écrivain uruguayen évoque la torture émotionnelle vécue par les grands-mères qui vivent en permanence, entre l'espoir et le désespoir, dans l'attente d'une rencontre avec le disparu :

> Me despierto y siento que está vivo dice una, dicen todas . Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se me muere al mediodía. Resucita en la tarde[38].

Aleta Vidal a également recours au topique du cache-cache, mais ici la dimension cyclique est totalement absente et le jeu devient une représentation littérale de la recherche.

[38] « Je me réveille et je sens qu'il est en vie dit l'une d'entre d'elles, elles disent toutes ça. Je me démoralise à mesure que passe la matinée. Il meurt à midi. Il ressuscite dans l'après-midi », Eduardo GALEANO, « 1977 Buenos Aires Las Madres de Plaza de Mayo », *Memoria del Fuego III – El siglo del viento* (1986), Madrid, Siglo XXI editores, 2007, p. 289-290.

Case 2, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, p. 2

Elle recentre la narration sur l'histoire personnelle des Inama-Macedo grâce à une cheville graphique fréquente du Neuvième art. Le lecteur peut facilement unir les deux temps de la narration puisque les personnages principaux, Paula et Ramón Imana, conservent des traits distinctifs identificatoires tout au long du récit. Malgré le passage du temps, ils ont peu évolué comme s'ils étaient suspendus dans l'espace-temps, depuis le jour de cette disparition. La reproduction des personnes deux fois de suite dans la même case paraît fantaisiste, mais elle est récurrente en bande dessinée. Cette ubiquité irréelle permet de représenter la progression de l'action et constitue une économie narrative. Elle permet de dire beaucoup en peu de cases. La dessinatrice nous montre ainsi la frénésie de la recherche, l'obsession qui anime ces deux familles en quête de vérité.

Le topique employé se veut une représentation, métaphorique et littérale, du travail réalisé par *las Abuelas* depuis 1977 et qui ne prendra fin qu'avec la récupération de la totalité des cinq cents enfants volés et la restitution de leur identité dérobée[39].

La narration est assumée par la voix du frère ou de la sœur de l'enfant disparu. Les artistes se sont approprié ces récits comme s'il s'agissait de leur propre histoire. Le « nous » utilisé porte en lui une double dimension, privée et publique. Un « nous » privé, celui des familles qui ont vécu le drame dans leur chair et que les récitatifs se chargent de transmettre. Sans doute s'agit-il d'un témoignage, mais, aussi d'une exigence au regard de l'Histoire : « Lorsque les événements vécus par l'individu ou par le groupe sont de nature exceptionnelle ou tragique, ce droit

[39] En décembre 2017, le nombre d'enfants appropriés récupérés s'élève à 127.

devient un devoir : celui de se souvenir, celui de témoigner »[40]. Pour autant, il est aussi un « nous » collectif qui intègre l'artiste, le lecteur et, par analogie, la nation tout entière — même s'il est proche aussi du « je » d'enquête que défend Ivan Jablonka. Ce « nous » marque un engagement, une vision collective : il explique et expose des faits, réels et incontestables ; il transmet des émotions, des sentiments que soutient la monstration graphique. Ce « nous » devient ce triple « je » — de position, d'enquête et d'émotion — ce « je » de méthode : « Il appartient à l'essai, au reportage, à l'enquête, au récit de témoin, au journal de voyage […] »[41].

Cette narration chorale unit les trois temps de l'histoire : le passé, le présent et le futur. Elle dit et montre l'horreur des années de plomb de 1976-1983 ; elle représente la recherche et le combat pour la vérité depuis 1977, mais elle interpelle avant tout le lecteur, ce « tu », pour qu'il devienne lui-même témoin et acteur.

> *Su desafío más importante es tratar de hacer socialmente transmisible la experiencia, es decir, reconocer al Otro que escucha como sujeto pleno, capaz de comprender, recoger y movilizar lo que se transmite según sus propias necesidades y coordenadas de sentido. Para que la experiencia sea efectivamente transmisible es necesario que quien la escucha pueda hacer algo con ella; pueda pasar más allá de la empatía con el dolor de la víctima, entender lo que se está relatando y hacerlo útil, relevante, significativo para el presente*[42].

Témoin dans un premier temps, puisqu'il reçoit et lit ce récit collectif, puis éventuellement acteur, s'il se sent concerné et s'il a le sentiment que cette histoire individuelle lui est adressée puisque, comme le rappelle Pilar Calveiro :

---

[40] T. TODOROV, *Les Abus de la mémoire, op. cit.*, p. 16.
[41] I. JABLONKA, *op. cit.*, p. 292.
[42] « Son défi le plus important est d'essayer de rendre l'expérience socialement transmissible, c'est-à-dire, de reconnaître l'Autre qui écoute comme sujet entier, capable de comprendre, recueillir et mobiliser ce qui se transmet selon ses propres nécessités et coordonnées de sens. Pour que l'expérience soit effectivement transmissible, il est nécessaire que celui qui l'écoute puisse en faire quelque chose ; qu'il puisse aller au-delà de l'empathie pour la douleur de la victime, comprendre ce qui est raconté et le rendre utile, pertinent, significatif pour le présent ». Pilar CALVEIRO in Jaume PERIS BLANES, « Nuevas violencias, nuevas voces y nuevas resistencias en tiempos de reorganización hegemónica. Entrevista a Pilar Calveiro », *Avatares del Testimonio en América Latina – Kamchatka*, 6, diciembre 2015, p. 881-895. Consulté le 2/11/2018 sur le site http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/52627/5405531.pdf?sequence=1&isAllowed=y

> *no existen las memorias neutrales sino formas diferentes de articular lo vivido con el presente. Y es en esta articulación precisa, y no en una u otra lectura del pasado, que reside la carga política que se le asigna a la memoria*[43].

L'emploi du gérondif, qui marque l'action en train de se faire, est le trait d'union entre les trois temps de l'histoire : « *te estamos buscando hace mucho* »[44], « *te seguimos buscando* »[45] :

> *En estas viñetas.*
> *En estas páginas.*
> *En estas vidas… Alguién te está buscando*[46].

Aleta Vidal et Yawarate mettent en dessin un pan de l'Histoire de l'Argentine, le plus tragique ; pour autant, ils n'oublient pas que ces bandes dessinées ont pour objectif de raconter les histoires des disparus, mais également de mener un travail pour le présent afin de retrouver les enfants volés. « Le passé, comme l'écrit Tzvetan Todorov, devient donc principe d'action pour le présent »[47].

L'association de la fiction créatrice et de l'Histoire donne naissance à un récit qui fait corps, à la fois héritage du passé et prospectif : « Loin de rester prisonniers du passé, nous l'aurons mis au service du présent, comme la mémoire et l'oubli doivent se mettre au service de la justice »[48]. *HxI* construit une mémoire sociale, nationale et cherche à reconstruire des mémoires familiales.

Le Neuvième art permet une monstration de l'invisible et la narration de l'indicible. La BD documentaire contribue à l'élaboration d'un imaginaire graphique

---

[43] « *Les mémoires neutres n'existent pas* mais des formes différentes d'articuler le vécu avec le présent. Et c'est dans cette articulation précise, et non pas dans l'une ou l'autre lecture du passé, que réside la *charge* politique que l'on assigne à la mémoire ». P. CALVEIRO, « Los usos políticos de la memoria », *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, p. 377. Consulté le 2/11/2018 sur le site http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf

[44] « Nous te recherchons depuis longtemps ». A. VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, case 2, p. 2.

[45] « Nous continuons à te chercher ». YAWARETE, *Historietas por la identidad / Solsona-Síntora*, case 7, p. 2.

[46] « Dans ces pages, dans ces cases, dans ces vies… Quelqu'un est en train de te chercher ». VV. AA., *Historietas por la identidad, Buenos Aires*, *op. cit.*, p. XI.

[47] T. TODOROV, *op. cit.*, p. 31.

[48] *Ibid.*, p. 61.

de la dictature. Elle rend visible l'horreur et le drame, mais offre aussi une meilleure compréhension du monde et de l'Histoire :

> Lorsque la BD devient "BD de reportage", elle offre au lecteur la possibilité de réaliser un "pas de côté" vis-à-vis de l'actualité, elle est synonyme de recul et favorise l'appréhension de la complexité du monde qui nous entoure[49].

La BD documentaire redonne de la présence à ceux que la terreur a voulu rendre invisibles. Bien que littéraire, *HxI* devient un lieu de mémoire et de vie dans le théâtre de la mort.

[49] Cécile GONÇALVES, « La BD a sauvé mes cours de philo », *in* Pierre NORA, dir., *Le Sacre de la bande dessinée – Le Débat*, 195, mai-août 2017, p. 174.

Illustrations

Figure 1 : Texte de présentation de l'histoire des familles Inama-Macedo et bande dessinée

Familias
Inama
Macedo

Guión y dibujos:
Aleta Vidal

Daniel Alfredo Inama tenía dos hijos –Ramón y Paula– cuando, militando, conoció a Noemí Beatriz Macedo. Ambos fueron secuestrados en noviembre de 1977, en la ciudad de Buenos Aires; ella, embarazada de seis o siete meses. Según testimonios de sobrevivientes, los dos fueron vistos en el centro clandestino de detención "Club Atlético". La mamá de Daniel, Lucila Ahumada de Inama, fue una de las personas muertas en la inundación que asoló la ciudad de La Plata en 2013. Hasta el último día buscó, junto a Ramón y Paula, al nieto o nieta que debió nacer en cautiverio entre enero y febrero de 1978.

Figure 2 : Texte de présentation de l'histoire des familles Solsona-Síntora et bande dessinée

Familias Solsona Síntora

Guión y dibujos: Yawarete (Pablo De Bella)

Norma Síntora y Carlos Alberto Solsona, militantes del PRT-ERP, tuvieron a Marcos en 1976. Después del Golpe planeaban irse del país: Carlos salió primero dado que ella no podía viajar por su avanzado embarazo. Iban a reunirse los cuatro al año siguiente en España. Pero Norma fue secuestrada en ese ínterin, embarazada de ocho meses, mientras Carlos quedaba detenido e incomunicado en el extranjero.

Marcos creció con sus abuelos, con la verdad contada a medias, mirando fotos y leyendo las cartas que le llegaban desde lejos. Se reencontró con su papá y con su historia completa a los 10 años. Desde entonces ambos intentan localizar al bebé o la beba, que pensaban llamar Pablo o Soledad, y que presuntamente nació en Campo de Mayo. A esa búsqueda se sumaron, con el tiempo, Ana –la actual pareja de Carlos, y Martín, el hijo de ambos– así como Laura, la esposa de Marcos y los hijos de los dos: Jano y Bastian.

PARTIE IV.

LITTÉRATURE ET ÉPISTÉMOLOGIE : ORIENTATIONS DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE

G. RACCIS, « Le roman de l'Histoire en Italie : entre postmodernisme et retour au réel », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 264-278, ISSN 2426-394X.

Le roman de l'Histoire en Italie : entre postmodernisme et retour au réel

Giacomo Raccis
Université de Bergame

Le roman historique a toujours profité d'une grande fortune dans le système littéraire moderne mais, depuis trente ans, il semblerait qu'il ait trouvé une nouvelle centralité, comme en témoignent les étagères qui lui sont consacrées dans les librairies. Pourtant, cette multiplication des narrations historiques n'est pas l'indice d'une confiance retrouvée dans les capacités de connaissance de la discipline historique, mais plutôt le symptôme d'un aplatissement de la conception de l'Histoire, transformée en simple scénario qui confère exotisme ou fascination d'antiquaire aux événements narrés.

Genre qui symbolise le paradigme conceptuel *historique et dynamique* inauguré avec la Révolution française[1], le roman historique d'une part est né pour donner une « expression artistique d'une attitude historisante envers la vie »[2], d'autre part s'est toujours chargé de « refléter » la façon dont les événements de la macro-histoire se répercutaient sur les existences individuelles. Ainsi, *I promessi sposi* a défini un modèle de roman qui, en reconstruisant fidèlement le passé, l'interprète afin de mettre le temps présent dans une nouvelle perspective ; puis les romans anti-historiques[3] *I Viceré* de De Roberto (1894), *I vecchi e i giovani* de Pirandello (1913) et *Il gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (1958) s'en sont servi pour contester le processus d'unification nationale, célébré de manière univoque, en le soumettant à l'analyse d'une conscience narrative cynique et anti-progressiste. Cette conscience était le produit d'une certaine philosophie du XIXe siècle (Nietzsche, Schopenhauer, Burckhardt), qui influence encore la pensée occidentale

[1] *Cf.* Guido MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologne, Il Mulino, 2011, p. 215-222.
[2] György LUKÁCS, *Le Roman historique* (1957), Paris, Payot, 1965, p. 261.
[3] *Cf.* Vittorio SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Rome, Editori Riuniti, 1990.

au milieu du XXe, quand le roman historique entre en contestation avec la prétention de l'historiographie de donner une forme narrative linéaire au récit du passé : romans contre-historiques[4] tels que *Le armi l'amore* de Tadini (1963), *Aprire il fuoco* de Bianciardi (1969) ou *Contro-passato prossimo* de Morselli (1975) *reflètent* les nouvelles perspectives ouvertes par la phénoménologie relationniste (Husserl, Merleau-Ponty, Paci), mais aussi les discussions internes à la discipline historique, où l'on fait de plus en plus attention aux formes rhétoriques et narratives qui devraient distinguer « factuel » et « fictionnel »[5].

Ces considérations ouvrent le champ à la nouvelle épistémologie postmoderne, qui préfère l'espace au temps, la superficialité à la profondeur, le fétiche à la réalité[6]. L'Histoire devient le domaine favori du récit au fur et à mesure qu'elle se plie aux exigences narratives de l'écrivain, comme n'importe quel produit de la société de consommation. À la conviction, de plus en plus répandue, que l'Histoire est un « grand récit » peut-être le dernier trop complexe pour être compris par l'homme commun, la littérature réagit par une représentation élémentaire des scénarios historiques, associée cependant à des intrigues articulées qui s'inspirent des différents genres du roman.

---

[4] *Cf.* Giacomo RACCIS, « Tadini, Bianciardi, Morselli : il romanzo italiano alla prova della controstoria », *il verri*, 51, février 2013, p. 108-139.

[5] Gérard GENETTE, *Fiction et diction* (1991), Paris, Seuil, 2004, p. 166.

[6] On privilégie ici une lecture du postmodernisme, et spécialement du postmodernisme littéraire italien, qui remarque les aspects d'anti-historisme, d'ironie nihiliste et de refus de l'engagement (si non consolateur). Il s'agit d'une lecture qui, à partir des essais de Fredric JAMESON (*Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, ENSBA, 2007) et Jean-François LYOTARD (*La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979), a trouvé un écho dans le débat italien à travers les réflexions de Romano LUPERINI (« Postmodernità e postmodernismo » [1993], *Controtempo*, Naples, Liguori, 1999, p. 169-178), Remo CESERANI (*Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997) et récemment Raffaele DONNARUMMA (*Ipermodernità : dove va la narrativa contemporanea*, Bologne, il Mulino, 2014), qui écrit à ce propos : « Se il modernismo era una retorica agonistica avversa alla modernizzazione, e promuoveva la critica a forma principe dell'attività intellettuale, il postmodernismo ha coonestato atteggiamenti molto più sfuggenti, dubitosi, spiazzanti. Era semmai l'ironia, per come l'ha pensata Rorty, la sua arma; e un'arma spuntata, se si rifiutava a ogni ordine definitivo di verità e si dava a pratiche discorsive troppo mobili, troppo autoriferite per riuscire a produrre altro che accomodamenti nello stato delle cose » (*ibid.*, p. 27). À cette interprétation s'oppose une lecture de matrice anglophone, qui a essayé de remettre en question les hypothèses largement répandues et largement négatives sur le postmodernisme italien (*cf.* surtout Pierpaolo ANTONELLO et Florian MUSSGNUG, dir., *Postmodern Impegno : Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009).

Dans ce contexte, le roman historique devient l'une des lignes principales du nouveau système littéraire, en Italie et en Occident en général. En Italie, toutefois, contrairement à d'autres traditions linguistiques, le roman historique semble éluder, à quelques exceptions près, la question sur laquelle Linda Hutcheon construit sa définition de « *historiographic metafiction* », à savoir « *how do we know the past today*? »[7]. Même *Il nome della rosa* (1980) d'Umberto Eco, à qui Hutcheon attribue le rôle d'incunable du postmodernisme italien (confirmé par l'auteur dans les *Postille* jointes au roman en 1983), semble subordonner la composante méta-réflexive à la composante ludique qui, à travers le pastiche, l'intertextualité et l'érudition, transforme l'Histoire en une grande machine narrative[8].

Au seuil du millénaire

Il nome della rosa offre à la tradition italienne un modèle qui proliférera à tout niveau de la production littéraire, surtout dans la production de masse. Ses solutions narratives (une intrigue très articulée mais aristotéliquement fermée), les chronotopes (le Moyen Âge, une abbaye et sa bibliothèque) et les thèmes choisis (avant tout la conspiration) influencent le « retour au roman »[9] (non seulement historique) typique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix bien plus que son attitude critique face à l'interprétation de l'Histoire (le niveau allégorique souligné à plusieurs reprises par certains critiques). Cette influence se montre encore actuelle à la fin du siècle, alors que, par ailleurs, le paradigme conceptuel occidental a très peu changé. En effet, une même phase historique et culturelle s'étend entre 1980 et 1999, date de publication de *Q*, roman du collectif Luther Blissett : dans cette période, les caractères de la logique postmoderne autant que les théories sur la « mise en narration de l'Histoire » de Hayden White[10] apparaissent totalement assimilés. Et ils sont encore amplifiés par la façon dont les nouvelles technologies

[7] Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism* (1989), Londres-New York, Routledge, 2002, p. 34.
[8] *Cf.* Umberto ECO, *Apostille au* Nom de la rose (1983), trad. Myriem BOUZAHER, Paris, Librairie Générale Française, 1987.
[9] *Cf.* Sergio TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milan, Mursia, 1990.
[10] *Cf.* Hayden WHITE, « The Historical Text as a Literary Artefact », *in* Id., *Tropics of discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, p. 81-100.

conditionnent l'existence, en étendant la perception de la fragmentation de l'expérience à la dimension privée du quotidien et en introduisant le doute sur la véracité des contenus sur lesquels les hommes construisent leur conception du monde. La chaîne chronologique qui reliait passé et futur s'est rompue, imposant l'hégémonie du temps présent[11]. Il en résulte une considération extrêmement complexe et, en même temps, simplifiée de l'Histoire. Dans ce contexte, les romans historiques de Luther Blissett – qui deviendra Wu Ming – restent les plus fidèles aux modalités narratives introduites par Eco, lesquelles cependant conduiront le genre vers l'impasse d'un postmodernisme d'épigones, qui perd de plus en plus son élan provocateur en faveur de la représentation plate et stéréotypée d'une Histoire réduite à un vieux mythe à évoquer avec nostalgie.

D'autre part, dès les années Zéro, peut-être à cause d'une violente irruption de l'Histoire dans la vie de l'Occident (2001 : le G8 de Gènes pour les Italiens notamment, mais surtout l'attaque contre les Twin Towers pour le monde entier) une autre façon de sentir et de raconter le cours historique s'installe dans la littérature italienne. De nombreux écrivains ressentent le besoin de surmonter les frontières du jeu postmoderniste pour pratiquer un *retour au réel*[12], poussés par une exigence plus liée au domaine de l'éthique collective qu'à celui de l'idéologie politique[13]. Ce nouvel engagement se traduit par de nouvelles formes de narration, qui remettent en question le rapport entre vérité et fiction[14] en mêlant documents et invention afin de faire ressortir des souvenirs oubliés et d'« *accedere a nuove forme di mitopoiesi* »[15]. Il s'agit d'écritures hybrides, qui réagissent à l'impossibilité de s'en remettre à un lecteur qui sait distinguer la vérité de la fiction en rapprochant le champ de l'Histoire de celui du fait divers et de la mémoire. À ces écritures a été confiée aujourd'hui la partie la plus originale du récit de l'Histoire.

---

[11] *Cf.* Guido MAZZONI, *I destini generali*, Rome-Bari, Laterza, 2015, p. 21 *sq*.
[12] *Cf.* Silvia CONTARINI, Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT et Ada TOSATTI, dir., *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.
[13] *Cf.* Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, 2005.
[14] *Cf.* Hanna SERKOWSKA, dir., *Finzione, cronaca, realtà : scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011.
[15] Giuliana BENVENUTI, *Romanzo neostorico in Italia : storia, memoria, narrazione*, Rome, Carocci, 2012, p. 83 *sq*.

Q

Expression du projet collectif et anonyme *Luther Blissett Project*, *Q* reflète de manière romanesque la propension politique du groupe, voué à la dénonciation de la mauvaise foi du système des *mass media* par des actions inspirées par les pratiques du situationnisme (dérives psychogéographiques, performances de théâtre, diffusion de fausses informations à la presse). On y raconte l'histoire d'un personnage anonyme qui, à l'époque des guerres de religion, est témoin des événements les plus violents et emblématiques du siècle : de la naissance des communautés anabaptistes en Allemagne aux expériences de liberté confessionnelle dans les Flandres des banquiers, jusqu'à Venise, où les Marranes et d'autres hérétiques s'allient en utilisant la nouvelle industrie typographique pour diffuser les idées de la Réforme protestante. Sur ses traces on trouve une autre figure anonyme, correspondant du chef de l'Inquisition de Rome, le Cardinal Carafa, qui veut connaître toutes les initiatives dans lesquelles le protagoniste est impliqué. Ce personnage mystérieux, qui signe ses lettres par un « Q » référence au *Qohelet*, nom hébreu du livre biblique de l'*Ecclésiaste* , permet au lecteur d'avoir accès à une sous-intrigue celle du Cardinal qui reflète et en même temps menace la trame principale.

Dans *New Italian Epic*, un bref essai de 2009, Wu Ming devenu entre-temps un des auteurs les plus vendus en Italie fait le point sur ses dix années d'activité en traçant le profil d'une constellation poétique cohérente dans le panorama italien[16]. Dans cette perspective, Wu Ming exprime aussi des réserves sur le premier roman d'Eco, emblème d'un postmodernisme identifiable avec l'ironie cynique, la superficialité et le désengagement[17]. Mais, au contraire, l'influence de *Il nome della rosa* sur l'imaginaire narratif de Wu Ming s'avère considérable dès *Q*. On le voit

[16] *Cf.* WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin, Einaudi, 2009, p. 108 *sq*.

[17] « *Inutile fingere di non vedere l'elefante nel tinello : è di trent'anni fa l'uscita di* Il nome della rosa *di Umberto Eco, che però inaugurava una stagione differente, trattandosi di un libro* tongue-in-cheek, *manifesto del postmodernismo europeo, fascinosa parodia multilivello dello scrivere romanzi storici, anzi, romanzi* tout court. […] *Negli anni a venire, scimmiottatori, epigoni e semplici paraculi hanno portato questo atteggiamento all'estremo, ne hanno fatto, per usare un'espressione di Roland Barthes, una cinica "fisica dell'alibi", un perenne e deresponsabilizzante trovarsi altrove rispetto alle decisioni prese.* » *Cf.* WU MING, *op. cit.*, p. 16 *sq*.

avant tout dans le choix d'un grand roman « à intrigue », où la multiplication des plans narratifs[18] augmente la capacité d'impliquer le lecteur grâce à l'exploitation d'une multiplicité de typologies textuelles (récit à la première personne, correspondance, journal), modèles narratifs (roman picaresque, roman d'aventure, *spy story*) et langages expressifs (structure mélodramatique, montage cinématographique). Le tout dans une trame qui, malgré sa grande complexité, donne au lecteur la satisfaction d'une conclusion qui remet tout à sa place, en résolvant toutes les lignes de l'histoire (et laissant même la possibilité d'une suite *Altai*, sorti en 2009).

Dans *Q* agit le besoin d'une action de critique contre le système culturel, qui se traduit dans la construction d'un personnage à identité mobile, capable d'offrir un regard « *obliquo* », qui permet un détournement et donc une réinterprétation de l'Histoire. De là naît l'idée, revendiquée à plusieurs reprises par le collectif, d'une « *epica eccentrica* »[19], faite par les héros vaincus et oubliés, ceux qui n'ont plus de nom ; une contre-histoire censée raconter les événements qui pouvaient modifier le cours de l'Histoire et qui au contraire ont été refoulés par les vainqueurs.

L'anonymat des deux personnages principaux se révèle décisif pour cette tentative de réécriture d'une marge de l'Histoire, en la falsifiant et, en même temps, en projetant une nouvelle lumière sur ce que l'Histoire a réalisé. C'est l'anonymat qui permet au protagoniste de s'engager dans différentes actions subversives et « hérétiques » ; c'est toujours l'anonymat qui permet à Q de les saboter à chaque fois. Tout le récit est relié à la « théorie du complot »[20] que Fredric Jameson identifiait comme le palimpseste herméneutique de l'imaginaire postmoderne. Dans *Q*, le complot est un principe ordonnateur qui sert à réconforter le lecteur en reconduisant, grâce à l'*anagnorisis* finale, la chaotique complexité de la narration à une intrigue compréhensible. Le protagoniste, pris au piège au niveau de l'action, est indemnisé, au niveau moral et cognitif, de ne pas avoir compris ce qui est arrivé : la compréhension de l'ensemble de la situation n'était pas pour lui à portée

[18] *Cf.* Gian Paolo RENELLO, « Q. Romanzo storico e azione politica », *Italies*, 20/21, juin 2001, p. 357.
[19] WU MING, *op. cit.*, p. 31.
[20] Fredric JAMESON, *op. cit.*, p. 83.

de main. D'autre part, cette déresponsabilisation du protagoniste — qui échoue toujours, mais — sans que la faute ne lui en revienne — permet de l'élever au rang d'icône perdante mais héroïque d'une lutte commune à toutes les époques[21], en produisant ainsi un aplatissement de la spécificité historique, politique et psychologique de l'histoire racontée.

C'est le principe de l'« allégorie métahistorique » au centre de la poétique du New Italian Epic : le message commun au XVIe siècle et au début du nouveau millénaire est celui d'une résistance au système — économique, moral, culturel — qui, tout en étant minoritaire et destinée à la défaite, sera grandiose et juste (à moins qu'elle ne soit — grandiose et juste car, précisément, minoritaire et vaincue). Le mobile de cette allégorie est exactement le modèle du complot, un schéma — celui-ci est pour le coup vraiment métahistorique — qui réunit les époques sous l'enseigne d'une grande intrigue ourdie par les Puissants au détriment des Justes. Un schéma que Wu Ming — comme Eco auparavant — n'a pas manqué de mettre à l'épreuve des différentes époques historiques : du XIXe siècle de *Manituana* (2007) aux années Cinquante de *54* (2002).

Du complot à l'inexpérience

Le long des années Zéro, idéalement ouvertes par *Q*, la théorie du complot représente effectivement l'« *archi-favola* » du roman italien contemporain, censée donner une réponse consolatrice au besoin d'*agency* niée par une réalité fuyante, contrôlée non plus par les individus, mais par l'impénétrable rationalité du système[22]. Il suffit de voir comment Giancarlo De Cataldo — inclus par Wu Ming dans la galaxie du New Italian Epic — a réadapté le schéma du complot (et de la guerre entre gangs) au contexte historique du *Risorgimento* dans *I traditori* (2010), le transformant ainsi en « *prequel* » de ses romans précédents *Romanzo criminale* (2002)

[21] *Cf.* G. BENVENUTI, *op. cit.*, p. 78.
[22] *Cf.* Daniele GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 44 *sq*.

ou *Nelle mani giuste* (2007)[23] qui se déroulaient au XXème siècle , en réduisant chaque époque à la « *figura* » d'un présent impossible à transformer.

Désormais exclu du lien qui connecte passé, présent et futur, l'individu occidental cherche dans les reconstructions littéraires le sens d'une « *storia in atto* »[24] que le présent ne possède plus. En fait, par rapport au *Risorgimento* et au Moyen-Âge qui avaient hégémonisé la production romanesque du XIXe et du XXe siècle, les années soixante-dix sont devenues aujourd'hui le *topos* privilégié de la mythopoïèse romanesque. D'une part, ces années, qui coïncident souvent avec l'adolescence des écrivains, offrent un nouvel imaginaire fait de marchandises, de modes, d'habitudes, de fétiches qui se transforment en *signes* de l'expérience du temps[25] c'est-à-dire « *il tempo materiale* »[26] : c'est le triomphe de ce que Jameson appelait la « passéité »[27], la réduction de l'Histoire à sa surface sensible, à son mythe, qui ne peut que confirmer à chaque fois la *doxa*. D'autre part, les années soixante-dix, avec les terrorismes, offrent une phénoménologie de la violence qui, paradoxalement, relie le roman historique à ses origines (à l'époque de Scott, le récit de l'Histoire correspondait à un récit de guerre, comme dans *Waverley* ou *Ivanhoe*). Et la violence, autant que les modes ou la marchandise, est justement reconnue en tant que certification visible d'une expérience de la « vraie vie » qui se montre absente du temps présent.

Selon Antonio Scurati c'est exactement la plus grande expérience de la violence, à savoir la guerre, qui marque la différence entre le « temps de l'Histoire » et le « temps du fait divers », celui des écrivains qui n'ont connu la guerre qu'à travers la médiation des écrans de la télévision[28]. À partir de là, en 2006 Scurati forge dans un petit essai la notion d'« inexpérience », qui souligne l'exclusion de l'homme occidental de la chaîne des générations, et donc de l'Histoire. A partir de ces

[23] *Cf.* Matteo DI GESÙ, « Riscritture di riscritture. Il romanzo storico risorgimentale dal moderno al postmoderno », *in* Stefano MAGNI, dir., *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 292.
[24] R. DONNARUMMA, *op. cit.*, p. 75 *sq*.
[25] *Cf.* Emiliano MORREALE, *L'invenzione della nostalgia : il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Rome, Donzelli, 2009.
[26] Giorgio VASTA, *Le Temps matériel* (2008), trad. Vincent RAYNAUD, Paris, Gallimard, 2010.
[27] F. JAMESON, *op. cit.*, p. 61.
[28] *Cf.* Jean BAUDRILLARD, *Le Crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.

considérations, il en arrive à prophétiser qu'aujourd'hui tout roman, « *anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale* »[29], est écrit comme un roman historique. On devrait penser, donc, que *Una storia romantica*, roman historique publié en 2007, naît de cette volonté de rendre la vie et l'écriture au « Temps de l'Histoire ».

Una storia romantica reconstruit l'histoire d'Italo, Jacopo e Aspasia à l'époque des *Cinque Giornate* de Milan (1848). Après trente-sept ans, une lettre anonyme arrive dans les mains d'Italo, qui est entre-temps devenu sénateur du nouveau Royaume d'Italie. La lettre lui révèle une vérité inconnue sur ces faits lointains : quand il était prisonnier des Autrichiens, sa fiancée Aspasia a eu une histoire d'amour passionnée avec Jacopo, grand ami d'Italo, mort sur les barricades ; malgré son mariage avec Italo, Aspasia serait restée fidèle à cet amour. Cette révélation, qui réécrit entièrement la vie d'Italo, se répercute sur l'actualité, troublée par l'apparition d'un homme mystérieux, qui justement se révélera être Jacopo qui n'était pas mort et qui est rentré à Milan pour régler ses comptes avec la femme aimée et l'ami trahi.

Le roman *Una storia romantica* met lui aussi à profit le *topos* du complot, mais en réduisant son rayon d'action à la seule sphère privée. L'histoire de Jacopo — héros de la résistance milanaise, puis engagé dans la cause anarchiste — est emblématique de cette réduction des exigences de l'Histoire à la dimension des sentiments et des relations privées. Son initiation à la lutte contre les occupants autrichiens est produite par la vue d'une jolie femme inconnue — en l'occurrence Aspasia — agressée par un soldat. À partir de ce moment, pour Jacopo, la lutte politique n'existe que dans le souvenir et en tant que corrélat de l'amour.

Il s'ensuit ainsi un processus de « privatisation de l'Histoire » d'autant plus évident qu'il se réalise à partir des évènements historiques du *Risorgimento* qui avaient fondé la tradition du roman historique italien. Il n'y a aucune intention de réinterpréter le processus politique ou l'idéologie du *Risorgimento* qui vaut seulement en tant que scène sur laquelle projeter des faits de guerre et d'amour. Il

[29] Antonio SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milan, Bompiani, 2006, p. 78.

en résulte une attention exceptionnelle aux détails concrets du contexte — usages, habitudes, objets, vêtements. La liste est la figure de style prédominante du roman, car l'accumulation des matériaux historiques sert à solliciter l'imagination visuelle du lecteur, éduqué dès l'enfance par l'école et les *mass media*. Le résultat est un exotisme historiographique ouvertement avoué par l'auteur dans la *Tabula gratulatoria* en clôture de l'œuvre.

Dans ce paratexte, Scurati reconnaît tous les emprunts de son roman et, en révélant sa nature métafictionnelle, atteste — plutôt que la prétendue tentative de se remettre au pas de l'Histoire — la volonté de construire les décors du roman à travers un imaginaire de deuxième degré, celui de la littérature romantique. Il ne manque rien pour faire de *Una storia romantica* un parfait épigone des œuvres abondamment dévalisées, de l'*Ortis* de Foscolo aux romans de Victor Hugo ; un épigone qui voudrait sa légitimité confirmée exactement dans son siècle et demi de retard.

Ainsi se justifie même la disponibilité de l'auteur à falsifier ses sources, avouée dans la *Tabula mistificatoria* parallèle et pratiquée à l'avantage de la cohérence narrative, prioritaire par rapport à toute fidélité à l'Histoire. De cette manière les *Cinque Giornate* milanaises deviennent une vraie « histoire romantique », soit au sens propre du mot, synonyme d'une histoire essentiellement sentimentale, soit au sens historique et culturel, car elle se compose à partir d'un répertoire de scènes, thèmes et figures de la littérature romantique européenne et de l'imaginaire stéréotypé qu'elle a fixé, seuls critères pour mesurer la vraisemblance du roman.

Vers la non-fiction

Dans ce mélange inextricable de réalité et d'imaginaire, le roman historique italien est encore fortement ancré dans le paradigme postmoderne, renonçant totalement à la capacité de *refléter* qui était propre à ce genre dès ses origines. À cette époque, la discipline historique élargit ses horizons, de manière géographique et interdisciplinaire et l'Histoire se confirme en tant que domaine, mais surtout en

tant qu'objet de conflits idéologiques et identitaires[30]. Néanmoins, le roman historique italien se montre totalement indifférent au fait de devenir un instrument herméneutique autant qu'il semble incapable de se charger du *retour au réel* qui marque le dépassement du postmoderne, se contentant de conforter la perception d'étrangeté à l'Histoire typique de l'homme occidental.

Dans la direction contraire agissent d'autres formes narratives qui abandonnent la nécessité de « citer » les modèles littéraires et renoncent à la complétude des scénarios historiques pour réaliser des compositions narratives hybrides. Ces œuvres agissent sur le même « champ de tension » que le roman historique et sont animées par un fort besoin de vérité, qui — en suivant le modèle de *Gomorra* (2008) — est considérée comme une valeur à atteindre à tout prix ; même au prix d'un mensonge. Ainsi, dans des romans tels que *Le variazioni Reinach* (2005) de Filippo Tuena, *Le rondini di Montecassino* (2010) d'Helena Janeczek ou *Mio padre la rivoluzione* (2017) de Davide Orecchio, l'adaptation ou parfois la manipulation des sources n'est pas réalisée en fonction de la réussite du récit, mais afin de rendre évidente — et aussi explosive — la révélation d'une réalité qui dépend moins des détails vérifiables que de l'ensemble des idées, des psychologies et des comportements que la narration arrive à mettre en relation.

Par rapport à une telle confrontation entre fiction et non-fiction, les paratextes ont une importance particulière, surtout les paratextes bibliographiques que l'on trouve souvent dans ces œuvres. Si on compare les « *tabulae* » du roman de Scurati et les *Notes bibliographiques* des nouvelles de *Mio padre la rivoluzione*, on voit que, pour Scurati, toute manipulation de l'Histoire a pour finalité exclusive de faire en sorte que la narration soit plus cohérente et plus efficace, plus intense dans ses effets d'implication empathique du lecteur, alors que dans les récits d'Orecchio, qui réécrivent de manière fanta-historique les événements de la Révolution russe et ses conséquences sur l'histoire de l'Occident, la falsification des sources est pratiquée dans le but de définir un regard « *sghembo* » sur une histoire connue, afin d'éclairer une vérité supérieure par rapport à la vérité factuelle. Dans ces récits, le

[30] *Cf.* Serge GRUZINSKI, *L'Histoire, pour quoi faire ?*, Paris, Fayard, 2014.

panorama historique est reconstitué en fragments qui sont intégrés dans un flux narratif visant à subvertir les habitudes cognitives du lecteur, en proposant des scénarios inédits où les personnages et les situations historiquement documentés se mêlent aux inventions plausibles. Ainsi ces nouvelles donnent-elles un sens nouveau aux événements que l'Histoire nous a remis.

Le dernier livre d'Orecchio se présente aussi comme un cas exemplaire puisque, malgré son ambition de réécrire des portions consistantes de la macro-histoire, il ne renonce pas à la narration de vies singulières et encore moins à la dimension familiale qu'on retrouve dans toutes ces écritures hybrides. Dans la nouvelle *Il mondo è un'arancia coi vermi dentro*, Orecchio parcourt un épisode significatif de l'histoire politique de son père, Alfredo Orecchio, un membre important du Parti communiste italien qui, dans le recueil, est placé à côté de personnages comme Trotski, Lénine ou Bob Dylan, parce que pour l'auteur il a représenté la première manifestation du monde engendré par la Révolution russe.

Pour Helena Janeczek — écrivaine allemande, fille de Polonais ayant survécu à la déportation nazie et émigrée en Italie — l'implication du privé est encore plus directe. Dans *Le rondini di Montecassino*, elle insère sa propre histoire familiale à côté des témoignages qui permettent de reconstruire le chronotope exemplaire qu'a été, pendant la Deuxième Guerre mondiale, la bataille de Montecassino, au cours de laquelle se sont battus des hommes venus des quatre coins du monde — États-Unis, Nouvelle Zélande, Pologne, Maghreb. Une humanité disparate et disparue qui se rencontre dans un temps et un lieu définis, transformés en *exemplum* de la complexité et de la richesse du cours historique.

Dans *Le variazioni Reinach*, le lien entre la biographie de Tuena et celle des personnages qu'il met en scène — les membres de la famille juive française Reinach de Camondo, exterminés dans un camp de concentration nazi — est établi par une sorte de révélation soudaine et inattendue : le souvenir du nom Reinach prononcé par le père de l'auteur, collectionneur et mélomane, qui extrait un volume, le *Répertoire Reinach*, de sa bibliothèque[31]. Il ne faut aucune liaison de sang ; il suffit

[31] *Cf.* Filippo TUENA, *Le variazioni Reinach* (2005), Milan, BEAT, 2015, p. 12.

d'une image, d'un vieux souvenir pour activer un lien empathique entre l'écrivain et l'histoire qui, dès lors, devient *son* histoire personnelle.

C'est exactement la nature immatérielle de ce lien qui condamne l'auteur à une méthode de recherche empirique : l'écrivain procède par essais et erreurs, en associant documents (lettres, témoignages, actes administratifs) et suggestions créatives, selon une procédé expérimental qui, même s'il reste partiel, est sans doute fiable et efficace. En fait, loin de toute ambition d'exhaustivité, ces auteurs avancent comme des plongeurs dans l'obscurité des fonds marins et utilisent l'écriture comme une torche pour éclairer les aspects individuels d'une histoire, dont les échos font sortir des vérités significatives du contexte général.

Il est question ici d'une attitude herméneutique différente : pour Janeczek, Tuena ou Orecchio, l'Histoire ne se présente pas comme un répertoire d'événements, d'objets ou de personnes à combiner arbitrairement pour composer l'intrigue la plus vraisemblable et la plus passionnante ; à l'inverse, ils l'identifient à un traumatisme individuel ou collectif qui est irréductible aux mots[32]. L'écriture fait face au défi de porter à la conscience une portion au moins de cette réalité, avec la conviction que, peut-être, elle suffira pour accéder à une nouvelle vérité, plus complexe et plus douloureuse.

> Ma matière peut être pleine de trous, d'imprécisions, de non-dits, de transfigurations, ou, au contraire, d'abîmes captés dans une phrase, ou à demi-mot. Plus encore : c'est justement la vérité dont elle essaie d'être le véhicule qui est ainsi faite, et qui risque d'être altérée si elle n'appartient pas, avant tout, à celui qui la transmet[33].

En outre, le rôle réservé à l'implication directe de l'écrivain, ainsi qu'une solution narrative efficace, produit un investissement éthique dans la composition de l'œuvre. Fortement liée à la mémoire, la réécriture de l'histoire, en tant que restitution à la lumière d'événements oubliés, acquiert la valeur d'un acte politique qui s'explique avec la partialité des résultats auxquels elle peut parvenir. La

[32] *Cf.* Andrea CORTELLESSA, « Reale, troppo reale. Lo stato delle cose », *Lo Specchio-La Stampa*, 28 octobre 2008, p. 137 *sq*.
[33] Helena JANECZEK, *Les Hirondelles de Montecassino* (2010), trad. Marguerite POZZOLI, Arles, Actes Sud, 2012, p. 240.

distinction entre « *story* » le contenu narratif que les recherches préliminaires rendent accessible et « *narration* » la production du récit, indépendant de recherches préliminaires n'est plus pertinente ; sur cette distinction, selon Mario Lavagetto, se fondait le statut du roman historique traditionnel[34]. Dans les œuvres de Tuena, Janeczek ou Orecchio la recherche devient une composante intrinsèque de la construction du texte et de son sens, puisqu'elle constitue l'instrument pour la compréhension d'une vérité qui, de l'auteur, passe comme par osmose au lecteur.

Il s'ensuit une transformation radicale de l'instance testimoniale (par rapport, notamment, aux premiers *non-fiction novels* des Américains Talese, Wolff ou Thompson) : ici, l'écrivain ne revendique pas une vérité issue d'une expérience directe qu'il oppose à celle de la communication des média, mais il définit un « terrain d'interrogation » où il entraîne le lecteur, pour partager avec lui l'égarement face aux documents et aux faits de l'Histoire. Ces éléments sont montrés au fur et à mesure qu'ils affleurent au cours de la recherche, quand il faut encore les soumettre à la question du sens, avant qu'ils puissent s'intégrer dans un schéma de narration et d'interprétation.

En s'enfonçant dans la « *verticalità temporale* »[35] de l'Histoire, le narrateur adopte forcément la « logique cathagogique »[36] propre à tout travail archéologique, où le chercheur, conduit par de petites *anagnorisis* qui se succèdent mais n'arrivent jamais à fournir une image complète et définitive de l'Histoire, est obligé de refocaliser sans cesse son regard. Il en résulte une conscience de la précarité et de la partialité de la connaissance qui se reflète dans la composition interne des textes, caractérisés par une association non coordonnée de fragments et de types textuels différents.

Pourtant, dans cette attitude, il n'y a aucune renonciation à la fonction cognitive du projet littéraire ; au contraire, on retrouve une prise de responsabilité qui

[34] *Cf.* Mario LAVAGETTO, « Bugia/Storia/Finzione/Verità », *in Id.*, *Lavorare con piccoli indizi*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003, p. 85.
[35] Beatrice MANETTI, « Esperienze che non sono la mia. Vissuto dell'io e memoria dell'altro in Helena Janeczek e Andrea Bajani », *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 1, 2012, p. 141.
[36] Gianni CELATI, « Il bazar archeologico », *in Id.*, *Finzioni occidentali* (1975), 3e édition revue, Turin, Einaudi, 2001, p. 209 *sq*.

s'oppose à l'insouciance désinvolte du roman historique postmoderne. Comme l'écrit Carlo Tirinanzi de Medici, à l'historiographie officielle et faussement neutre s'oppose aujourd'hui une littérature « *maggiormente onesta quanto più infedele* »[37]. Cette infidélité ne coïncide pas avec une forme de mensonge, car la falsification à laquelle se consacrent ces auteurs appartient au règne de l'invention qui, comme l'a écrit Janeczek dans *La ragazza con la Leica* (2017), révèle une proximité inattendue avec une recherche confiante sur le corps de l'Histoire : « *Discendenti dello stesso verbo, "rinvenire" e "inventare" rammentano che per ritrovare qualsiasi cosa bisogna attingere alla memoria, che è una forma di immaginazione* »[38].

Chercher, se souvenir, imaginer : ce n'est qu'en partant de ces trois opérations que le roman de l'Histoire contemporain peut continuer à *refléter* une époque et, en même temps, à produire les significations grâce auxquelles il est possible de l'interpréter.

[37] Carlo TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Novare, UTET, 2012, p. 18.
[38] H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, Milan, Guanda, 2017, p. 324 *sq*.

É. BOILLET, « Histoire, littérature, fiction : à partir du cas Saviano », *Atlante. Revue d'études romanes,* n°10, printemps 2019, p. 279-299, ISSN 2426-394X.

Histoire, littérature, fiction : à partir du cas Saviano

Étienne Boillet
Université de Poitiers, FoReLLIS 3816

Roman et histoire : de Manzoni aux théoriciens de la fiction

Le débat sur l'éventuelle supériorité du roman par rapport à l'histoire n'est pas nouveau. Il trouve ses sources dans le livre IX de la *Poétique* : la poésie serait « une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier »[1]. Voici notamment ce qu'écrit Diderot, dans son *Eloge de Richardson* (1761) : « Ô Richardson ! j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités »[2]. Aussi, lorsque dans son essai *Du roman historique*, Manzoni énumère les possibilités qu'offre ce genre, la démarche de l'auteur des *Promessi sposi* semblerait a priori illustrer le propos de Diderot sur la supériorité du roman par rapport aux chroniques[3]. Seulement, cette présentation élogieuse du roman historique s'inscrit dans un raisonnement plus large aboutissant à condamner le genre, qui souffre selon Manzoni d'un défaut irrémédiable : le lecteur ne peut jamais être sûr de ce qui est vrai et de ce qui relève de l'invention, car l'auteur ne peut intervenir à l'intérieur de son récit pour le lui indiquer. La conclusion est que le roman historique, même s'il dépasse les genres littéraires mêlant histoire et invention qui l'ont précédé dans l'histoire littéraire, mène à une impasse : « Un grand poète et

[1] ARISTOTE, *Poétique*, Livre IX, trad. Michel MAGNIEN, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 98.
[2] Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1946, p. 1067 *sq.*
[3] Alessandro MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Giovanni MACCHIA, Folco PORTINARI, Silvia DE LAUDE, dir., Milan, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000. Pour une traduction française, *cf. Les fiancés*, tome 2 : *Les fiancés,* trad. REY-DUSSEUIL, *Histoire de la colonne infâme*, trad. Antoine de LATOUR, *Du roman historique*, trad. René GUISE, *Fermo e Lucia (Fragments non repris dans les* Fiancés*)*, trad. R. GUISE, *Choix de jugements sur* Les Fiancés, Paris, Les Éditions du Delta, 1968, p. 271-330.

un grand historien peuvent coexister, sans confusions, dans le même homme, mais pas dans la même œuvre »[4].

Manzoni a surpris de nombreux commentateurs par cette position qui reste aujourd'hui à contre-courant. Mais elle trouve un écho nouveau dans les débats entre les théoriciens de la fiction, au sein d'un corpus d'études qui se sont multipliées à partir de l'article de Searle paru en 1976 sur le « statut logique du discours fictionnel »[5]. D'après Searle, les énoncés fictionnels sont des assertions feintes : l'auteur fait semblant de dire quelque chose de sérieux sur le monde réel. Pour Genette, ces assertions ne sont ni vraies ni fausses : elles sont fictionnelles. Elles ne portent pas sur le monde réel, mais sur un monde de référence qu'elles produisent elles-mêmes[6]. Et pourtant, alors que les référents fictionnels sont *a priori* imaginaires, un auteur peut donner l'impression que les référents de la fiction sont réels ; et donc qu'il y a autant de vérité historique dans un roman situé dans le Paris de 1848 que dans un livre d'histoire traitant de Paris en cette période. Les fictions réalistes renverraient-elles donc en partie à des référents bien réels ? Pour Searle, « toutes les références qui sont faites dans une fiction ne sont pas des actes feints de référence ; certaines sont des références réelles »[7]. Genette, en revanche, défend la thèse d'une impossibilité radicale de la fiction à renvoyer au réel :

> Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 221 Baker Street » ; « Gilberte Swann avait les yeux noirs ») se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et paix* ou Rouen dans *Madame Bovary*[8].

---

[4] *Ibid.* p. 329 ; *« Un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento »* (A. MANZONI, *Del romanzo storico*, *op. cit.*, p. 85.

[5] John SEARLE, « Le Statut logique du discours de la fiction » (1975), *Sens et expression* (1979), trad. Joëlle PROUST, Paris, Les éditions de Minuit, 1982, p. 101-119.

[6] Cette thèse traverse l'ensemble du livre *Fiction et diction* (Paris, Seuil, 1991). *Cf.* aussi Christine MONTALBETTI, *La fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 34.

[7] J. SEARLE, *op. cit.*, p. 116.

[8] G. GENETTE, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 37.

En effet, d'un point de vue logique, les mots des romans ne peuvent pas renvoyer à des entités réelles, mais seulement à des simulacres imaginaires d'entités réelles. Le Napoléon d'un roman ne peut pas être le Napoléon réel : il ne peut être qu'un simulacre. Il y a autant de différence ontologique entre le Napoléon réel et son double romanesque qu'entre le Napoléon réel et un personnage comme Frédéric Moreau. Car si l'on fait semblant, en lisant un roman, que des faits qui n'ont jamais existé dans le monde réel existent dans le roman, c'est tout le monde du roman qui perd sa réalité : un Napoléon qui existe dans un monde où existe aussi le protagoniste imaginaire de *Guerre et paix* ne peut pas exister. Ce ne peut être qu'un double imaginaire, de même que nous avons affaire à un double imaginaire, dans les fictions où un acteur joue son propre rôle (par exemple le film *Dans la peau de John Malkovich*). Néanmoins, d'un point de vue non plus strictement logique mais pragmatique, le lecteur d'un récit non fictionnel n'ayant pas plus accès aux choses elles-mêmes que n'y a accès le lecteur d'un roman, mais seulement à leur représentation au moyen de mots, on peut très bien se représenter Napoléon de la même manière, ou encore d'une façon plus juste, en lisant un roman, qui nous représente théoriquement les doubles romanesques de personnages historiques, plutôt qu'un livre d'histoire, qui se réfère aux êtres véritables. Un court-circuit peut s'établir entre le simulacre (le double romanesque) et le référent réel.

Les analyses de Manzoni dans *Du roman historique* et de Genette dans *Fiction et diction* ne pourraient-elles pas constituer une manière pertinente d'aborder ce qu'on pourrait appeler l'« affaire *Gomorra* », point nodal du « cas italien » que constituent les « nouveaux réalismes » des années 90 et 2000[9] ? Notre réflexion sera centrée sur le statut référentiel de *Gomorra*. En effet, si l'on applique le raisonnement de Manzoni à *Gomorra*, on conclura que le livre souffre du « vice radical » de ne pas permettre au lecteur de savoir quels faits sont vrais et quels faits sont inventés. Si l'on applique le raisonnement de Genette à *Gomorra*, on se

[9] *Cf.* Silvia CONTARINI, Maria-Pia DE PAULIS DALEMBERT et Ada TOSATTI, « Introduzione », *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 10 et p. 17.

dira qu'à partir du moment où le lecteur adopte un régime de lecture fictionnel consistant à faire comme si tout était vrai tout en sachant que certains éléments sont inventés, alors c'est tout l'ensemble des entités auxquelles se réfère le narrateur qui s'avèrent être des simulacres imaginaires et non plus des référents réels. Ce qui toutefois ne veut pas dire que le livre ne pourrait pas donner une représentation globalement juste des faits dont il s'inspire.

Saviano et la non-fiction

Aujourd'hui, le lecteur averti sait que certains faits racontés dans *Gomorra* ont été inventés, car Saviano lui-même l'a dit à l'occasion d'entretiens. Mais pour qui prend le livre en main sans connaître la genèse de sa production, rien, *a priori*, ne l'indique : nul paratexte explicatif, et certainement pas le sous-titre du livre « Voyage dans l'empire économique et le rêve de puissance de la Camorra »[10]. Au contraire, tout, dans *Gomorra*, indiquerait plutôt le contraire, c'est-à-dire sa totale véridicité, dont le narrateur se porte garant. Le succès du livre, sorti en avril 2006, s'est d'ailleurs fondé sur cette garantie de vérité. Ce n'est qu'après un discours prononcé en septembre 2006 à Casal Di Principe, où Saviano a accusé nommément divers boss mafieux, que s'est enclenché le processus menant au phénomène *Gomorra* : menacé de mort, Saviano s'est vu attribuer une escorte, et cette situation a entraîné une explosion des ventes[11]. Ainsi a commencé à se construire le mythe *Gomorra*, bâti sur la figure de Saviano en tant que héros-martyr aux accents pasoliniens.

Alors, que signifie exactement le terme de non-fiction sous la plume de l'auteur napolitain, et à quelle poétique correspond-il ? Les principes de cette poétique ne font l'objet d'aucun mystère, Saviano ayant expliqué maintes fois sa démarche, comme dans l'article « *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura* », où il se

[10] « *Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra* ». Ce sous-titre assez long n'a pas été intégralement conservé dans les diverses traductions. L'éditeur français a choisi : « dans l'empire de la Camorra ».
[11] Giuliana BENVENUTI, *Il brand Gomorra*, Bologne, Il mulino, 2017, p. 35 *sq.* et 38-49.

réjouit du Nobel 2015 remis à Svetlana Alexievitch[12] et développe un éloge de la non-fiction reposant sur l'idée que celle-ci a longtemps été injustement méprisée. Nous remarquerons d'emblée que Saviano utilise le terme de *non fiction*, ou l'expression *narrrativa non fiction*, dans un sens qui ne correspond pas exactement au contraire de la fiction. Sous sa plume, la « non-fiction » désigne un genre narratif que caractérise une adhésion presque totale aux faits réels, toutefois légèrement romancés par l'auteur[13]. Ainsi se dessine une histoire de la non-fiction, qui part de Truman Capote avec *De sang-froid* (1966) pour arriver au prix Nobel d'Alexievitch, en passant, cela est entendu, par *Gomorra* notamment. Mais en réalité, la notion de non-fiction ne désigne pas ici les récits rigoureusement non fictionnels. Au contraire, la manière dont Saviano emploie la notion efface la distinction entre les récits rigoureusement non fictionnels et les enquêtes inspirées de faits réels, regroupés sous une même étiquette, celle d'une *narrativa che racconta la realtà*[14].

Saviano traite sur le même plan deux formes distinctes d'hybridité : d'une part, l'hybridité entre enquête journalistique et récit littéraire, d'autre part, l'hybridité entre invention et non-invention. « Qu'est-ce qu'elle est, Svetlana Alexievitch, journaliste ou écrivaine ? », demande Saviano. « Que pensent d'elles les autres journalistes ? Et les autres écrivains ? »[15]. Le fait de ne pas vouloir enfermer un livre dans une catégorie, en réduisant son auteur à son statut de journaliste, ce qui lui interdirait de produire un texte littéraire, semble convaincant. Mais cette série

---

[12] *La Repubblica*, 12 ottobre 2015, (consulté le 10/05/2018, http://www.repubblica.it/cultura/2015/10/12/news/nobel_aleksievic-124875631/).

[13] Nous emploierons systématiquement le verbe « romancer » dans le sens d'inventer des éléments fictifs qui viennent s'ajouter aux éléments réels relatés par le narrateur.

[14] R. SAVIANO, « Così il Nobel… », *op. cit.* À l'une et l'autre extrémité de cette histoire de la non-fiction telle que Saviano la présente, se trouvent donc deux auteurs à qui il a été reproché de romancer leur(s) enquête(s) : Capote et Alexievitch. En ce qui concerne Capote, il a en effet été souvent été dit que sa façon de relater les faits dans *De sang-froid* n'était pas compatible avec le programme annoncé dans un entretien au *New York Times* (le 16/01/1966), à savoir ne rigoureusement rien inventer. Pour sa part, Emmanuel Carrère affirme que le livre « repose sur une tricherie et sur un mensonge », dans un entretien avec Nelly Kaprielian (*Paroles en réseau*, 2010, consulté le 12/05/2018, http://books.openedition.org/bibpompidou/1696?lang=fr).

[15] *Ibid.* : « *Cos'è esattamente Svetlana Aleksievic, una giornalista o una scrittrice? È più giornalista o più scrittrice? Che pensano di lei gli altri giornalisti? E gli altri scrittori?* ». Sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres.

de questions amène finalement à la confusion sophistique des deux types d'hybridité dont nous parlions : « Est-elle rigoureuse, dans son récit, ou prend-elle des libertés ? Ces questions sont trompeuses, car elles oublient la finalité. Et la finalité est de créer une fresque littéraire »[16]. La question de savoir si certains faits sont inventés ne serait pas pertinente, car Saviano lie la visée littéraire d'une œuvre de non-fiction à l'invention de faits… qui est pourtant la caractéristique de la fiction. Ou bien d'une non-fiction qui ne respecte pas son engagement, au moins implicite, à dire la vérité.

Comment se situe la critique italienne par rapport à cette approche ? Dans son étude sur *Gomorra*, pour s'opposer au préjugé selon lequel un livre à la portée documentaire aussi évidente ne pourrait pas être apprécié comme œuvre littéraire, Carla Benedetti rejette purement et simplement la distinction entre fiction et non-fiction :

> c'est peut-être l'une des simplifications les plus barbares que l'on ait faites ces dernières années dans le domaine de la pensée et de l'invention. Il s'agit d'une distinction catégoriale qu'une brève analyse philosophique suffirait à démonter[17].

Ces mots, que C. Benedetti reprend presque textuellement dans son essai *Disumane lettere* (2011), sont cités par plusieurs universitaires qui semblent partager le même avis dans des publications très récentes. Lorenzo Marchese estime que « Benedetti a pleinement raison »[18]. Andrea Rondini voit lui aussi dans la distinction entre fiction et non-fiction une « séparation purement

---

[16] *Ibid.* : « *È rigorosa nel racconto o si prende delle licenze? Queste domande sono fuorvianti, perché non tengono presente il fine. E il fine è creare un affresco letterario* ».

[17] Carla BENEDETTI, « Roberto Saviano, *Gomorra* », *in* Raffaele DONNARUMMA, Gilda POLICASTRO, Giovanna TAVIANI, dir., *Ritorno alla realtà ? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, *Allegoria*, 57, 2008, p. 73 (consulté le 16/05/2018, https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57/26-il-libro-in-questione/5753/98-roberto-saviano-gomorra) : « *è forse una delle semplificazioni più barbare che si siano fatte in questi anni nel campo del pensiero e dell'invenzione. Si tratta di una distinzione categoriale che non reggerebbe a una breve disamina filosofica* ».

[18] Lorenzo MARCHESE, « Storiografie del presente ? Per una ridiscussione della nonfiction su esempi italiani dagli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello) », *Pianeta non-fiction*, Andrea RONDINI, dir., *Heteroglossia*, 14, 2016 (consulté le 16/05/2018, http://eum.unimc.it/it/catalogo/535-heteroglossia-n-14-anno-2016), p. 208.

commerciale », que la non-fiction italienne permet justement d'ébranler[19]. Raffaele Donnarumma écrit que « la distinction entre fiction et non-fiction est [...] largement abusive, et, par certains aspects, primitive et grossière »[20], ce qui l'amène à rejoindre Stefania Ricciardi sur « l'absurdité de continuer à définir la non-fiction en opposition à la fiction »[21]. D'ailleurs, Saviano lui-même relie la frontière éditoriale entre fiction et non-fiction à un système, typique du libéralisme anglo-saxon, dont la vocation serait essentiellement commerciale :

> Libraires et éditeurs entretiennent tous ce grand malentendu en appelant « littérature » seulement ce qui est pure invention et en attribuant aux récits qui racontent la réalité un rôle secondaire. Personnellement et je suis partie prenante je crois que le contraire est juste, et je n'entends pas me plier aux diktats du monde anglo-saxon, qui dans sa totalité ou presque, impose la loi de l'obtuse séparation entre fiction et non-fiction[22].

Le refus de la frontière entre fiction et non-fiction se présente donc comme un positionnement éthique et politique.

Or, il ne nous semble possible d'écrire, comme le fait C. Benedetti, que la distinction entre fiction et non-fiction ne résisterait pas à une brève analyse, qu'à la condition d'ignorer toute la théorie de la fiction qui s'est développée à partir

---

[19] A. RONDINI, « Introduzione », *ibid*., p. 10 : « *un elemento utile a scardinare la divisione puramente merceologica tra fiction e non-fiction* ».

[20] R. DONNARUMMA, « Ipermodernità : ipotesi per un congedo del postmoderno », *Allegoria*, 64, 2011 (consulté le 11/05/2018, https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n64/73-il-tema/6417/486-ipermodernita-ipotesi-per-un-congedo-del-postmoderno), p. 23 : « *la distinzione tra fiction e non fiction è* [...] *largamente abusiva e, per certi versi, primitiva e rozza* ».

[21] Stefania RICCIARDI (*Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa, 2011, p. 15) évoque en effet « *l'insensatezza di continuare a definire la non-fiction in opposizione alla fiction* », mais en se rapportant à l'idée que les caractéristiques des textes non-fictionnels sont loin d'être à l'opposé des textes fictionnels, et que la frontière entre fiction et non-fiction est mouvante, difficile parfois à cerner. Elle précise aussi que la distinction entre fiction et non-fiction reste pertinente et elle se montre attentive à ne pas confondre mise en récit et mise en fiction.

[22] R. SAVIANO, « Così il Nobel... », op. cit. : « *Librai ed editori partecipano tutti al grande fraintendimento chiamando "letteratura" solo ciò che è pura invenzione e attribuendo alla narrativa che racconta la realtà un ruolo secondario. Personalmente – e sono di parte – credo che valga il contrario e non intendo piegarmi ai dettami del mondo anglosassone che, nella sua quasi totalità, impone la legge dell'ottusa divisione tra fiction e non fiction* ».

des années 80. Il est vrai que dans les études italiennes sur les « nouveaux réalismes », ce corpus ne faisait l'objet que de références extrêmement rares avant les années 2010, avant de se voir citer de plus en plus fréquemment. Mais indépendamment de cette question bibliographique, quelque chose nous paraît incohérent dans l'effacement de la distinction entre fiction et non-fiction. En effet, il devient délicat de développer un éloge de la littérature non fictionnelle, en tant que genre ayant souffert d'ostracisme, si le concept de non-fiction n'a aucun sens. Cela implique que ce genre n'était qu'une catégorie fabriquée artificiellement pour condamner *a priori* une certaine production : pourquoi pas ? Toutefois, si la distinction entre fiction et non-fiction ne tient plus, alors c'est tout le discours sur *Gomorra* comme œuvre de non-fiction, ou comme œuvre hybride naviguant entre fiction et non-fiction, qui s'écroule alors même que la non-fictionnalité ou l'hybridité du livre sont généralement au cœur des raisons pour lesquelles on lui reconnaît une place si importante.

Ainsi, c'est une tendance générale des recensions et des études italiennes sur la littérature contemporaine que nous souhaitons interroger : la tendance à qualifier de « non fictionnels » des textes où des faits sont pourtant inventés, qui conduit à opposer comme le fait Saviano d'un côté une « pure fiction », où se rangerait *a priori* la tradition du roman réaliste, et de l'autre une *narrativa che racconta la realtà*, où se confondent les récits strictement non fictionnels et les romans inspirés de faits réels en une même catégorie.

Italie, France : des différences conceptuelles ou seulement terminologiques ?

L'assimilation de la littérature (narrative) à la fiction est une tendance forte de la culture critique commune à tout l'Occident, et qui remonte au moins à la réception de la *Poétique* d'Aristote (c'est-à-dire surtout à ces fameuses phrases sur la « poésie » et l'« histoire » au début du Livre IX)[23]. Aujourd'hui, par exemple, en

[23] Pour ce qui est de cette réception française dans la France du XVIe, le « Proesme du translateur » de l'*Histoire aethiopique* d'Héliodore (1548) écrit par Jacques Amyot joua un rôle important. *Cf.* Camille ESMMEIN, « La théorie du roman héroïque (environ 1640 - environ 1660), première poétique du roman historique », *in* Aude DERUELLE, Alain TASSEL, dir., *Problèmes du roman historique*, *Narratologies,* 7, 2008, p. 103-115.

France, on peut entendre parler indistinctement d'autobiographie et d'autofiction, ou on peut lire chez certains l'emploi du terme « autofiction » pour se référer non pas au caractère fictionnel d'un livre, mais à la prétention littéraire ou artistique de son auteur. Par exemple, voici ce qu'annonce Paul Veyne au début de son livre autobiographique : « Ce livre n'est pas de l'autofiction et n'a aucune ambition littéraire, c'est un document social et humain à l'usage des curieux ; tout ce que je raconterai sera exact »[24]. Dans le même ordre d'idée, on note que l'étiquette générique « roman » est parfois employée non plus pour indiquer le caractère fictionnel du livre par rapport à un « récit », mais plutôt pour signifier que l'auteur a voulu accomplir une œuvre d'écrivain et non de témoin ou de journaliste. L'idée que la fiction serait une condition *sine qua non* pour qu'un livre ou un film soit artistique (et qu'à l'inverse qu'un récit non fictionnel ne pourrait être littéraire), demeure donc très présente en France, comme elle l'est dans toute la culture occidentale. Mais certains traits qui se rattachent à cette tendance générale sont peut-être plus spécifiques à l'Italie.

C'est d'abord à l'emploi de la notion de *cronaca*, et aux valeurs qui lui sont associées, que nous pensons. Le mépris de la *cronaca* constitue un *leitmotiv* de l'esthétique idéaliste de Croce, dont le succès du vivant de l'auteur, ainsi que l'influence à long terme bien au-delà des intellectuels se réclamant de lui furent considérables en Italie. La *cronaca* s'est en effet imposée dans le débat philosophique et esthétique comme le terme négatif de deux antithèses : *storia* vs *cronaca* et *poesia* vs *cronaca*. Par exemple, cela apparaît très nettement dans l'enquête de 1951 que Carlo Bo consacra au néoréalisme en s'entretenant avec divers écrivains et critiques[25]. Mais ce qui nous importe surtout ici est de retrouver les mêmes termes, révélateurs des mêmes valeurs, dans l'article de Saviano sur le Nobel d'Alexievitch. Six fois, dans ce texte, le terme *cronaca* est utilisé, à chaque

[24] Paul VEYNE, *Et dans l'éternité je ne m'ennuierai pas*, Paris, Albin Michel, 2014, p. 9.
[25] Carlo BO, *Inchiesta sul neorealismo*, Milan, Medusa, 2015. Autre exemple : les entretiens d'un auteur comme Bassani (qui certes se revendiquait disciple de Croce) sont fortement structurés par ce rejet de la *cronaca* au profit de la *storia* et de la *poesia*. *Cf.* Etienne BOILLET, « Poeta, storico, testimone : la sintesi idealista », *Bassani nel suo secolo*, *in* Sarah AMRANI, Maria-Pia DE PAULIS-DALEMBERT, dir., Paris, Ravenne, Giorgio Pozzi, 2017, p. 347-368.

fois comme un repoussoir. Voici la première occurrence, où apparaît l'antithèse entre littérature et non-fiction:

> [La non-fiction est] un genre littéraire qui n'a pas pour objet l'information, mais qui a pour finalité le récit de la vérité. L'écrivain de récits de non-fiction consacre son travail à une vérité documentée, mais il l'affronte avec la liberté de la poésie. Il ne crée pas la chronique, il l'utilise[26].

Tout en opposant la non-fiction à la *cronaca* (mais en la rapprochant au contraire de la « poésie » et en l'inscrivant d'emblée dans la « littérature » dont elle constitue un « genre »), Saviano efface la distinction entre les œuvres hybrides telles que les siennes et les récits strictement non fictionnels, comme si tous les auteurs de non-fiction recouraient à l'invention romanesque. Mais à défendre ainsi l'idée que le recours à l'invention se justifie par le caractère littéraire de sa démarche, Saviano reprend en fait les préjugés contre la non-fiction qu'il dénonce, puisqu'il continue à lier l'aspect artistique des œuvres documentaires à leur nature fictionnelle : la non-fiction ne pourrait être littéraire que dans la mesure où l'auteur invente des éléments de l'histoire.

La non-fiction, entendue non pas comme narration de faits réels, mais comme narration de faits réels romancés par l'ajout d'éléments fictifs, devient une sorte de formule magique qui transforme l'enquête en littérature, en œuvre d'art, sans que sa vérité s'en ressente, alors que les articles de journaux resteraient au niveau de cette *cronaca* tant méprisée. Discutable sur le plan littéraire, le raisonnement devient également gênant sur le plan éthique, quand Saviano doit faire face aux accusations d'avoir repris sans les citer divers articles de la presse locale, et que sa poétique reposant sur l'antithèse entre *cronaca* et « littérature » lui sert à justifier cette appropriation du travail d'autrui parce qu'il aurait sublimé le matériel journalistique dans lequel il puise en l'insérant dans son

[26] R. SAVIANO, « Così il Nobel… », *op. cit.* : « *la non fiction* [...] *è un genere letterario che non ha come obiettivo la notizia, ma ha come fine il racconto della verità. Lo scrittore di narrativa non fiction si appresta a lavorare su una verità documentabile ma la affronta con la libertà della poesia. Non crea la cronaca, la usa* ». Nous avons traduit ici *cronaca* par « chronique », mais les sens respectifs des deux termes sont loin de coïncider.

récit. Ainsi l'éloge d'une certaine non-fiction, la non-fiction romancée, peut-il être perçu comme le moyen de justifier à la fois les entorses à la vérité et le fait de copier ses sources sans les citer.

La perspective que nous adoptons n'est évidemment pas celle d'un débat « pour ou contre Saviano ». Ce débat a cependant existé, et a vu émerger certaines critiques pertinentes sur le pacte de lecture de *Gomorra*. Mais, dans le cas d'Alessandro Dal Lago par exemple, ces critiques étaient englobées dans un réquisitoire assez violent, dont le titre annonçait directement l'aspect polémique : *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*[27]. En 2010, l'essai ne pouvait que faire l'objet d'un fort rejet, Saviano étant alors devenu à la fois une nouvelle figure de la lutte antimafia, comparable à Peppino Impastato, et l'icône d'un mouvement citoyen politiquement marqué à gauche, d'autant plus qu'il avait été accusé par Berlusconi de donner par son livre une mauvaise image de l'Italie. Or, le débat d'idées se structure d'une façon d'autant plus binaire qu'il touche à des héros ou à des icônes[28].

Mais des enquêtes venues du journalisme anglo-saxon, notamment à propos de *Zero zero zero*, ne pouvaient que donner au moins en partie raison à Dal Lago pour ce qui touche aux questions de véridicité et d'honnêteté[29]. En 2015, Dal Lago, par ailleurs très amer sur le lynchage dont il estimait avoir été victime de la part de son propre camp politique (il est résolument engagé à gauche), exprimait d'une manière très directe les critiques que nous avons formulées sur le fait que selon Saviano, le recours à l'invention romanesque ferait *de facto* de *Gomorra* un livre à la fois pleinement littéraire et pleinement véridique :

---

[27] Rome, Manifestolibri, 2010.

[28] Par ailleurs, l'adaptation cinématographique de Matteo Garrone marquait une étape décisive dans la constitution de *Gomorra* comme machine commerciale, se déclinant en plusieurs formats à la manière des franchises hollywoodiennes.

[29] *Cf.* Michael MOYNIHAN, « Mafia author Roberto Saviano's plagiarism problem », *Daily Beast*, 24 septembre 2015, consulté le 09/05/2018, https://www.thedailybeast.com/mafia-author-roberto-savianos-plagiarism-problem. Pour une traduction en italien voir *Dagospia* (consulté le 29/08/2017, http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/fine-giochi-martire-gomorra-ci-vuole-daily-beast-109257.htm,), ou *Identità insorgenti* (consulté le 13/05/2019, https://www.identitainsorgenti.com/daily-beast-saviano-copia-la-traduzione-integrale-dellarticolo/, traduit par Marica Mazzella avec la collaboration de Lorenzo Pierleoni).

> [Un] problème de fond réside dans la théorie qu'on peut narrativiser la réalité. Ainsi, quand on le critique pour le copier-coller, c'est de la « littérature », et quand on l'attaque sur le fond, alors il devient « la voix de la vérité »… Il faudrait un peu se décider à sortir de cette ambiguïté[30]…

À notre connaissance, dans les études littéraires italiennes, la façon dont Saviano formule une antithèse entre *cronaca* et littérature, et définit la non-fiction en effaçant la distinction entre « mettre en récit » et « mettre en fiction », ne font généralement pas l'objet d'une analyse critique[31]. Au contraire, l'ambiguïté référentielle de *Gomorra* est le plus souvent interprétée comme une hybridité qui serait un signe de modernité.

En dehors de la question d'une influence peut-être moins grande de la théorie de la fiction en Italie par rapport aux USA ou à la France, cela tient d'après nous à la terminologie critique des études littéraires dans leur ensemble. En italien, le terme *narrativo* est, sinon ambigu, du moins polysémique : il peut signifier « propre au récit » (que celui-ci soit fictionnel ou non), mais dans le champ littéraire, il renvoie presque systématiquement au récit de fiction, et l'on parle de *narrativa* pour désigner la catégorie des fictions narratives dans leur ensemble (*romanzi* et *racconti*). Dans les études sur la littérature contemporaine, l'emploi des termes *narrativo* ou *narrativa* pour se référer à des récits spécifiquement fictionnels coexiste donc avec celui de l'adjectif *(non) finzionale* et de l'anglicisme *(non) fiction*. En revanche, le mot *finzione* est généralement peu utilisé puisqu'il désigne ordinairement une manière de feindre voisine de la tromperie, d'où des

---

[30] Alessandro DAL LAGO, entretien donné à *Il tempo*, 28/09/2015 (http://www.iltempo.it/cronache/2015/09/28/gallery/cosi-gli-amici-di-sinistra-mi-linciarono-su-saviano-989074/, consulté le 08/05/2018) : « *[Un] problema di fondo è la teoria che si può narrativizzare la realtà. Così quando lo criticano per il copia incolla è "letteratura", e quando lo attaccano per la sostanza allora lui diventa "la voce della verità"... si dovrebbe un po' decidere a uscire da questa ambiguità…* ».

[31] Comme le montre l'exemple de Dal Lago, d'autres voix font bien sûr entendre une conception différente de la non-fiction : dans un article publié le 28/11/2012 sur le blog minima&moralia, l'écrivain Alessandro Leogrande se réfère non pas à Truman Capote mais à Rodolfo Walsh pour soutenir que la non-fiction repose sur la garantie de « ne rien inventer » (A. LEOGRANDE, « Scrivere del mondo », minima&moralia, consulté le 25/05/2018, http://www.minimaetmoralia.it/wp/scrivere-del-mondo/).

connotations négatives qui participent assurément à la préférence pour l'anglicisme *fiction*.

On peut certes estimer que la différence entre Italie et France est purement terminologique et n'entraîne aucune implication conceptuelle. L'examen des essais d'Umberto Eco irait dans ce sens : le sémioticien italien est l'un des auteurs les plus représentatifs de la théorie de la fiction, qu'il aborde à partir de *Lector in fabula* par le biais de la question des mondes possibles. Or, Eco nomme *mondi narrativi* ces univers que les auteurs anglophones désignent par l'expression *fictional worlds* ou *fictional narrative worlds*. De même, intitulées *Six walks in the fictional woods* (1994), les conférences données à Harvard sont traduites *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Ainsi Eco passe-t-il de *fictional* à *narrativo* sans perte de sens apparente.

Mais est-il bien certain que la confusion de deux concepts différents, celui de narration et celui de fiction, en une même notion (l'adjectif *narrativo*, le nom *narrativa*), n'a pas d'incidence sur le plan de l'analyse littéraire ? Est-il bien clair que *narrativo* est un adjectif polysémique, qui sans ambiguïté se réfère tantôt à des récits de fiction (comme dans le cas du titre *Sei passeggiate nei boschi narrativi*), tantôt à une narration soit fictionnelle soit non fictionnelle ? L'usage du verbe *narrativizzare* (narrativiser), dans certaines études italiennes sur la littérature contemporaine, nous inciterait plutôt à penser le contraire. En effet, le verbe est utilisé pour indiquer non seulement le fait d'élaborer une narration à partir de faits réels, avec tout ce que cela implique en matière de mise en forme (narrative mais aussi stylistique), mais aussi l'introduction d'éléments inventés qui se mêlent aux faits réels, sans que la distinction entre l'une et l'autre opération soit bien claire. Au contraire, on remarque plutôt une équivalence, non pas systématique, mais assez récurrente, entre des termes comme *narrativizzare*, *finzionalizzare*, *romanzare* ou encore *interpretare narrativamente*[32].

Il en résulte une absence de clarification entre les concepts de « mise en récit » et de « mise en fiction » qui conduit par exemple Donato Bevilacqua à assimiler la

[32] Nous avons notamment lu ces termes dans les études du numéro d'*Heteroglossia* consacré à la non-fiction (op. cit.).

subjectivité d'une enquête à son caractère fictionnel, comme si le recours à la première personne était le signe d'une narrativisation qui transforme l'enquête journaliste non seulement en littérature mais aussi en fiction :

> Si l'on veut sortir des schémas d'un essai historique et que l'on veut entrer dans le domaine littéraire, écrivains et journalistes semblent devoir évoluer dans un territoire de langages hybrides, où l'insertion de la subjectivité, du moi subjectif et de techniques narratives particulières mènent à la création d'œuvres qui, en partant de la réalité, proposent un processus de *fictionnalisation*, déplaçant le discours sur un segment dont une extrémité correspond à l'exactitude et l'autre à l'approximation[33].

Il s'agirait plutôt de reconnaître que toute invention n'est pas fiction : on peut estimer que tout auteur d'un récit (qu'il se présente comme historien, journaliste, écrivain, et qu'il assume ou non le caractère subjectif de son enquête) recourt à l'invention au sens où il met en forme un discours se référant à un passé réel, mais ne recourt pas forcément à cette autre forme d'invention qui consiste à se référer à des faits qu'on ignore en faisant comme si on ne les ignorait pas, voire qu'on invente en sachant qu'ils n'ont pas existé. À suivre Saviano, sans procéder à cette mise au point, d'après nous indispensable, on s'insère qu'on le veuille ou non dans un certain courant de pensée qui correspond aux thèses d'Hayden White (auteur entre autres de *Metahistory*, 1973), lequel assimile à la fiction les récits historiques. Dans le débat qui s'en est suivi, les idées d'H. White ont sans doute été en partie caricaturées, mais l'identité qu'il établit globalement entre

---

[33] Donato BEVILACQUA, « Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère », *Pianeta non-fiction*, op. cit., p. 460 : « *Se si vuole uscire dagli schemi di un saggio storico e si vuole entrare nel campo della letteratura, scrittori e giornalisti sembrano doversi muovere nel campo di linguaggi ibridi, in cui l'inserimento della soggettività, dell'io personale e di tecniche narrative particolari portano alla creazione di opere che, partendo dalla realtà, propongono un processo di finzionalizzazione, spostando il discorso sul segmento che ad un estremo vede l'esattezza e all'altro l'approssimazione* ». Cette analyse prend place dans un chapitre intitulé : « *Finzionalizzare* la realtà : Magini e Carrère oltre i fatti alla ricerca del verosimile ». Nous préciserons que dans les entretiens où on lui pose la question, Carrère estime qu'il pratique une forme de non-fiction rigoureuse qui s'écarte notamment du modèle de T. Capote : sa poétique est diamétralement opposée à l'idée d'une « fictionnalisation de la réalité ».

histoire et fiction fait de lui le symbole d'un néo-pyrrhonisme, se rattachant à Barthes et au *linguistic turn*, critiqué par les historiens (notamment Carlo Ginzburg) ou les philosophes (notamment Paul Ricoeur) dont la position sur ces questions fait aujourd'hui plutôt autorité[34]. Les principaux théoriciens de la fiction (Marie-Laure Ryan, Jean-Marie Schaeffer, Olivier Caïra, Françoise Lavocat) partagent cette opposition au néo-pyrrhonisme historique et plus généralement à ce qu'on nomme le « panfictionnalisme » : l'idée que tout récit, toute représentation, serait une fiction[35]. Or, il est pour nous paradoxal que des chercheurs comme Donnarumma, tout en s'opposant frontalement à la tendance relativiste qu'ils reprochent au postmodernisme (comme nous allons le voir), développent sur la non-fiction des arguments qui nous paraissent aller dans le sens de White.

La question de la modernité

En 2008, en mettant l'accent sur les « nouveaux réalismes » et le « retour à la réalité », la revue *Allegoria* allait jouer un rôle décisif dans la polarisation du débat littéraire autour des notions de réalité et de modernité[36]. Dans le sillage de ce numéro, Donnarumma, l'un des directeurs de la revue, a exprimé clairement son rejet de la littérature qu'il qualifie de « postmoderne » (dont les romans d'Eco et la production la plus expérimentale de Calvino seraient les symboles) et a développé *a contrario* un éloge de ce qu'il nomme l'« hypermodernité » en consacrant à cette notion le n° 64 de la revue en 2011[37]. *Allegoria* a ensuite accueilli le débat entre Remo Ceserani, qui critique la position de Donnarumma, et ce dernier, qui l'a réaffirmée dans un nouveau texte aux allures de manifeste : « Il faut être

[34] *Cf.* Carlo GINZBURG, *Il filo e le tracce : vero, falso, finto*, Milan, Feltrinelli, 2006 ; Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003. Pour un regard synthétique sur la question, *cf.* Jeffrey Andrew BARASH, « Qu'est-ce que la "réalité" du passé historique ? Réflexions à partir de la théorie de l'histoire chez Paul Ricœur », *Le Télémaque*, 2017/1 (n° 51), p. 89-106.

[35] *Cf.* notamment Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 57-64.

[36] R. DONNARUMMA, G. POLICASTRO, G. TAVIANI, dir., *Ritorno alla realtà ? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, op. cit. (consulté le 16/05/2018, https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57).

[37] Où figure son article *Ipermodernità : ipotesi per un congedo dal postmoderno*, *op. cit.*

absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani »[38]. Dans ces débats, la distinction voire l'opposition entre fiction et non-fiction apparaît certes comme un enjeu majeur, mais subordonné à la critique du postmoderne et à l'éloge de l'« hypermodernité ». Donnarumma estime non seulement que le livre de Saviano ne peut être assimilé à une tromperie, mais aussi qu'il se situe au-delà du traditionnel paradoxe de la fiction réaliste consistant à passer par le faux pour dire le vrai, étant donné qu'il marque une « changement de cap » par rapport à « des décennies de fétichisme postmoderne »[39].

La place que Donnarumma et d'autres tendent à attribuer à Saviano, et à la littérature italienne dont il serait l'étendard, serait celle d'un nouveau réalisme qu'il s'agit de distinguer à la fois du réalisme du XIXe siècle que caractériserait l'ingénuité des auteurs, et de la littérature postmoderne. Ainsi, dans nombre d'études, l'emploi des adjectifs « balzacien » et « naturaliste », très négativement connotés, sont typiques de ce réalisme qu'on estime dépassé à partir du deuxième après-guerre (un réalisme qualifié souvent de « mimétique »), car tous les auteurs dignes d'intérêt seraient entrés dans une « ère du soupçon » (pour reprendre la célèbre formule de Sarraute), et seraient influencés par les grands auteurs modernistes comme Virginia Woolf, Proust ou Joyce. Ce nouveau réalisme contemporain tournerait aussi la page de la postmodernité, qui se serait ouverte avec l'influence de la « nouvelle critique », du structuralisme, du *linguistic turn*, et avec des démarches expérimentales symbolisées par le Nouveau roman ou le Gruppo 63.

Ces postulats conduisent à mobiliser divers instruments critiques pour interpréter les choix opérés par Saviano ou d'autres auteurs comme des preuves de modernité. L'autorité de penseurs en vue est également convoquée pour

---

[38] Remo CESERANI, « La maledizione degli ismi », *Allegoria*, n° 65-66, 2012, p. 191-213 (consulté le 15/05/2019, https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n65-66/79-il-presente/6512/489-la-maledizione-degli-ismi ; R. DONNARUMMA : « Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani », *Allegoria*, n° 67, 2013, p. 185-199 (consulté le 15/05/2019, https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n67/89-repliche/674/660-2014-01-15-14-59-06). L'auteur prolonge sa réflexion dans *Ipermodernità. Dove va la letteratura italiana conteporanea*, Bologne, Il mulino, 2014.

[39] *Ibid*., p. 220.

donner une assise philosophique à la démarche littéraire de Saviano appréhendée comme étant intrinsèquement moderne. Par exemple, Donnarumma se réfère au « parrèsiaste » de Foucault pour voir en l'auteur-narrateur savinien un témoin qui comprendrait la nécessité d'emprunter les codes de la communication de masse afin d'être écouté par le plus grand nombre et agir ainsi sur le réel[40]. Le chercheur recourt aussi aux catégories à partir desquelles Agamben, très en vogue dans les études littéraires depuis quelques années, a tenté de repenser la question du témoignage après Auschwitz : le témoin comme *testes* ou comme *superstes*[41].

A partir de Foucault et d'Agamben, Donnarumma voit dans *Gomorra* un « réalisme testimonial » qui d'après lui n'a rien à voir ni avec le « jeu postmoderne » ni avec la « brutalité néoréaliste »[42]. Ce réalisme testimonial reposerait sur une vérité à la fois éthique et artistique transcendant la réalité empirique des faits racontés grâce à la « mise en masque » :

> [La réalité est] ce qui légitime ce taux de fiction, cette part ineffaçable de ritualité formelle et de mise en masque sans laquelle il n'existe pas de littérature ; et, pour rouvrir le débat, qui le légitime éthiquement. C'est pour cela que Walter Siti peut raconter que son homonyme a fait des choses que lui-même n'a pas faites, en donnant au mensonge une justification qui a du sens ; mais c'est pour cela que Saviano peut narrer dans *Gomorra* des épisodes qui paraissent improbables ou inventés[43].

Faut-il donc comprendre que sans les inventions qui font de *Gomorra* une sorte de docufiction, ou qui font des livres de Walter Siti des sortes d'autofictions, les textes perdraient leur vérité poétique et basculeraient hors du champ littéraire ? Il semble bien que oui, comme l'indique aussi la réponse apportée aux objections

---

[40] *Ibid*., p. 221.
[41] Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998.
[42] R. DONNARUMMA, « Ipermodernità : ipotesi per un congedo del postmoderno », op. cit., p. 30.
[43] *Ibid*., p. 29 *sq.* : « *[La realtà è] questo che legittima quel tasso di finzione, quella quota ineliminabile di ritualità formale e di messa in maschera senza cui non esiste letteratura; e, per riaprire il contrasto, lo legittima eticamente. Per questo Walter Siti può raccontare del suo omonimo cose che lui, in prima persona, non ha mai fatto, trovando una giustificazione di senso alla menzogna; ma per questo Roberto Saviano può narrare in Gomorra episodi che appaiono improbabili o inventati* ».

critiques de Dal Lago : « Dal Lago taxe de défaut et d'escroquerie ce qui fait au contraire la beauté de *Gomorra*, et qui, surtout, en révèle la nature littéraire »[44].

Conclusions

Nous sommes d'avis qu'il convient d'analyser les diverses caractéristiques d'un livre comme *Gomorra* sans les rattacher *a priori* à la modernité. L'hybridité, que ce soit l'hybridité entre un genre non narratif comme l'essai et un genre narratif tel que le roman, ou l'hybridité entre la référence à des faits réels et la référence à des faits inventés, n'est pas toujours moderne en soi. Le pacte de lecture construit avec les lecteurs de *Gomorra* n'est ni moderne voire « hypermoderne », ni postmoderne, ni antimoderne : il est ambigu. Le pacte de lecture de *Se questo è un uomo*, dont on rapproche *Gomorra* par la force des choses lorsqu'on rattache le livre de Saviano à une tradition italienne du témoignage, ne présente pour sa part aucune ambiguïté : « Il me paraît inutile d'ajouter qu'aucun des faits n'est inventé »[45]. Dira-t-on que *Se questo è un uomo* est plus ou moins moderne que *Gomorra* ? Dira-t-on qu'il est plus ou moins littéraire ? Nous soutenons que ces questions ne seraient pas pertinentes et que ce qui compte avant tout est de ne pas perdre de vue le statut référentiel de chacune des deux œuvres : *Se questo è un uomo* est un témoignage rigoureusement non fictionnel écrit juste après la guerre, *Gomorra* est un roman-enquête écrit au début des années 2000.

Pour ce qui est de *Gomorra*, le lecteur passant à côté des informations sur son statut référentiel ambigu croira que tout est vrai et il sera alors en partie trompé. Le lecteur sachant que certains faits sont inventés, sans toutefois savoir exactement lesquels, lira-t-il le livre comme une fiction inspirée de faits réels, en considérant que les référents ne sont pas les entités réelles mais des simulacres, que l'auteur-narrateur n'est pas Saviano mais un double, et qu'en définitive tout le monde fictionnel est un simulacre ? Cette lecture théorique, cohérente sur le

[44] R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la letteratura italiana conteporanea*, cit., p. 233 : « *Dal Lago depreca come vizio e truffa quello che è invece il bello di* Gomorra *e che, oltretutto, ne rivela la natura letteraria* ».

[45] Primo LEVI, « Prefazione », *Se questo è un uomo* (1947), Turin, Einaudi, 2005, p. 10 : « *Mi sembra superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato* ».

plan logique, laisse place dans les faits à une lecture reposant sur un court-circuit entre les référents fictionnels et les référents réels, qui nous amène à soumettre les informations à un filtre binaire : c'est vrai ou c'est inventé.

Ainsi, le lecteur averti appréhendera le livre comme une source d'informations sujette à caution, où l'on sait que l'auteur invente certaines choses, mais où l'on n'est jamais sûr de quand il le fait ou non, si bien que chacun doit choisir ce qui lui paraît susceptible d'être vrai. Quant à considérer *Gomorra* comme une pure construction verbale détachée de toute référence au réel, cette lecture paraît absurde. Ainsi, que l'on considère le livre comme une fiction inspirée de faits réels ou comme une non-fiction sujette à caution, le lecteur en quête de vérités factuelles sur lesquelles s'appuyer pour construire sa représentation de la Camorra se trouve face aux mêmes impasses. Mais il n'est pas nécessaire de considérer que ces limites en matière de véridicité seraient en fait le gage d'une Vérité d'un ordre supérieur, de nature littéraire, artistique ou philosophique, dans le prolongement d'une pensée marquée par la prétendue supériorité de la poésie sur l'histoire. Saviano a fait le choix de ce pacte de lecture ambigu, mais il aurait tout aussi bien pu choisir de clarifier le statut référentiel de son livre, par exemple en indiquant dans un paratexte explicatif qu'il s'inspire de faits réels tout en inventant certains faits. Il aurait aussi pu renoncer strictement à l'invention sans que cela ne change rien à la nature littéraire ou non du texte : la fiction n'est pas une garantie de littérarité, ou plutôt elle ne l'est qu'en vertu de préjugés anciens (ceux-là mêmes, paradoxalement, que dénonce par ailleurs Saviano).

Aussi, les caractéristiques intrinsèques de *Gomorra* (qui reposent en grande partie sur les effets de réel stimulant l'émotion et l'empathie du lecteur) ne sont pas nécessairement en lien avec la modernité. La modernité de *Gomorra*, ou de l'affaire *Gomorra*, se situe peut-être surtout dans l'attitude des instances de légitimation, moins enclines aujourd'hui à considérer les limites entre les genres comme des barrières, et à attribuer une valeur à une œuvre en fonction de son appartenance générique. En cela, nous rejoignons en partie le propos de Saviano, quand il écrit que la non-fiction peut bénéficier aujourd'hui d'une reconnaissance

qu'elle n'avait pas et que cela témoigne d'une évolution certaine du monde littéraire.

En revanche, nous maintenons qu'aborder la littérature italienne des années 90 et 2000 à partir de la définition de la non-fiction que propose l'auteur de *Gomorra* présente certains risques, Saviano reprenant des préjugés sur la fiction et la non-fiction qui n'ont rien de moderne. En outre, il est paradoxal de louer son travail pour sa force de vérité, tout en soutenant, comme on peut le lire, que l'invention de certains éléments n'a pas d'importance, ou bien en affirmant que c'est justement l'introduction d'éléments fictifs qui permet de créer une forme à la fois vraie et littéraire, voire d'accéder à une forme de vérité supérieure. Sauf à défendre l'idée qu'il n'y aurait pas de différence entre la non-fiction à la Saviano et une forme plus stricte de non-fiction, de la même manière que certains soutiennent qu'une autofiction est moins mensongère qu'une autobiographie puisque l'auteur d'une autobiographie ne présente jamais qu'une version nécessairement subjective et partielle de sa vie. Ces arguments ne sont pas dénués d'intérêt, mais s'ils ne sont pas accompagnés par la précision qu'il reste possible de tracer des lignes entre vérité et mensonge ou entre fiction et non-fiction, ils conduisent à défendre implicitement et peut-être involontairement, des thèses panfictionnalistes, qui ne peuvent se limiter à la littérature mais touchent à la vie artistique et intellectuelle en général. Et cela alors même que l'on voit dans Saviano la possibilité de tourner la page du relativisme postmoderne en littérature.

Nous conclurons d'ailleurs en revenant à l'histoire. Certes, on ne peut pas réduire la mission des historiens au seul établissement le plus objectif possible des faits passés. La discipline historique implique aussi l'analyse, la réflexion, que suppose en fait déjà l'établissement des faits puisque celui-ci est le fruit de diverses opérations conceptuelles (à commencer par la sélection des événements). Cette réflexion sur le passé rejoint toujours une forme de philosophie de l'histoire ou d'épistémologie de l'histoire. Dans le contexte actuel, on se demandera par exemple comment articuler passé, présent et avenir en se situant par rapport à la

thèse du présentisme qui qualifierait notre ère d'après François Hartog[46], ou comment construire une mémoire commune en articulant les différentes mémoires des communautés multiples constituant une même société. Mais, toujours dans le contexte actuel, marqué par l'ampleur des moyens employés pour mener à bien des campagnes de désinformation, par la théorie trumpienne des « faits alternatifs » amenant certains à parler de « post-vérité », l'établissement des faits passés gagne à rester la base de la discipline historique, de même que l'enquête, l'information mais aussi le *factchecking* restent la base du journalisme.

[46] François HARTOG, *Présentisme et expérience du temps* (2003), Paris, Seuil, 2012.

G. IANDOLI, « *Un viaggio che non promettiamo breve* di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia », *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 300-316, ISSN 2426-394X.

Un viaggio che non promettiamo breve di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia

Gerardo Iandoli

Aix Marseille Université, CAER EA 854, Aix-en-Provence, France

L'articolo intende mostrare, attraverso l'analisi di *Un viaggio che non promettiamo breve*[1] di Wu Ming 1[2], come gli strumenti letterari possano essere utili per riconoscere una storia, nel senso di conoscerla di nuovo. Quindi, la letteratura si fa promotrice di una «mitridatizzazione» dalle «narrazioni tossiche»[3] che hanno avvolto determinate esperienze (nel caso in questione il movimento No Tav), per diffondere una maggiore consapevolezza su questioni e vicende che hanno infiammato il dibattito pubblico dell'Italia contemporanea.

No Tav

Volendo fare un'estrema sintesi, con l'espressione «No Tav» si indica un

> movimento di protesta originatosi agli inizi degli anni Novanta tra gli abitanti della Val di Susa (Torino), i quali si dichiarano contrari alla realizzazione della linea ferroviaria ad alta velocità Torino-Lione, considerata uno spreco di denaro pubblico e ritenuta dannosa per il territorio[4].

Ciononostante, l'uso di una determinata espressione non è mai così immediato o preciso, poiché non sempre si ha ben chiaro quale sia il corretto referente. Infatti, il parlante comune è immerso nel *si*, così come teorizzato da Martin Heidegger, «che di preciso non è nessuno e che, benché non come somma, tutti sono, prescrive il modo

[1] WU MING 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, Torino, Einaudi, 2016.

[2] Pseudonimo di Roberto Bui. La firma Wu Ming viene utilizzata solo quando tutti i membri del collettivo partecipano alla scrittura del testo. In caso contrario, appare il numero, che indica quale appartenente al collettivo ha effettivamente scritto il testo.

[3] *Cf.* WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 81.

[4] «No TAV», *Enciclopedia Treccani on line*, consultato il 28 Aprile 2018, http://www.treccani.it/enciclopedia/no-tav/.

d'essere della quotidianità»[5]. Inoltre, il *si* «articola la connessione di rimandi della significatività»: per tale motivo, lo studio di un'espressione deve partire da questa quotidianità, affinché si possa comprendere quale sia la modalità d'uso più diffusa dell'espressione stessa. Questo accade in *Un viaggio*: il testo si apre con il capitolo *Ouverture. Dal Dirupo (primavera 2016)*[6], il quale è una disamina delle narrazioni nate intorno a «un movimento del quale si erano azzardate molte letture, indovinandone quasi nessuna»[7].

Un viaggio parte dall'anno della sua stessa pubblicazione, mostrando al lettore quali tipi di concezioni e referenze siano sorte e poi sedimentate intorno all'espressione No Tav: il resto del libro è un viaggio nel passato, alla ricerca di tutte quelle voci, esperienze, racconti, documenti, luoghi e date che possano aiutare a ripristinare una più corretta modalità d'uso di tale termine, a ripristinare una referenza che sia quanto meno più consapevole. Saul Kripke, sulla referenza di un nome, ha affermato:

> Una formulazione rozza di una teoria potrebbe essere la seguente: ha luogo un «battesimo» iniziale; un oggetto può essere denominato mediante ostensione, oppure il riferimento di un nome può venir fissato mediante una descrizione. Quando il nome «viene trasmesso da un anello all'altro», il ricevente del nome deve […] aver l'intenzione di usarlo con lo stesso riferimento di colui dal quale lo ha appreso[8].

Per questo si può dire che *Un viaggio* parte dal primo anello di tale catena, per poi tracciare una mappa degli altri anelli, in una lunga ricerca del «battesimo iniziale». Il primo anello, quello del *si* heideggeriano, prende vita da «opinionisti, politici e affaristi [che] raccontavano un'"Italia dei No", paese dove non si riusciva a costruire nulla, nazione da "sbloccare" perché accidiosa e nemica del fare, il fare, sempre il fare, non importa a quale scopo, viva il fare»[9]. In breve, l'intera esperienza No Tav veniva

[5] Martin HEIDEGGER, *Essere e Tempo* (1927), trad. Alfredo MARINI, Milano, Mondadori, 2011, p. 185.
[6] WU MING 1, *op. cit.*, p. 7.
[7] *Ibid.*, p. 13.
[8] Saul KRIPKE, *Nome e necessità* (1972), trad. Marco SANTAMBROGIO, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 93 *sq.*
[9] WU MING 1, *op. cit.*, p. 8.

«liquidata tirando in ballo l'"ignoranza", le "paure irrazionali", l'"opposizione al progresso"»[10] di tutti i componenti del movimento.

Se per repertorio si intende «tutto il territorio familiare all'interno del testo», cioè i «riferimenti alle opere precedenti o a norme storiche e sociali, o a tutta la cultura dalla quale il testo è emerso»[11], allora si può dire che la natura del capitolo *Ouverture* è metaletteraria, poiché Wu Ming 1 vi inserisce tutti i preconcetti sorti intorno alla storia No Tav, preconcetti che potrebbero coinvolgere, nel bene o nel male, lo stesso lettore.

Movimento negativo

Il movimento No Tav è stato definito come un movimento del No e tale preconcetto condiziona la percezione comune sul movimento stesso. Visto che la «negazione linguistica [...] consiste nel riproporre con segno algebrico rovesciato un unico e medesimo contenuto semantico»[12], si può considerare il movimento No Tav come un elemento che segue, negandola, l'idea di progresso. Boris Tomaševskij ha mostrato come l'intreccio derivi da eventi «che turbano l'immobilità della situazione di partenza»[13]: secondo questa prospettiva il movimento No Tav sarebbe un elemento perturbatore del grande discorso del progresso italiano. Questo atteggiamento si inscrive all'interno della «tendenza delle leadership a presentarsi come vittime»[14], sfruttando il fatto che in un contesto democratico non ci sarà mai un totale accordo su tutte le questioni. Purtroppo, l'elemento in disaccordo col potere di turno non viene più rappresentato come un altro punto di vista, ma come «un ostacolo, un estraneo da espellere, un nemico di cui dichiararsi vittime»[15]. In questo passaggio dal concetto di progresso alla negazione dello stesso si può osservare la macchina mitologica messa in atto, la quale «produce mitologie e induce a credere, pressante, che essa stessa celi il mito entro le proprie pareti non penetrabili»[16]: non solo si impone una cronologia narrativa che condiziona la percezione

[10] *Ibid.*, p. 14.
[11] Wolfgang ISER, *L'atto della lettura* (1978), trad. Rodolfo GRANAFEI, Bologna, il Mulino, 1987, p. 119.
[12] Paolo VIRNO, *Saggio sulla negazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 17.
[13] Boris TOMAŠEVSKIJ, trad. Gian Luigi BRAVO, *La costruzione dell'intreccio* (1928) *in* Tzvetan TODOROV, a cura di, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 313.
[14] Daniele GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 27.
[15] *Ibid.*, p. 29.
[16] Furio JESI, *Il tempo della festa*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 51.

dei ruoli dei vari personaggi, ma allo stesso tempo si cela il fatto che questa sia soltanto una narrazione creata da soggetti umani e non una «verità». Fattore tanto più importante, se si tiene conto del fatto che, secondo Wu Ming 1, nei discorsi dei difensori del Tav «erano del tutto assenti le argomentazioni razionali basate su affermazioni riscontrabili»[17].

Movimento positivo

Per potere prendere il controllo della macchina mitologica, c'è bisogno di una «contronarrazione, capace di inceppare la macchina per fabbricare storie»[18], poiché «l'unica alternativa per non subire una storia è raccontare mille altre storie»[19]. Per fare ciò, bisogna mettere in pratica una delle tecniche alla base di ogni narrazione: il colpo di scena, che, secondo l'accezione aristotelica, è «il rovesciamento al contrario dei fatti»[20]. Il testo, quindi, si prefigge l'obiettivo di rovesciare la cronologia del mito dominante, mostrando come non siano i No Tav gli antagonisti dello stato di quiete iniziale, bensì la Tav stessa, rappresentata sotto forma di un'Entità mostruosa:

> L'Entità sognava sé stessa, andava innanzi un fotogramma dopo l'altro e sognava sé stessa in un futuro imminente, si sognava incombente, in bilico sulle vite di ogni essere in quella valle, si sognava inevitabile, ineluttabilmente dietro ogni angolo di esistenza, perché l'avvenire era scritto, cronoprogrammato.
>
> L'Entità aveva deposto uova di recinto, dalle quali nascevano spire di filo-rasoio fremente, e distese di plastica arancione, e si sognava già cantiere, compiuto, inconfondibile cantiere congiunto all'autostrada, una missione comune nel regno minerale, svincoli e ferro e lamiere su asfalto, e un buco nella roccia dell'Ambin, e una talpa meccanica a scavarlo[21].

[17] WU MING 1, *op. cit.*, p. 15.
[18] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 163.
[19] *Ibid.*, p. 164.
[20] ARISTOTELE, *Poetica*, trad. Guido PADUANO, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 23.
[21] WU MING 1, *op. cit.*, p. 344.

Il rovesciamento dei fatti provoca un effetto sorpresa, dal quale scaturisce la dinamica della ricognizione, che «si genera dalla consapevolezza che il passato narrativo sia stato presentato in maniera erronea: un elemento precedentemente trascurato viene "riconosciuto" e quindi inserito in un insieme di ipotesi che hanno l'obiettivo di reinterpretare il passato»[22]. D'altronde, sempre Aristotele aveva mostrato come uno degli strumenti migliori per creare effetti sorpresa è il riconoscimento: tra le sue varie forme, «la prima, la meno artistica […], è quella per mezzo dei segni»[23].

I capitoli successivi a *Ouverture* sono un intreccio di storie che tentano di rovesciare il luogo comune che vede i No Tav come elementi perturbatori della quiete, affinché il lettore possa riconoscere, conoscere di nuovo, il movimento. E il rovesciamento avviene attraverso dei segni, cioè le tracce e i documenti che la storia No Tav ha prodotto nel corso degli anni. Se «il rapporto tra le dimensioni del mondo e quelle del testo determinano quella che si potrà chiamare la *densità referenziale* del testo»[24], allora questo continuo rimando alle fonti rende tale testo molto denso dal punto di vista della referenzialità. Di fatto, lo si è già visto: l'obiettivo di *Un viaggio* è di ripristinare la corretta referenzialità dell'uso del termine No Tav, in contrasto con quella comune del primo anello. Quindi, la densità referenziale è alta non solo per via dei contatti serrati tra mondo del testo e quello al di là di esso, ma anche e soprattutto perché il testo pone la referenzialità come suo problema. Perciò, si può capire perché il riconoscimento per segni sia anche il meno artistico: infatti, anziché creare un universo finzionale con le proprie leggi, i segni rimandano continuamente all'universo del lettore.

Scrittura storica

Marc Bloch ha affermato che «ogni conoscenza dell'umanità, qualunque sia, nel tempo, il punto su cui verta, deriverà gran parte della propria sostanza dalle testimonianze altrui»[25]. *Un viaggio* non fa eccezione: l'ultima parte del libro (*Spigolature*,

[22] Stefano CALABRESE, *La suspense*, Roma, Carocci, 2016, p. 59.
[23] ARISTOTELE, *op. cit.*, p. 35.
[24] Thomas PAVEL, *Univers de la fiction* (1988), Parigi, Éditions du Seuil, 2017, p. 167. Le traduzioni dei testi citati dalle edizioni francesi sono mie, salvo altre indicazioni.
[25] Marc BLOCH, *Apologia della storia* (1949), trad. Carlo PISCHEDDA, Torino, Einaudi, 1969, p. 59 *sq.*

fonti, ringraziamenti[26]) è un ritorno di Wu Ming 1 sulle testimonianze, scritte e orali, che va ben al di là di un semplice elenco di fonti, poiché è la rappresentazione ragionata dello scheletro documentario che ha permesso lo sviluppo del corpo del testo. In effetti, l'autore rende esplicito il suo legame con la comunità ai fini della stesura del suo libro:

> L'elaborazione è stata collettiva e comunitaria. Quel che c'è di buono in queste pagine è merito di una vastissima consorteria di persone che mi hanno indirizzato, consigliato, aiutato, portato in giro, fatto conoscere attiviste e attivisti, e in seguito hanno letto stesure parziali e mi hanno spinto, con il loro pungolo, all'esattezza del linguaggio e alla continua verifica di ogni affermazione[27].

Quindi, alla referenzialità del *si* non si contrappone la referenzialità frutto della mente di un singolo illuminato, ma quella sorta dal lavoro di comunità alternativa. Tutto ciò è coerente con quanto fatto da sempre dal collettivo Wu Ming, il quale si è sempre ispirato al lavoro mitologico degli antichi, dove i miti «non erano scritti da singoli ma da intere comunità, poi c'era una persona che raccoglieva tutti i miti e le leggende»[28].

Tuttavia, per scrivere una storia non basta raccogliere un gran numero di dati, poiché «se l'attestazione di prova può essere data ai documenti consultati è perché lo storico perviene agli archivi con delle domande»[29]. Quindi, questi documenti possono diventare prove per una tesi, solo se vengono interrogati, e Wu Ming 1 condensa la sua azione investigativa in questo breve passaggio del testo:

> Io volevo rovesciare la solita domanda: non perché non vi fosse stata lotta [contro le grandi opere] in molte parti d'Italia, ma perché la Val di Susa fosse un'anomalia, perché, sotto l'aspetto della resistenza, quel margine estremo di territorio nazionale, quel lembo d'Italia misconosciuto, quella zona di confine fosse diventata un centro, e territori più centrali fossero divenuti marginali[30].

[26] WU MING 1, *op. cit.*, p. 613-652.
[27] *Ibid.*, p. 616.
[28] WU MING, *Giap!*, Torino, Einaudi, 2003, p. 234.
[29] Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Parigi, Éditions du Seuil, 2000, p. 225.
[30] WU MING 1, *op. cit.*, p. 30.

In questo passaggio viene spiegato come Wu Ming 1 ha selezionato gli eventi narrati: elemento non secondario, visto che «la scelta [dei] fatti fondamentali [per la storia da ricostruire] dipende non già da una qualità intrinseca dei fatti stessi, ma da una decisione *a priori* dello storico»[31].

Il lavoro propriamente storico di Wu Ming 1 sta nell'aver scritto un'opera verificabile e «"verificare" deriva da *veritas facere*, rendere qualcosa vero. Fare la verità, verificare, ha un doppio aspetto: tanto quello dell'invalidare […] quanto quello del convalidare»[32]. E *Un viaggio* rispetta i criteri di verificabilità della scrittura storica: prima di tutto, permette di rispondere alla domanda «questi fatti sono realmente accaduti?», poiché vengono segnalate le fonti che possono essere controllate; inoltre, il testo può essere verificato anche nella sua validità: ci si può domandare se, effettivamente, quanto raccontato da Wu Ming 1 risponda alle esigenze della sua domanda: «i No Tav sono propriamente un caso eccezionale, degno da analizzare?».

Scrittura romanzesca

Eppure, *Un viaggio* è molto di più di un saggio storico su *Venticinque anni di lotte No Tav*, da come si dichiara nel sottotitolo. Ci sono dei passaggi in cui Wu Ming 1 si concentra sulla propria percezione della storia dei No Tav, introducendo «una focalizzazione ristretta su specifiche prospettive», tipica del *new journalism*, che «oltrepassa la delimitazione dei dati verificabili», così da concedersi «l'inoltramento nell'invisibile e lo slittamento per diverse ottiche, appannaggio della letteratura»[33]. Ad esempio, Wu Ming 1 mostra il suo rapporto emotivo con la vicenda di «Edoardo Massari e Maria Soledad Rosas, arrestati per accuse poi rivelatesi campate in aria e mostrificati a mezzo stampa» e successivamente morti «sui cid[i] nel 1998»[34]:

> In quella tremenda prima metà del '98, pur cogliendo la gravità di una vicenda culminata in due suicidi, e pur sentendomi *comunque* dalla stessa parte della barricata, non ero riuscito (pensarlo mi faceva male) non ero

[31] Edward Hallett CARR, *Sei lezioni sulla storia* (1961), trad. Carlo GINZBURG, Torino, Einaudi, 1966, p. 15.
[32] Maurizio FERRARIS, *Postverità e altri enigmi*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 148.
[33] Clotilde BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2015, p. 61.
[34] WU MING 1, *op. cit.*, p. 19.

> riuscito a provare empatia per Sole e Baleno [i soprannomi dei due attivisti suicidi sopra menzionati][35].

In realtà, un tale passo mette in mostra un fattore del lavoro dello storico che però non è facilmente formalizzabile attraverso la scrittura saggistica, cioè il come la lettura delle fonti influenzi la scrittura e viceversa: «il leggere e lo scrivere vanno avanti parallelamente. Ritorno su ciò che ho scritto, faccio aggiunte, tagli, correzioni, cancellature, e mi rimetto a leggere. La mia lettura è guidata, diretta e resa più proficua da ciò che ho scritto: più scrivo e più mi rendo conto di ciò che sto cercando, e insieme capisco il significato e l'importanza di ciò che trovo»[36]. Da una parte, il testo propone una scrittura storica affinché al lettore siano forniti dati verificabili che possano aiutarlo a riconoscere la storia No Tav, condizionata dai luoghi comuni diffusi dalle forze interessate alla costruzione della tratta ferroviaria. Dall'altra, il testo ha bisogno della scrittura romanzesca per mostrare un altro senso del riconoscere, cioè quello di «ammettere per vero dopo aver negato, o dopo aver dubitato, accettato malgrado delle reticenze»[37]: in questo caso, il processo non è verificabile, poiché interno al narratore (i verbi usati rendono chiaro tale aspetto: "sentendomi", "pensarlo", "provare empatia").

Tutto ciò permette di analizzare un ulteriore aspetto di questo libro: il riconoscimento non è soltanto una tecnica narrativa, ma anche un tema di *Un viaggio*:

> Una signora mi ha colpito molto quando mi ha confessato: «Lo sai che quando hanno ammazzato Carlo Giuliani io ho detto che il carabiniere aveva fatto bene?» Mentre me lo diceva era quasi in lacrime, si sentiva in colpa per aver fatto quel pensiero. Nel frattempo, aveva visto le forze dell'ordine in azione, aveva visto che quelle cose possono accadere, che ci sono dietro storie più complesse… La lotta aveva trasformato il suo pensiero[38].

La signora si riconosce in colei che ha dato un giudizio negativo su Carlo Giuliani, prendendo coscienza di essere quella stessa (*idem*, secondo la terminologia di Paul

[35] *Ibid.*, p. 277.
[36] E. H. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, *op. cit.*, p. 15.
[37] P. RICŒUR, *Parcours de la reconnaissance* (2004), Parigi, Gallimard, 2005, p. 34.
[38] WU MING 1, *op. cit.*, p. 30 *sq.*

Ricœur) persona: a ciò «corrisponde l'operazione di identificazione, nel senso di reidentificazione dello stesso, il quale fa sì che conoscere sia riconoscere»[39]. In più, la signora si ri-conosce, nel senso che si conosce di nuovo: non è più la stessa (*ipse*) di quella volta, ma ciononostante è sempre di lei che si parla. Si può intravedere la dialettica dell'identità narrativa, dove nel personaggio si registra «la linea della concordanza», in cui esso stesso «compone la propria singolarità dall'unità della sua vita considerata come totalità temporale», e «la linea della discordanza» dove «questa totalità temporale è minacciata dall'effetto di rottura degli eventi»[40]. E visto che «noi, di un'altra persona reale, non possiamo dire mai: «egli pensò o pensa, sentì o sente, credette o crede», gli strumenti della finzione diventano essenziali per mostrare la storia della presa di coscienza delle varie persone che si sono avvicinate al movimento No Tav, poiché «la finzione […] è l'unico luogo conoscitivo in cui l'io di una terza persona può essere presentato nella sua soggettività»[41]. La letteratura, quindi, risulta essere un «adiuvante epistemologico» che «sensibilizza gli storici a ciò che ignorano o fraintendono: il ruolo del caso, l'idea di contingenza, la dimensione privata dei grandi eventi»[42].

La lotta per il riconoscimento

Il testo, però, mostra il riconoscersi di singoli individui solo in vista di un riconoscimento più grande: quello dei No Tav. Tale riconoscimento può compiersi solo se si costruisce una storia del movimento, intesa come narrazione, poiché come ha scritto Hayden White:

> nessun insieme dato di eventi storici casualmente registrati può costituire una storia in sé […]. Gli eventi sono *trasformati* in una storia attraverso la soppressione o la subordinazione di alcuni di loro e la sottolineatura di altri, grazie alla caratterizzazione, alla ripetizione di motivi, alla variazione di tono e di punto di vista, a strategie descrittive

[39] P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre* (1990), Parigi, Éditions du Seuil, 1996, p. 140 *sq.*
[40] *Ibid.*, p. 175.
[41] Käte HAMBURGER, *La logica della letteratura* (1957), trad. Eleonora CARAMELLI, Bologna, Pendragon, 2015, p. 106.
[42] Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Parigi, Éditions du Seuil, 2014, p. 116.

> alternative — in breve, a tutte quelle tecniche che normalmente ci aspetteremmo di trovare nell'intreccio di un romanzo[43].

La storia, per essere scritta, deve avere un senso ed «è sempre la preoccupazione che determina il senso del tempo»[44], poiché «l'ora esistenziale è determinato dal presente della preoccupazione, che è un "rendere-presente", inseparabile dall'"attendere" e dal "mantenere"»[45]. La pre-occupazione (cioè quell'elemento sia cognitivo che emotivo che precede, condizionandola, l'occupazione, nel senso di azione, successiva) nel testo prende i connotati di una «nostalgia», la quale «era pulsione utopica, la visione di un paradiso perduto che non stava alle spalle ma più avanti lungo la strada, e quindi era raggiungibile, conquistabile, estendibile»[46]. Tale nostalgia scaturisce da una «rottura del tempo»[47], la quale ha prefigurato una «concretezza dell'utopia» misurabile in quanto «capacità di sottrarsi alla *tempistica* del potere, di rallentare la catena di montaggio sociale, di sospendere la routine»[48]. Routine che si declina nell'«inventare di sana pianta un bisogno»[49] per giustificare la vasta spesa del treno ad alta velocità, bisogno che però non risponde alle reali esigenze della valle. Si osserva un processo tipico del capitalismo, il quale lavora «sul desiderio, proponendo il consumo come una strada per colmare il vuoto su cui il desiderio in quanto tale si attiva», anche se tutto ciò è soltanto un'illusione, poiché «il vuoto non è mai completamente riempito attraverso gli oggetti, che devono essere continuamente rinnovati per saturare la nuova mancanza»[50].

L'intero movimento No Tav, e la scrittura stessa di Wu Ming 1 che di quel movimento vuole far parte, agisce preoccupandosi di seguire «la fedeltà all'Evento»[51]: l'evento della lotta, del non piegarsi al tempo e al sistema del bisogno capitalistico. Il concetto viene ripreso dal filosofo Alain Badiou, il quale ha affermato che «essere fedele a un evento è

---

[43] Hayden WHITE, *Forme di storia*, trad. Edoardo TORTAROLO, Roma, Carocci, 2006, p. 18.
[44] P. RICŒUR, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique* (1983), Parigi, Éditions du Seuil, 1991, p. 122.
[45] *Ibid.*, p. 123.
[46] WU MING 1, *op. cit.*, p. 179.
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*, p. 178.
[49] *Ibid.*, p. 251.
[50] Mauro MAGATTI, *Libertà immaginaria*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 132.
[51] WU MING 1, *op. cit.*, p. 179.

muoversi nella situazione che questo evento ha integrato, pensando (ma ogni pensiero è una pratica, una messa alla prova) la situazione "secondo" l'evento»[52].

Come si è già avuto modo di vedere, i No Tav lottano per mostrarsi come un movimento positivo, partendo dalla costruzione di veri e propri spazi abitabili nei luoghi dei presidi di protesta: «l'esperienza che ne è nata è stata quella di fare del *blocco* un luogo abitabile. Abitare la rottura è stato un paradosso effettivamente vissuto»[53]. Il loro agire prende i tratti dell'opposizione: il conflitto per opposizione non nasce dalla volontà di porre un segno negativo all'esistente, bensì dalla volontà di opporre a una forza un altro tipo di forza: quindi, «tale opposizione è in sé sempre positiva», poiché «ad aprire un confronto tra le forze è sempre la loro differenza, mai la reciproca negazione»[54]. Si assiste, così, a un «cambiamento di mondo», il quale avviene «quando un inesistente del mondo comincia a esistere in questo stesso mondo con un'intensità massimale»[55]. Qui si racchiude una particolare concezione della Storia, dove «i processi storici non appaiono più come dei semplici eventi puntuali, ma come i gradi di uno sviluppo conflittuale che conduce a un allargamento progressivo delle relazioni di riconoscimento»[56]: *Un viaggio* è la storia del tentativo da parte del movimento No Tav di essere riconosciuto, di rivendicare la sua esistenza in opposizione ad altre forze preesistenti. Alla luce di ciò, si potrebbe iniziare a definire una prima peculiarità delle operazioni narrative artistico/storiche: rovesciare quanto detto da Aristotele, che vede nella «sistemazione degli eventi» l'elemento «più importante»[57] della narrazione. In una concezione della storia come lotta per il riconoscimento, è l'identità del personaggio ad assumere un ruolo preminente rispetto agli eventi. Di fatto, *Un viaggio* è un accumulo di storie, le quali non hanno senso di per sé, ma lo acquistano nel momento in cui contribuiscono a far emergere l'identità del movimento No Tav. Il senso di queste storie sta nell'essere compiute dagli appartenenti di uno stesso movimento, riconoscibile perché ha una chiara preoccupazione: spezzare il tempo capitalistico. In questa storia è il personaggio

[52] Alain BADIOU, *L'éthique*, Caen, Nous, 2003, p. 69.
[53] WU MING 1, *op. cit.*, p. 38.
[54] Roberto ESPOSITO, *Politica e negazione*, Torino, Einaudi, 2018, p. 177.
[55] A. BADIOU, *Le réveil de l'histoire*, Parigi, Lignes, 2011, p. 87.
[56] Axel HONNETH, *La lutte pour la reconnaissance* (1992), Parigi, Gallimard, 2013, p. 285.
[57] ARISTOTELE, *op. cit.*, p. 15.

l'elemento principale, il quale non è un singolo individuo ma il corpo territoriale che emerge dall'unione di tanti individui.

L'Entità/Leviatano

La costruzione di tale personaggio/territorio è tesa all'affermazione di una «verità politica» cioè «il prodotto organizzato da un evento una rivolta storica che conserva intensità, contrazione e localizzazione, fino al punto di poter sostituire a un oggetto identitario […] una presentazione reale della potenza generale alla quale l'evento ha dato misura»[58]. Il movimento No Tav conserva la sua intensità, impegnandosi giorno per giorno nella lotta, la sua contrazione, dandosi delle regole di appartenenza, e la sua localizzazione, prendendo possesso di determinati spazi[59].

L'oggetto identitario al quale il movimento si oppone è definito come l'«Entità»: creatura bizzarra, già incontrata nel corso dell'articolo, che è tema di discussione in un fantastico scambio epistolare tra Wu Ming 1 e Howard Phillips Lovecraft. Quest'ultimo, interrogato su questioni tecniche di scrittura, consiglia

> di separare i piani di esistenza del movimento No Tav e della cosiddetta «Entità», per consentire di distinguere il racconto allegorico da quello letterale, dimodoché la precisione fattuale nel ricostruire gli eventi non interferis*ca* con l'atmosfera. Atmosfera che […] è il vero *desideratum* delle storie del terrore[60].

Successivamente, è lo stesso personaggio-Lovecraft a svelare l'allegoria: «l'Entità non è altri che Chronos […], il dio del Tempo, il tempo che viene imposto»[61], cioè il tempo del progresso, l'argomento che è stato usato contro i No Tav. Ancora una volta, la letteratura arriva in aiuto alla storia: attraverso l'allegoria, il racconto può permettersi di dare corpo alla visione del tempo secondo il progresso. Come ha mostrato Karl Löwith, l'idea di progresso ha assunto, alle origini della sua formulazione, «la funzione della

[58] A. BADIOU, *Le réveil de l'histoire*, *op. cit.*, p. 120.
[59] Per una più approfondita analisi di questi tre termini rimando a *ibid.*, p. 100.
[60] WU MING 1, *op. cit.*, p. 466.
[61] *Ibid.*, p. 578.

provvidenza, cioè quella di prevedere e di provvedere per il futuro»[62]: per tale motivo, l'Entità può essere considerata una forza che ha effetti reali, poiché produce cantieri, ma dalla natura divina. Una sorta di «dio mortale»[63], come il Leviatano descritto da Thomas Hobbes, allegoria dello stato moderno. In questa concezione del governo, il Leviatano «è una persona dei cui atti ogni membro di una grande moltitudine [...] si è fatto autore, affinché essa possa usare la forza e i mezzi tutti, come penserà sia vantaggioso per la loro pace e la comune difesa»[64]. Come Hobbes crea il «personaggio» della sua particolare visione politica, così Wu Ming 1, attraverso l'Entità, crea il personaggio dell'idea dietro le azioni di tutti coloro che difendono i lavori della Tav. D'altronde, sempre il personaggio-Lovecraft consiglia:

> Non metta mai in scena uno scontro diretto tra l'Entità e i No Tav. Questi ultimi dovrebbero affrontare sempre e solo *emissari* dell'Entità: scagnozzi armati, politici, affaristi, pennivendoli. Schiere di sonnambuli, di posseduti dalla grande opera. L'Entità dovrebbe sempre comparire da sola, intenta a irradiare, influenzare e curvare lo spazio intorno a sé[65].

L'idea di progresso «contiene in se stessa la garanzia della sua realizzazione e disimpegna gli uomini dalla loro responsabilità politica»[66], perciò l'Entità governa come il sovrano che personifica il Leviatano, il quale «non è soggetto a quelle leggi che il sovrano stesso cioè lo stato fa, poiché essere soggetto alle leggi è essere soggetti allo stato, cioè al rappresentante sovrano, cioè a se stesso; questa non è soggezione, ma libertà dalle leggi»[67].

Se gli emissari sono effettivamente le persone che compiono le azioni, l'Entità, però, ne è la loro autrice. Ed essendo questa al di là delle leggi che essa stessa impone, conduce i suoi emissari a fare altrettanto, ormai deresponsabilizzati e quindi semplici esecutori di una forza che, però, è al di là di loro:

---

[62] Karl LÖWITH, *Significato e fine della storia* (1949), trad. Flora TEDESCHI NEGRI, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 77.
[63] Thomas HOBBES, *Leviatano* (1651), trad. Gianni MICHELI, Milano, Rizzoli, 2016, p. 182.
[64] *Ibid.*
[65] WU MING 1, *op. cit.*, p. 103 *sq.*
[66] Myriam REVAULT D'ALLONES, *La crise sans fin* (2012), Parigi, Éditions du Seuil, 2016, p. 38.
[67] Thomas HOBBES, *op. cit.*, p. 344.

> Che le violenze vi fossero state era assodato: sempre nel decreto di archiviazione si parlava di «atti di violenza ingiustificata da parte di pubblici ufficiali nei confronti di pacifici cittadini», costituenti «reati di lesioni personali volontarie […]». Quanto accaduto evidenziava «uno scarso livello di professionalità, tecnica e/o sotto il profilo della cultura democratica, del personale operante».
>
> C'era dell'altro: Cibinel prendeva atto di «una non isolata percezione da parte degli osservatori di uno stato di alterazione psico-emotiva che non appare spiegabile in termini di naturale perturbamento durante un'azione pur certamente impegnativa, in molti tra gli agenti operanti». Il gip si riferiva alle numerose testimonianze sugli «sguardi alienati» e «non pienamente coscienti» di poliziotti e carabinieri[68].

Quindi, quegli uomini, che prima si erano accordati per divenire gli autori delle azioni del Leviatano, quando la realtà è sottomessa al progresso, perdono la loro funzione autoriale. Essi diventano semplici emissari alle dipendenze dell'Entità sovrana che ormai governa assoluta e assume su di sé quel ruolo di autrice che prima spettava alla moltitudine. Alla luce di ciò si può dire che l'Entità è una rappresentazione di una delle derive del sistema democratico, dove nel corpo di polizia «è soppressa la divisione fra violenza che pone e violenza che conserva la legge»[69]. Legge che deve essere imposta, anziché difesa, per sopperire a «un'enorme crisi di legittimità»[70] da parte della politica, crisi che conduce a situazioni in cui «timore reverenziale, paura e bisogno di sicurezza sono strettamente connessi nel riconoscimento del potere politico»[71]. E il riconoscimento del potere politico diviene misconoscimento del movimento No Tav, spesso «criminalizzato, demonizzato, ridotto a indegna caricatura»[72] proprio per avvalorare il

[68] WU MING 1, *op. cit.*, p. 67 *sq.*
[69] Walter BENJAMIN, *Per la critica della violenza* (1921) in *Id.*, *Angelus Novus*, trad. Renato SOLMI, Torino, Einaudi, 1995, p. 15.
[70] WU MING 1, *op. cit.*, p. 595.
[71] Wolfgang SOFSKY, *Rischio e sicurezza*, trad. Umberto GANDINI, Torino, Einaudi, 2005, p. 83 *sq.*
[72] WU MING 1, *op. cit.*, p. 433.

bisogno di sicurezza del cittadino, tant'è che «le *grandi opere* dichiarate "strategiche" venivano *militarizzate*»[73].

Il Leviatano complesso

Tuttavia, i No Tav si sono impegnati per abolire questa loro immagine criminale, così da cancellare i «nomi separatori»[74], cioè quei nomi che «designano collettivamente le persone sospette»[75]. In questa loro lotta, quindi, hanno potuto dar vita al loro personaggio/visione-del-potere opponendosi a quello dell'Entità/Leviatano (*cf. supra*): «il movimento No Tav è un narratore collettivo abilissimo che ogni volta riesce a scrivere la propria storia, giorno dopo giorno, mettendo in crisi le scritture del potere»[76]. A differenza dell'Entità/Leviatano, autrice ma non attrice delle azioni che realizzano la sua visione del tempo e della politica, il Movimento No Tav è sia autore che attore delle proprie scelte, mettendo in pratica quella «funzione emotiva» che Gérard Genette ha definito «la funzione che informa sulla parte presa dal narratore, in quanto tale, alla storia da lui narrata, cioè sul rapporto tra narratore e storia»[77].

Wu Ming 1, lo si è visto, è il cantore di racconti prodotti da altri, tuttavia, per quanto egli si consideri soltanto un «cronista», ha anche «marciato con decine di migliaia di persone, attraversato boschi, scalato montagne»[78] così da partecipare in prima persona alle attività del movimento. Egli è la semplice individuazione di questo narratore collettivo, anch'esso Leviatano che personifica una moltitudine: ma a differenza dell'Entità, lo fa attraverso «una presa di posizione e assunzione di responsabilità»[79]. Il Leviatano che emerge da questo narratore/attore nasce dall'«intersezione di più koiné, perché la valle era cattolica, ugonotta, eretica, ortodossa, italiana, occitana, urbana, montanara, contadina, industriale, guerrigliera, non violenta, rossa, bianca, mistica, anarchica,

[73] *Ibid.*, p. 116.
[74] *Ibid.*, p. 17.
[75] A. BADIOU, *Le réveil de l'histoire*, *op. cit.*, p. 115.
[76] WU MING 1, *op. cit.*, p. 615.
[77] Gérard GENETTE, *Figure III*, trad. Lina ZECCHI, Torino, Einaudi, 2006, p. 304.
[78] WU MING 1, *op. cit.*, p. 33.
[79] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 23.

sempre animata da sincretismi»[80], capace di dar vita a «un movimento accogliente conviviale, radicale e radicato, attorniato dal consenso e dall'affetto della popolazione» a «un patrimonio di storia e storie riattivate dalla lotta, un rapporto tra presente passato»[82]. In sostanza, il movimento No Tav propone una visione dello stato democrati come qualcosa che «nutre la diversità degli interessi e gruppi sociali così come diversità delle idee, e ciò significa che non deve imporre la dittatura della maggioranz ma [...] permettere l'espressione di idee eretiche e non conformi»[83]. Si adotta, così, u «logica della strategia» che «non fa valere termini contraddittori in un elemen omogeneo, destinato a garantire la loro risoluzione in unità. Al contrario [...] la logi della strategia è la logica della connessione dell'eterogeneo»[84].

Si prefigura un nuovo tipo di Leviatano, che può essere definito "complesso", poicl «lega il pensiero analitico-riduzionista al pensiero della globalità»[85]: infatti, *Un viagg* raccontando le storie particolati dei vari appartenenti del movimento, riesce a dare senso di questa globalità, unita nella sua molteplicità. Questo Leviatano, anzicl designare un sovrano che lo governi al di sopra della legge, propone un «sistema aut eco-organizzatore»[86], in cui l'ordine viene dalla collaborazione dialettica dei suoi memb a loro volta in legame con l'ambiente (la Val di Susa), che li influenza e che a sua volta influenzato da essi.

Conclusioni

La storia dei No Tav, però, non è terminata: «la vittoria andava conquistata»[87] ancor Questa apertura finale, però, può aiutare a comprendere che tipo di operazione ci sia a base di tale scrittura: infatti, se come ha affermato Maurizio Ferraris «il documento for genera una nuova realtà», mentre «quello debole colma una lacuna rispetto a realtà ne

[80] WU MING 1, *op. cit.*, p. 248.
[81] *Ibid.*, p. 249.
[82] *Ibid.*, p. 250.
[83] Edgar MORIN, Anne Brigitte KERN, *Terre-patrie* (1993), Parigi, Éditions du Seuil, 2010, p. 151.
[84] Miguel BENASAYAG, Angélique DEL REY, *Elogio del conflitto* (2007), trad. Federico LEONI, Milar Feltrinelli, 2008, p. 117.
[85] E. MORIN, *Introduction à la pensée complexe* (1990), Parigi, Éditions du Seuil, 2005, p. 72 *sq.*
[86] *Ibid.*, p. 46.
[87] WU MING 1, *op. cit.*, p. 610.

più direttamente accessibili»[88], si capisce come l'intento di Wu Ming1 non sia solo ricostruire il passato per ripristinare una corretta referenzialità del termine No Tav, r anche e soprattutto di mostrare una nuova visione della realtà che si opponga a quel dominante. L'obiettivo è scrivere, quindi, un documento forte che racconti la storia «un'intera comunità che non solo resiste ma crea immaginario che poi [...] va influenzare anche le lotte che si svolgono altrove»[89]. Una storia che, prima ancora ch produttrice di un'identità da riconoscere, nel senso di conoscere di nuovo, s produttrice di una progettualità da riconoscere, nel senso di accettarla, farla propr avvalorarla.

[88] M. FERRARIS, *op. cit.*, p. 58.
[89] WU MING 1, *op. cit.*, p. 616.

PARTIE V.

ANNEXES

Annexe 1, *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10,
printemps 2019, p. 318-330, ISSN 2426-394X.

Annexe 1

« Toi, le talent est ton excuse ; / L'art te condamne, mais ta muse / S'absout à force de beautés » : Manzoni était ainsi apostrophé dans le poème *L'enthousiasme poétique, ode à M. Alexandre Manzoni* de Charles Loyson, publié en 1820 dans le quatrième volume de la revue *Lycée français, ou mélanges de littérature et critique* (p. 241-245). Dans la section consacrée à la littérature étrangère du même numéro, aux pages 61-76, on trouve le compte rendu rédigé par Victor Chauvet[1] de la tragédie *Il conte di Carmagnola*, qu'Alessandro Manzoni venait de publier auprès de l'éditeur Ferrario (*cf.* avant-propos). Nous republions ce texte ici, en conservant l'orthographe de l'époque, en donnant en notes les passages de la préface manzonienne au *Conte di Carmagnola* que discute Chauvet et en signalant les segments du texte que Manzoni cite dans sa réponse, la *Lettre à M.r Chauvet* (*cf.* annexe 2). Nous nous sommes basés sur l'édition originale et sur celles de Cordiè (*in* V. CHAUVET, *Manzoni – Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici*, C. CORDIÈ, éd., Catane, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1958, p. 15-28) et d'Umberto Colombo (*in* A. MANZONI, *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieux dans la tragédie*, U. COLOMBO, éd., Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1995, p. 246-259), dont nous gardons la numérotation des paragraphes.

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE.

***Le comte de Carmagnola*, tragédie, par M. *Alexandre* MANZONI. Milan, 1820.**

[1][2] M. MANZONI, séduit par les doctrines romantiques, a cru devoir s'affranchir de la règle des unités de jour et de lieu, à laquelle jusqu'au présent les tragiques

[1] À propos de Victor Chauvet, *cf.* Carlo CORDIÈ, *Romanticismo e classicismo nell'opera di Victor Chauvet e altre ricerche di storia letteraria*, Messine-Florence, D'Anna, 1958.

[2] § 1-5 : introduction et évocation des propos de la *Prefazione* au *Carmagnola* (A. MANZONI, *Prefazione*, *in Il Conte di Carmagnola*, Milan, Ferrerio, 1820, p. 1-14 ; nous indiquerons cette édition avec l'abréviation C20 suivie du numéro de la page ; nous suivons le texte établi par Giuseppe Sandrini : *Testo della prima edizione – 1820 in* A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, G. LONARDI, préf., G. SANDRINI, éd., Milan, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004, p. 179-186).

italiens s'étaient soumis. C'est une tentative qui mérite de fixer l'attention du monde littéraire.

[2] Suivant cet auteur, les partisans du système des unités donnent pour unique motif de leur opinion, l'invraisemblance que trouverait le spectateur à ce qu'une action qu'il voit représenter en quelques heures et sans changer de place, eût lieu en différens endroits et durât plusieurs jours. Ce motif lui paraît fondé sur la fausse supposition que le spectateur prend part à l'action[3] ; et il ajoute que cette supposition une fois admise, on doit trouver tout aussi invraisemblable que les personnages se confient leurs secrets en présence du public[4]. [3] La preuve, dit plus loin M. Manzoni, que l'observation de ces prétendues unités n'est point nécessaire à l'illusion, c'est que tous les jours et dans tous les pays, le peuple, juge non prévenu, éprouve une illusion suffisante à des spectacle où cette règle est enfreinte[5]. [4] Enfin il se prévaut de l'exemple de la plupart de nations[6], des violations fréquentes de l'unité de lieu, même en Italie et en France[7], et des inconvéniens que cette règle entraîne, tels que le sacrifice d'un grand nombre de beautés[8], et certaines invraisemblances inévitables, comme de voir Auguste assembler son conseil dans l'endroit même où Cinna vient de raconter la

[3] « *Quando poi vennero coloro i quali, non badando all'autorità, domandarono la ragione di queste regole, i fautori di esse non seppero trovarne che una, ed è: che, assistendo lo spettatore realmente alla rappresentazione di un'azione, diventa per lui inverisimile che le diverse parti di questa azione avvengano in diversi luoghi, e che essa duri per un lungo tempo, mentre egli sa di non essersi mosso di luogo, e di avere impiegate solo poche ore ad osservarla. Questa ragione è evidentemente fondata su di un falso presupposto, cioè che lo spettatore sia lì come parte dell'azione* » (C20 3 *sq.*).

[4] « *Se altri dicesse per esempio: – quei due personaggi che parlano fra di loro di cose segretissime, assicurandosi di essere soli, distruggono ogni illusione, perchè io sento di esser loro visibilmente presente, e li veggo esposti agli occhi d'una moltitudine; – egli farebbe precisamente la stessa obbiezione che i critici fanno alle tragedie dove sono trascurate le due unità* » (C20 4).

[5] « *Se poi queste regole si considerano dal lato dell'esperienza, la gran prova che non sono necessarie alla illusione si è, che il popolo si trova nello stato d'illusione voluta dall'arte, assistendo tutto dì e in tutti i paesi a rappresentazioni dove esse non sono osservate* […] » (C20 5).

[6] « *Se dai teatri popolari passiamo ad esaminare qual conto si sia tenuto di queste regole nei teatri colti d'ogni nazione, noi troviamo che nel greco non sono mai state poste per principio, e che si è fatto contro ciò che esse prescrivono, ogni volta che l'argomento lo ha richiesto; che i poeti drammatici inglesi e spagnuoli più celebri, i quali sono riguardati come i poeti nazionali, non le hanno conosciute, o ne se ne sono curati; che i tedeschi le rifiutano per riflessione. Nel teatro francese vennero introdotte a stento; e l'unità di luogo in ispecie incontrò ostacoli da parte dei comici stessi quando vi fu posta in pratica da Mairet colla sua Sofonisba, che si dice la prima tragedia regolare francese* […] » (C20 5 *sq.*).

[7] « […] *senza parlare di qualche violazione della unità di luogo che si trova in alcune tragedie italiane e francesi* […] » (C20 6).

[8] « *Finalmente queste regole impediscono molte bellezze, e producono molti inconvenienti* » (C20 9).

conspiration à Émilie[9]. [5] Quant à l'unité de jour, puisque, dit-il, on a étendu la règle à vingt-quatre heures, il n'y a plus aucune raison de s'arrêter à une limite quelconque[10].

[6][11] Nous nous serions abstenus de ressusciter cette querelle littéraire, renouvelée d'Aristote, si nous n'avions pensé que la question pouvait être envisagée sous un nouveau point de vue. [7] Selon nous, c'est moins encore sous le rapport de la vraisemblance, qu'il faut considérer l'unité de jour et de lieu, que sous celui de l'unité d'action et de la fixité de caractères[12]. [8] L'unité d'action, règle aussi souvent violée en Angleterre et en Allemagne que toutes les autres, n'en est pas moins le premier principe des beaux-arts. [9] Or, pour que cette unité existe dans le drame, il faut que, dès le premier acte, la position et les desseins de chaque personnage soient déterminés[13] ; que ces desseins se renferment toujours dans le plan que l'auteur s'est tracé ; qu'il soit rendu compte au spectateur de tous les résultats qu'ils amènent, non seulement dans le cours de chaque acte, mais encore pendant chaque entracte, l'action devant toujours marcher, même hors de ses yeux ; enfin que cette action soit rapide, dégagée d'accessoires superflus, et conduite à un dénouement analogue à l'attente excitée par l'exposition[14]. [10] Si maintenant de longs intervalles de temps et de lieux séparent vos actes, et quelquefois même vos scènes, les événemens intermédiaires relâcheront tous les ressorts de l'action ; plus ces événemens seront nombreux et importans, plus il sera difficile de les rattacher à ce qui précède et à ce qui suit, et les parties du drame ainsi disloquées, présenteront, au lieu d'un seul fait, les lambeaux de la vie entière du héros[15]. [11] Ajoutez à ces inconvéniens l'apparition et la disparition, fréquentes dans ce

[9] « *Cito un solo esempio di questa loro rassegnazione.* Dans Cinna il faut que la conjuration se fasse dans le cabinet d'Emilie, et qu'Auguste vienne dans ce même cabinet confondre Cinna, et lui pardonner : cela est peu naturel [Batteux] » (C20 10).

[10] « *Giacchè si potrà ben discutere con chi è di parere che l'azione non debba oltrepassare il tempo materiale della rappresentazione; ma chi ha abbandonato questo punto, con che ragione pretenderà che altri si contenga in un limite ch'egli ha posto arbitrariamente?* » (C20 7).

[11] § 6-12 : enjeux de l'unité d'action et de la fixité des caractères des personnages. Dans cette section commencent les citations que Manzoni intègre dans la *Lettre*, que nous indiquerons avec l'abréviation L suivie du numéro du paragraphe (*cf.* annexe 2).

[12] Citation I (« c'est […] caractères ») : L 6.

[13] Citation II (« pour […] déterminés ») : L 23.

[14] Citation III (« que […] exposition ») : L 36.

[15] Citation IV (« si […] héros ») : L 37.

système, de personnages avec lesquels le spectateur a à peine le temps de faire connaissance[16]. [12] Et quant à ceux sur lesquels vous fixez particulièrement son attention, si vous les montrez toujours animés du même dessein, il en résultera langueur, froideur, invraisemblance, souvent même inconvenance choquante. Comment, par exemple, offrir, sans exciter le dégoût, un meurtre prémédité pendant plusieurs années, et en plusieurs pays différens ? Si, au contraire, les desseins des personnages varient, l'unité d'action disparaît, et l'intérêt s'affaiblit[17].

[13][18] Si ces observations sont justes, nous allons trouver dans la tragédie de M. Manzoni l'exemple et la preuve des inconvéniens que nous venons de signaler.

[14] Son héros est cet aventurier, surnommé *Carmagnola*, du nom de sa patrie ; qui, de pâtre devenu soldat, se rendit si célèbre parmi les *condottieri*, ou *chefs de partisans*, sous lesquels gémissait l'Italie dans le quinzième siècle. Carmagnola, d'abord l'instrument et le soutien de la grandeur de Philippe-Marie Visconti, duc de Milan, qui lui avait donné le titre de comte et la main d'une de ses parentes, se brouilla ensuite avec lui, et passa au service de Venise, son ennemie, dont le sénat le fit enfin décapiter, sous prétexte de trahison.

[15][19] L'exposition nous montre le sénat de Venise délibérant sur l'invitation qu'il a reçue de la république de Florence, de se liguer avec elle contre le duc de Milan. Le doge propose de prendre l'avis du comte de Carmagnola, qui lui inspire d'autant plus de confiance, que Visconti a tenté récemment de le faire assassiner. Le comte conseille vivement la guerre aux Vénitiens, et le sénat, après qu'il s'est retiré, se décide en effet pour la guerre, et le nomme général en chef.

[16] Scene iv. Le théâtre représente la maison du comte. Observons en passant que ces changemens de scène au milieu d'un acte coupent le fil de l'action, et substituent à la division naturelle qui doit régner dans un ouvrage, une division purement matérielle et typographique. Supposons en effet qu'au lieu de ces mots, *scène quatrième*, l'auteur eût mis *acte deux*, à coup sûr le lecteur n'eût rien eu à

[16] Citation VI (« Ajoutez […] connaissance ») : L 47.
[17] Citation VII (« Et […] affaiblit ») : L 56.
[18] § 13-14 : but de l'analyse de Chauvet et résumé du *Carmagnola*. Les paragraphes qui suivent (15-26) sont consacrés à une étude de la tragédie.
[19] § 15-17 : commentaire à l'acte I.

objecter ; et voilà d'un trait de plume la tragédie de M. Manzoni en six actes, comme la *Mort de Bucéphale*.

[17] Le caractère fougueux du héros commence à se montrer dans un monologue très animé. « Retourner aux champs de bataille, *sentir la vie*, saluer de nouveau sa fortune, s'éveiller au bruit des clairons, commander », tels sont ses vœux. Tandis qu'il se repaît de ces idées et de l'espoir de se venger de Visconti, le sénateur Marco, son ami, vient lui annoncer que la guerre est résolue, et qu'il est nommé général. Cette nouvelle transporte de joie le comte. Cependant Marco lui fait entendre que l'honneur auquel Venise vient de l'élever n'est pas sans périls ; que l'éclat de ses exploits et son caractère inflexible lui ont déjà attiré des haines sans nombre ; il le conjure, au nom de sa femme et de sa fille, d'éviter ces dangers par une conduite plus prudente. Mais Carmagnola déclare qu'il est incapable d'un pareil effort ; ce qui fait naître l'intérêt et prépare la catastrophe, aussi bien que pouvait le permettre le plan vicieux de l'auteur.

[18][20] Le deuxième acte se passe en grande partie au camp du duc de Milan, devant la ville de Maclodio, bloquée par Carmagnola. Cinq chefs d'aventuriers, qui commandent les troupes du duc, ne sont point d'accord sur l'opportunité de livrer bataille. Cette discussion occupe plusieurs scènes ; quoiqu'elle offre de beaux détails, le spectateur ne saurait prendre un intérêt bien vif aux démêlés de ces gens dont il entend parler pour la première fois. Enfin l'avis de ceux qui veulent combattre prévaut. Carmagnola, que l'auteur nous montre ensuite dans son camp, tressaille à l'approche de l'ennemi, et se prépare à son tour au combat. Malgré d'assez nombreuses beautés de style, cet acte est froid, parce qu'il manque d'action. Les préparatifs d'une bataille sont stériles pour la poésie dramatique, qu'ils sont féconds pour l'épopée ; c'est méconnaître la nature du drame que de consacrer un acte tout entier à un pareil épisode. Après cet acte, l'auteur a placé un chœur, dont la bataille fournit le sujet. Comme on ne voit pas quels personnages chantent ce chœur ni comment il est lié à l'action, nous nous bornerons à le citer comme un beau morceau de poésie lyrique.

[20] § 18 : commentaire à l'acte II.

[19][21] Au troisième acte, la bataille a été gagnée par Carmagnola. Un commissaire du sénat l'invite à profiter de la victoire et à en recueillir les fruits. « Ceci me regarde », répond Carmagnola.

Le Comm. Maintenant que votre glaive a ouvert la voie, nous espérons que vous la parcourez tout entière, et nous ne nous arrêterons pas que nous ne soyons arrivés au trône de notre ennemi.

Carm. Quand il sera temps.

Le Comm. Eh quoi ! vous ne voulez pas poursuivre les vaincus !

Carm. Je ne le veux pas pour le moment.

Le Comm. Le sénat est pourtant de cet avis, et nous, persuadés que votre ardeur à profiter de la victoire serait digne de cette grande occasion et de la victoire même, nous lui avons…

Carm. Vous vous êtes trop pressés.

Le Comm. Eh ! que dira-t-il, quand il apprendra que nous sommes encore ici ?

Carm. Il dira que le mieux est de se fier à celui qui a déjà vaincu pour sa cause.

Le Comm. Mais… quels sont vos desseins ?

Carm. Je vous les aurais expliqués plus volontiers il y a quelques instans. Toutefois je le dois : je ne veux point m'éloigner d'ici que les forteresses qui nous entourent ne soient rendues. Je veux avoir un seul ennemi, et je le veux en face.

Le Comm. Ainsi donc nos vœux…

Carm. Vos vœux sont plus hardis que mon épée, plus rapides que mes coursiers ; et moi, pour la première fois, je m'entends dire que je dois me hâter.

Le Comm. Avez-vous bien réfléchi ?...

Carm. Eh quoi ! la victoire m'est-elle donc si nouvelle ? et pensez-vous que la joie me trouble tellement le cœur, que ma première pensée ne soit pas pour ce qui reste à faire ?

[20] On peut croire que ces réponses ne sont pas fort du goût du commissaire vénitien. Dans ce moment même, un autre commissaire vient se plaindre au comte de ce que ces soldats ont mis en liberté tous leurs prisonniers et leur ont ouvert les

[21] § 19-20 : commentaire à l'acte III.

portes du camp. Le comte répond que tel est l'usage entre soldats de fortune (usage qui avait pour eux le double avantage de rendre la guerre moins pénible et de la prolonger). Cette raison ne satisfait point du tout les commissaires. Mais Carmagnola, loin de tenir compte de leurs plaintes, fait appeler quelques prisonniers qui restent encore, et il les met devant eux en liberté. Les commissaires, persuadés que le comte est un traître, se déterminent à feindre avec lui, et à rendre compte de sa conduite au Conseil de Dix.

[21][22] ACTE IV. L'auteur nous transporte d'abord à Venise dans la salle de ce conseil. Marino, un de ses membres, cherche à effrayer le sénateur Marco qui a défendu Carmagnola dans le sénat. Les crimes qu'on lui impute sont d'avoir relâché les prisonniers, d'avoir laissé battre en sa présence la flotte vénitienne sans la secourir, et de ne s'être pas porté sur Crémone avec toutes ses forces, lorsqu'un détachement, qui s'y était introduit par surprise, en a été chassé par les habitans. On voit qu'il existe entre le 3e et le 4e acte l'intervalle d'une campagne tout entière. Comment suivre à de telles distances la marche et les progrès de l'action[23] ?

[22] Marco s'efforce de justifier son ami sur tous ces faits. Mais son zèle ne sert qu'à le rendre suspect lui-même ; et Marino lui signifie qu'il n'a qu'un moyen d'apaiser le gouvernement, c'est de partir sur-le-champ pour Thessalonique assiégée par les Turcs, où il recevra des ordres. Il faut aussi qu'il signe le serment de ne rien dévoiler de ce qui s'est passé au sénat ; une indiscrétion serait d'ailleurs fatale au comte lui-même, l'ordre étant donné de le faire périr, s'il hésitait à se rendre à se rendre à l'invitation du sénat qui l'appelle à Venise. Marco signe le serment et consent à partir. Mais dès que Marino l'a quitté, il s'accuse d'avoir cédé à la peur et trahi l'amitié ; il est tenté de violer son serment. Cependant il réfléchit qu'en révélant ce secret au comte, il peut le perdre au lieu de le sauver. Il s'abandonne à sa destinée, dit adieu à sa patrie et disparaît pour toujours aux yeux du spectateur.

[23] La fin de l'acte se passe dans la tente du comte. Gonzaga, un de ses lieutenans, lui annonce qu'il a expliqué aux commissaires du sénat les motifs de la

[22] § 21-23 : commentaire à l'acte IV.
[23] Citation V (« On […] action ? ») : L 46.

conduite que l'armée a tenue lors de la défaite de la flotte et dans l'affaire de Crémone, et qu'ils ont paru satisfaits de ces explications. Carmagnola se montre parfaitement tranquille sur les dispositions des sénateurs. « Je les ai observés de près, dit-il. Cet art profond, ces replis tortueux du mensonge, cette dissimulation, ce mystère, cette prévoyance, sujets de tant d'éloges et de tant de blâme de la part du vulgaire, ne sont pas tout ce qu'ils paraissent à ses yeux ». Gonzaga lui témoigne en vain quelques craintes ; Carmagnola n'a qu'un seul chagrin, c'est de ne pas pouvoir conduire cette guerre à sa guise. « Quand je n'étais, dit-il, qu'un soldat d'aventure, caché et perdu entre mille autres, je sentais que le Ciel ne m'avait pas mis à ma place, et je respirais en frémissant l'air étouffant de l'obscurité. Le commandement me paraissait si beau ! Qui m'eût dit que je l'obtiendrais, que je verrais sous moi tant de chefs illustres, tant de braves soldats, et que je n'en serais pas plus heureux ! ». Cependant on apporte au comte une lettre du sénat, qui l'invite à venir donner son avis sur la paix offerte par le duc de Milan. Le comte se rend à cette invitation et part avec Gonzaga.

[24][24] Acte v. L'auteur nous ramène dans la salle du Conseil des Dix. Carmagnola, consulté par le doge sur la paix proposée, opine pour la guerre. « Mais, ajoute-t-il, s'il ne vous plaît point de changer la conduite de cette guerre, acceptez la paix ». Pressé de développer sa pensée : « Choisissez, dit-il, un chef, et mettez en lui toute votre confiance. Qu'il puisse tout tenter… Je ne demande point d'être l'objet de ce choix : je dis seulement qu'il y a peu à s'espérer de quiconque n'a pas un tel pouvoir ».

Marino. Ne commandiez-vous donc pas quand les prisonniers ont été relâchés par votre ordre ? Vous seriez-vous opposé à leur liberté, si vous aviez eu dans le camp un pouvoir suprême ?

Carm. J'aurais fait plus ; j'aurais rangé ces braves sous mes drapeaux, et Philippe maintenant ne serait plus sur le trône.

Le Doge. Vous avez de vastes desseins !

Carm. Il dépend encore de vous que je les accomplisse.

[24] § 24-26 : commentaire à l'acte V.

Là-dessous, Marino lui fait part des soupçons qu'à inspirés sa conduite. Carmagnola s'irrite et invoque l'opinion des autres membres du conseil.

Le Doge. Nous n'avons tous qu'une même pensée.

Carm. Laquelle ?

Le Doge. Vous l'avez entendue.

Carm. Ce que je viens d'entendre est le vœu du conseil !

Le Doge. Vous pouvez en croire le doge.

Carm. Un pareil soupçon sur moi !

Le Doge. Dès long-temps ce n'est plus un soupçon.

Le comte à ces mots laisse éclater son indignation. Mais il emploie en vain les raisons et les menaces. En vain il demande à connaître son crime, il veut appeler ses soldats à son secours. Ils ont été éloignés, et il est renvoyé lui-même pardevant un tribunal secret. Voyant alors que sa perte est résolue, il sort en disant au doge :

« Lâche, tu as peut-être osé penser qu'un brave tremblait pour ses jours. Ah ! tu verras comme on doit mourir. Va, quand la mort te saisira sur ton lit timide, tu ne montreras point à son aspect un front aussi serein que celui que je porte à la mort infâme où tu m'envoies ».

[25] Scene II. Maison du comte. Ici paraissent pour la première fois Antonietta Visconti, sa femme, et Mathilde, sa fille. Leur entretien roule sur les alarmes que leur cause le retard du comte à revenir du conseil. Je n'ai pas besoin de faire remarquer combien l'apparition tardive de ces deux personnages nuit à l'intérêt qu'ils inspirent. Bientôt Gonzaga vient leur annoncer que le comte est condamné à mort. Elles se décident à aller demander sa grâce. « Ah ! peut-être, dit Antonietta, il n'a pas daigné s'excuser, rappeler ce qu'il a fait pour eux ; nous, nous saurons le rappeler. Sans doute il n'a pas prié ; mais nous, nous prierons ».

[26] Scene IV. Le comte, seul dans sa prison, s'attendrit sur le sort de sa femme et de sa fille. Elles arrivent, accompagnées de Gonzaga. Le poëte a su rendre cette scène fort touchante. « Les assassins ! » s'écrie Mathilde. « Non, ma douce Mathilde, répond le comte, que le triste cri de la haine et de la vengeance ne sorte point de ton cœur innocent et ne trouble point ce moment suprême ; il est sacré. L'injustice

est grande ; mais pardonne, et tu verras qu'au sein de nos maux une joie profonde nous reste. La mort ! le plus cruel ennemi ne peut que hâter ses coups. Non, les hommes n'ont point créé la mort ; elle serait cruelle, insupportable. C'est du ciel qu'elle nous vient, et le ciel l'accompagne de consolations que les hommes ne peuvent ni donner ni ravir. O mon épouse ! ma fille ! écoutez mes dernières paroles. Leur amertume, je le vois, rebute votre cœur. Mais un jour vous trouverez quelque douceur à les rappeler ensemble. Vis, ô mon épouse ; dompte ta douleur ; que cette infortunée ne soit pas tout-à-fait orpheline. Fuis au plutôt ces lieux ; ramène-la auprès des tiens. Elle est de leur sang. Tu leur fus jadis si chère ! Unie ensuite à leur ennemi, ils t'ont moins aimée ; les cruelles haines politiques ont long-temps opposé l'un à l'autre le nom de Carmagnola et celui de Visconti. Mais tu reviens malheureuse ; le triste objet de la haine a disparu ; la mort est un grand conciliateur[25]. Et toi, tendre fleur, toi qui parmi les armes venais réjouir ma pensée, tu baisses la tête. L'orage gronde sur toi. Tu trembles, et les sanglots brisent ton sein. Je sens tes larmes de feu tomber sur mon cœur et je ne puis les essuyer ! Tu sembles implorer ma pitié, ô Mathilde ! Ah ! ton père ne peut plus rien pour toi. Mais dans les régions célestes, il est un père, tu le sais. Mets en lui ta confiance, et espère des jours tranquilles, sinon joyeux. Sans doute il te les destine. Eh ! pourquoi aurait-il versé tout le torrent des douleurs sur le matin de ta vie, s'il ne réservait pas toute sa pitié pour le reste ? Vis, et console la douleur d'une mère. Ah ! puisse-t-elle un jour te conduire dans les bras d'un digne époux ! ».

[27][26] La toile tombe au moment où des soldats viennent chercher le comte pour le conduire au supplice.

Peut-être ce dernier morceau n'est-il pas très conforme au caractère impétueux de Carmagnola. On ne peut disconvenir, toutefois, qu'il ne soit propre à donner une haute idée du talent de M. Manzoni pout le pathétique.

[28] Son style, à la fois naturel et énergique, ne manque ni de profondeur ni d'élégance. On pourrait lui reprocher peut-être quelques tournures un peu prosaïques, comme *tu hai ragione*, ou même quelque néologismes, tels que *avviso*

[25] [Note de Chauvet] Cette belle expression est traduite de Schiller, Fiancée de Messine, 5e acte.
[26] § 27-30 : bilan critique sur le *Carmagnola*.

pour *parere*. Malgré ces remarques qu'un étranger ne peut hasarder qu'avec une extrême réserve, M. Manzoni nous paraît posséder à un degré éminent l'art si difficile du dialogue. Il nous semble même que son style, moins tendu que celui d'Alfieri, est plus propre à la poésie dramatique. [29] Il n'en est que plus à regretter que M. Manzoni se soit égaré dans un système absolument faux. Son action, délayée dans une durée de plusieurs années, marche sans nœud et sans péripétie. [30] Les personnages, si l'on en excepte celui de Carmagnola, ne font que paraître et disparaître, sans avoir le temps de se dessiner aux yeux du spectateur. Le caractère même du héros n'est pas assez constant, assez déterminé, et il était bien difficile d'éviter cet inconvénient, dans la multitude de situations diverses et presque indépendantes les unes des autres où l'auteur l'a placé. Il résulte, de tout cela, que l'intérêt n'est jamais bien vif.

[31][27] Supposons, maintenant, qu'un auteur asservi aux règles, eût eu ce sujet à traiter. Il eût d'abord rejeté dans l'avant-scène, et l'élection de Carmagnola au généralat vénitien, et la bataille de Maclodio, et la déroute de la flotte, et l'affaire de Crémone. Tout cela est antérieur à l'action proprement dite, et un récit pouvait l'exposer parfaitement. [32] La pièce eût commencé au moment où le comte, rappelé par le sénat, est attendu à Venise. Le premier acte eût peint les alarmes de sa famille, excitées par les bruits qui circulent sur les intentions perfides du sénat. Mais bientôt l'arrivée du comte et sa réception triomphale changent les craintes en joie, et l'acte finit au moment où il se rend au conseil pour délibérer sur sa paix. Ainsi, la pièce était aussi avancée à la fin du premier acte qu'elle l'est chez M. Manzoni à la fin du quatrième, et l'auteur, pour fournir sa carrière, se trouvait comme forcé de créer une action, un nœud, des péripéties, de mettre en jeu les passions, d'exciter la terreur et la pitié. [33] Mais quelles ressources n'avait-il pas pour cela ? Et les révélations de Marco, et les intrigues du duc de Milan, et les divisions dans le sénat, et les mécontentemens populaires, et le pouvoir du comte sur l'armée, et enfin tout le trouble et tous les dangers d'une république qui a confié sa défense à des troupes mercenaires. [34] Ce grand tableau est à peine

[27] § 30-34 : proposition d'une adaptation de l'intrigue du *Carmagnola* aux normes pseudo-aristotéliciennes.

ébauché dans la pièce de M. Manzoni. Ne pouvait-on pas, d'ailleurs, faire en sorte que Carmagnola, sollicité par le duc de Milan, se trouvât un moment maître du sort de la république ? La parenté de sa femme avec le duc, son empire sur les autres *condottieri*, et l'assistance du peuple pouvaient amener naturellement cette situation. Le poëte eût ainsi mis dans l'âme du héros les sentimens de l'homme d'honneur avec l'imagination turbulente du chef d'aventuriers, et Carmagnola, abandonnant par vertu le projet de livrer Venise qui veut le perdre, n'en eût été que plus intéressant lorsqu'il succombe, tandis que ce même projet eût servi à motiver et à peindre la timide et cruelle politique du sénat[28]. C'est ainsi que les limites de l'art donnent l'essor à l'imagination de l'artiste, et le forcent à devenir créateur[29]. Que M. Manzoni se le persuade bien, franchir ces limites ce n'est point agrandir l'art, c'est le ramener à son enfance[30].

[35][31] Ces règles, d'ailleurs, admettent encore certaines licences[32], toutes les fois que le sujet l'exige impérieusement. On tolère, par exemple, d'un acte à l'autre le changement de scène, quand il ne transporte pas les personnages dans un lieu trop éloigné ; et l'invraisemblance que M. Manzoni, d'après Batteux, a remarquée dans Cinna[33], appartient tout entière aux comédiens, qui négligent d'exécuter entre le premier et le second acte un semblable changement indiqué par le poëte. [36] Mais,

[28] Citation X (« Ne […] sénat ? ») : L 182.
[29] Citation IX (« C'est […] créateur ») : L 158.
[30] Citation VIII (« Supposons […] enfance ») : L 101-104.
[31] § 35-36 : à propos des licences.
[32] « *Salvo il rispetto a Marmontel e all'opera piena di merito nella quale leggesi questo passo, osservo che le* licenze felici *sono parole senza senso in letteratura; sono di quelle molte espressioni che rappresentano un'idea chiara nel loro significato proprio e comune, e che usate qui metaforicamente, rinchiudono una contraddizione. Si chiama ordinariamente* licenza *ciò che si fa contro le regole prescritte dagli uomini; e si danno in questo senso licenze felici, perchè seguite da un buon successo. Si è trasportata questa espressione nella grammatica, e vi sta bene; perchè molte regole grammaticali essendo di convenzione, e per conseguenza alterabili, può uno scrittore, violando alcuna di queste, spiegarsi meglio; ma nelle regole intrinseche alle arti del bello la cosa sta altrimenti. Esse devono essere fondate sulla natura, necessarie, immutabili, indipendenti dalla volontà dei critici, trovate, non fatte; e non si può quindi trasgredirle senza fallare lo scopo dell'arte. – Ma perchè queste riflessioni su due parole? Nelle due parole appunto sta l'errore. Quando si abbraccia una opinione storta, si usa per lo più spiegare con frasi metaforiche ed ambigue, vere in un senso e false in un altro; perchè la frase chiara svelerebbe la contraddizione. E a voler mostrare l'erroneità della opinione, basta indicare dove sta l'equivoco* » (C20 8 *sq.*).
[33] « *Gli inconvenienti che nascono dall'astringersi alle due unità, e specialmente a quella di luogo, sono ugualmente confessati dai critici. Anzi non par credibile che le inverisimiglianze esistenti nei drammi orditi secondo queste regole, sieno così tranquillamente tollerate da coloro che vogliono le regole a solo fine d'ottenere la verisimiglianza* » (C20 10).

hormis un petit nombre de cas où l'exception se justifie d'elle-même, on peut appliquer aux règles des unités avec encore plus de justesse ce qu'a dit La Faye en faveur de rime.

De la contrainte rigoureuse
Où l'esprit semble resserré,
Il reçoit cette force heureuse
Qui l'élève au plus haut degré.
Telle, dans des canaux pressée,
L'onde s'élève dans les airs ;
Et la règle qui semble austère
N'est qu'un art plus certain de plaire,
Inséparable des beaux vers.

[37][34] Il est fâcheux pour la littérature anglaise que son premier génie dramatique, dominé par la barbarie de son siècle et par sa propre ignorance, lui ait imposé le joug de cette licence théâtrale. Déjà des écrivains mieux inspirés ont tenté de s'en affranchir ; et quoique l'esprit de système, soutenu de l'exemple contagieux du génie, s'efface de maintenir cette erreur chez les peuples du Nord ; il aura beau faire, la raison, en ceci comme en tout le reste, finira par triompher des préjugés. [38] Qu'on juge, après cela, du projet d'introduire une pareille innovation en Italie ! Cette idée est indigne du talent de M. Manzoni ; on la pardonnerait tout au plus à ces poëtes malheureux qui nous ont si bien démontré leur incapacité de créer une action dans les limites de l'art.

CHAUVET.

[34] § 37-38 : opposition aux innovations shakespeariennes et conclusion.

Annexe 2, *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10,
printemps 2019, p. 331-358, ISSN 2426-394X.

Annexe 2

Dans une lettre datée du 17 octobre 1820, Manzoni s'adressait ainsi à Claude Fauriel :

> J'ai honte de vous parler encore de mon fameux coup de lance contre Mr Chauvet, mais je n'en fais ici mention que pour vous dire que dans le cas très probable, que vous jugiez que la publication si tardive de ce pauvre factum ne fût plus convenable, et que venant si longtemps après l'attaque elle n'eût tout-à-fait l'air d'être le produit d'une mémoire d'auteur, et d'une rancune vraiment *italienne*, dans ce cas vous dis-je, ne croyez pas me faire la plus petite peine en la supprimant. Mais si vous persistez dans la résolution de la livrer à l'empressement du public, il vaudrait peut-être mieux de la publier séparément, d'abord pour ne pas retarder encore, ou pour ne pas trop vous presser dans votre travail sur le romantique, et par beaucoup d'autres raisons dont je vous épargne l'ennuyeuse énumération[1].

Fauriel publie effectivement la *Lettre à Mr Chauvet*, mais il inclut une nouvelle rédaction revue par Manzoni à l'intérieur d'un projet éditorial entièrement consacré à l'auteur italien : il s'agit de l'édition Bossange de 1823 (republiée à l'identique en 1834). Dans cette édition, dont le titre est *Le Comte de Carmagnola, et Adelghis, tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M.-C. Fauriel ; suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique*, Fauriel présente et traduit les tragédies de Manzoni, en intégrant des morceaux théoriques[2], parmi lesquels on peut lire justement la réponse de Manzoni au compte rendu du *Carmagnola*, élaboré par Victor

[1] *Lettre à Fauriel, Milan, 17 octobre 1821*, *in* Alessandro MANZONI, Claude FAURIEL, *Carteggio*, Irene BOTTA, éd., Ezio RAIMONDI, préf., Milan, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, p. 266.

[2] L'édition (Paris, Bossange, 1823) comprend : *Préface du traducteur* [de Fauriel] (p. I-XX), *Notice historique* (p. 3-19), *Personnages* (p. 20), *Le Comte de Carmagnola* (p. 21-127), *Examen de la tragédie de M. Manzoni, intitulée Il conte di Carmagnola, traduit de l'allemand, et tiré du recueil périodique : Sur l'Art et l'Antiquité (Ueber Kunst und Alterthum), publié à Stuttgart, par Goethe (2e vol., 3e cahier, p. 35-65)* (p. 128-145), *Note du traducteur* [de Fauriel, concernant l'écrit de Goethe] (p. 146-148), *Notice sommaire des événemens de l'histoire des Lombards représentés ou rappelés dans la tragédie suivante* (p. 151-167), *Personnages* (p. 168), *Adelghis* (p. 169-292), *Texte italien des chœurs du Comte de Carmagnola et d'Adelghis* (p. 293-312), *Avertissement du traducteur* [de Fauriel, concernant le dialogue de Visconti] (p. 315-317), *Dialogue sur l'unité de temps et de lieu dans les ouvrages romantiques. Par M. Hermès Visconti* (p. 319-358), *Avertissement de l'éditeur* [de Fauriel, concernant la publication de la *Lettre*] (p. 361-362), *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (p. 363-491).

Chauvet (*cf.* annexe 1). De même que l'écrit de Chauvet n'était pas seulement une analyse de la tragédie, cette *Lettre* de Manzoni part des remarques ponctuelles avancées à son ouvrage pour construire une ample réflexion théorique où, développant les raisons pour lesquelles il convient de dépasser les contraintes pseudo-aristotéliciennes, il aborde de nombreux enjeux esthétiques et moraux. Nous avons donc choisi de publier une anthologie d'extraits de la *Lettre*, nous basant pour le texte sur l'édition de 1823 et, parmi les précieuses éditions modernes, sur celle de Carla Riccardi (Alessandro MANZONI, *Lettre à M.r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, C. RICCARDI, éd., Rome, Salerno Editrice, 2008). Pour orienter le lecteur dans les passages choisis, nous présentons ici une schématisation de l'argumentation manzonienne[3].

1. Incipit [§ 1-3 p. 363-364]

2. Sur l'unité d'action [§ 4-46 p. 365-382]

a. la question des deux unités « moins sous le rapport de la vraisemblance que sous celui de l'unité d'action et de la fixité des caractères » [§ 4-8 p. 364-366]

b. sur le sens de l'unité d'action [§ 9-22 p. 366-372]

c. arbitraire de l'unité d'action ; exemple : Hémon dans *Antigone* de Sophocle [§ 23-31 p. 372-376]

d. sur les rapports entre spectateur, poète et critique [§ 32-35 p. 376-377]

e. le système historique [§ 36-46 p. 377-382]

3. Sur la fixité des caractères [§ 47-83 p. 382-398]

a. limites artificielles (et public) [§ 47-55 p. 382-386]

b. vraisemblance provenant de la vérité, qui est la base du système historique [§ 56-60 p. 386-388]

c. unité dramatique « dans les idées du spectateur » ; exemples : Néron de Racine et Atrée de Crébillon [§ 61-72 p. 388-393]

d. le meurtre prémédité dans le système historique et dans celui des deux unités : *Othello* de Shakespeare et *Zaïre* de Voltaire [§ 73-83 p. 393-398]

4. Encore sur la question des unités dans le drame [§ 84-139 p. 398-421]

[3] Nous indiquons entre crochets le numéro des paragraphes selon la numération de la tradition éditoriale de la *Lettre*, ainsi que le numéro des pages correspondantes dans l'édition Bossange.

a. caractères superficiels du discours de ceux qui soutiennent la nécessité de la règle [§ 84-91 p. 398-401]

b. comique et sérieux chez Shakespeare [§ 92-96 p. 401-403]

c. effets néfastes de l'influence des deux unités sur la poésie dramatique [§ 97-105 p. 404-408]

d. premier inconvénient [§ 106-115 p. 408-412]

e. second inconvénient ; citations de Corneille et commentaires ; spontanéité du spectateur [§ 116-139 p. 412-421]

5. Examen de tragédies conçues dans le système historique [§ 140-180 p. 421-438]

a. *Richard II* de Shakespeare [§ 140-150 p. 421-425]

b. remarques d'un critique convaincu de la nécessité de la règle [§ 151-157 p. 425-428]

c. Shakespeare plus historien que poète ? [§ 158-162 p. 428-430]

d. Racine ; domaine de la poésie ; Corneille [§ 163-169 p. 430-434]

e. limites de l'invention [§ 170-180 p. 434-438]

6. Retour au *Carmagnola* et développement des réfutations [§ 181-250 p. 438-468]

a. remarques de Chauvet sur la structure [181-191 p. 438-444]

b. le romanesque [§ 192-196 p. 444-446]

c. analyse de la naissance et de l'évolution des passions humaines [§ 197-209 p. 446-451]

d. les fausses maximes : le suicide [§ 210-216 p. 451-454]

e. l'amour [§ 217-224 p. 455-457]

f. analyse d'*Andromaque* de Racine [§ 225-250 p. 457-468]

7. Du poème épique à l'arbitraire des règles [§ 251-270 p. 468-477]

a. règles factices dans les poèmes épiques [§ 251-255 p. 468-471]

b. poèmes épiques modernes et modèle homérique [§ 256-259 p. 471-472]

c. les commentateurs d'Aristote [§ 260-267 p. 472-476]

d. enjeux terminologiques [§ 268-270 p. 476-477]

8. Conclusions [§ 271-298 p. 477-XXX]

a. les idées romantiques en Italie [§ 271-281 p. 477-482]

b. dépassement des règles en France [§ 282-286 p. 482-484]

c. évolution du rapport du public avec la représentation de l'histoire [§ 287-290 p. 484-485]

d. limites de l'expérience humaine et conclusions théoriques de la *Lettre* [§ 291-298 p. 485-488]

9. Épilogue [§ 299-303 p. 488-491]

Catalogue des extraits choisis[4]

Introduction [1 § 1-3 p. 363 *sq.*]

Les deux unités et l'unité d'action [2.a § 5-6 p. 364 *sq.*]

Différence entre poète et historien [2.b § 12-16 p. 367-369]

Rapports entre spectateur, poète et critique [2.d § 32-34 p. 376 *sq.*]

Le système historique [2.e § 38-42 p. 378-380]

Vraisemblance, vérité et système historique [3.b § 57-59 p. 387 *sq.*]

« Inconvéniens » résultant des remarques de Chauvet [4.c § 105-107 p. 407-409]

Polémique contre les critiques [4.e § 122-124 p. 415 *sq.*]

Esprit d'adaptation du spectateur [4.e § 136-137 p. 420]

Essence de la poésie [5.c § 160 p. 429]

Domaine de la poésie [5.d § 163-167 p. 430-433]

Vérité matérielle et vérité poétique [5.e § 170-176 p. 434-436]

Altérations de la vérité [5.e § 177-178 p. 436 *sq.*]

Compléter l'histoire [5.e § 179-180 p. 437 *sq.*]

À propos des suggestions de Chauvet [6.a § 183-184 p. 440]

Le romanesque [6.b § 191-197 p. 443-446]

Les passions [6.c § 201-204 p. 448 *sq.*]

Le suicide [6.d § 210-212 p. 451-453]

L'amour [6.e § 217-218 p. 455]

Les poèmes épiques modernes [7.b § 256-259 p. 471 *sq.*]

À propos de quelques commentateurs d'Aristote [7.c § 260-261 p. 472 *sq.*]

Deux périodes des erreurs [8.a § 276-281 p. 480-482]

Le public et l'histoire [8.c § 287-290 p. 484 *sq.*]

Conclusions humaines et théoriques [8.d § 293-298 p. 486-488]

Hommage à Chauvet et à la France [9 § 299-305 p. 488-491]

[4] Nous indiquons entre crochets, selon notre schématisation, la partie du texte dont l'extrait est tiré, ainsi que le numéro du paragraphe selon la tradition éditoriale de la *Lettre* et les numéros des pages de l'édition Bossange.

Anthologie de la *Lettre à M.r Chauvet*

Introduction [1 § 1-3 p. 363 *sq.*]

[1] MONSIEUR,

C'est une tentation à laquelle il est difficile de résister, que celle d'expliquer son opinion à un homme qui soutient l'opinion contraire avec beaucoup d'esprit et de politesse, avec une grande connaissance de la matière et une ferme conviction. Cette tentation, vous me l'avez donnée, Monsieur, en exposant les raisons qui vous portent à condamner le système dramatique que j'ai suivi dans la tragédie intitulée, *Il conte di Carmagnola*, dont vous m'avez fait l'honneur de rendre compte dans le *Lycée français*. Veuillez donc bien subir les conséquences de cette faveur, en lisant les observations que vous m'avez suggérées.

[2] Je me garderai bien de prendre la défense de ma tragédie contre vos bienveillantes censures, mêlées d'ailleurs d'encouragemens qui font plus, pour moi, que les compenser. Vouloir prouver que l'on a fait une tragédie bonne de tout point est une thèse toujours insoutenable, et qui serait ridicule ici, à propos d'une tragédie écrite en italien, par un homme dont elle est le coup d'essai, et qui ne peut, par conséquent, exciter en France aucune attention. [3] Je me tiendrai donc dans la question générale des deux unités ; et lorsqu'il me faudra des exemples, je les chercherai dans d'autres ouvrages dont le mérite est constaté par le jugement des siècles et des nations. Que s'il m'arrive parfois d'être obligé de parler de *Carmagnola*, pour raisonner sur l'application que vous faites de vos principes à ce sujet particulier de tragédie, je tâcherai de la considérer comme un sujet encore à traiter.

Les deux unités et l'unité d'action [2.a § 5-6 p. 364 *sq.*]

[5] J'avais dit que le seul fondement sur lequel on a pendant long-temps établi la règle des deux unités est l'impossibilité de sauver autrement la loi essentielle de la vraisemblance ; car, selon les partisans les plus accrédités de la règle, toute illusion est

détruite dès que l'on s'avise de transporter d'un lieu dans un autre, et de prolonger au-delà d'un jour, une action représentée devant des spectateurs qui n'y assistent que pendant deux ou trois heures, et sans changer de place. [6] Vous paraissez donner peu d'importance à ce raisonnement. « C'est moins encore, dites-vous, sous le rapport de la vraisemblance qu'il faut considérer l'unité de jour et de lieu, que sous celui de l'unité d'action et de la fixité des caractères ». J'admettrai donc, ces deux conditions comme essentielles à la nature même du drame, et j'essaierai de voir s'il est possible d'en déduire la nécessité de la règle.

Différence entre poète et historien [2.b § 12-16 p. 367-369]

[12] Mais il y a, entre le but du poëte et celui de l'historien, une différence qui s'étend nécessairement au choix de leurs moyens respectifs. Et, pour ne parler de cette différence qu'en ce qui regarde proprement l'unité d'action, l'historien se propose de faire connaître une suite indéfinie d'événemens : le poëte dramatique veut bien aussi représenter des événemens, mais avec un degré de développement exclusivement propre à son art : il cherche à mettre en scène une partie détachée de l'histoire, un groupe d'événemens dont l'accomplissement puisse avoir lieu dans un temps à peu près déterminé. [13] Or, pour séparer ainsi quelques faits particuliers de la chaîne générale de l'histoire, et les offrir isolés, il faut qu'il soit décidé, dirigé par une raison ; il faut que cette raison soit dans les faits eux-mêmes, et que l'esprit du spectateur puisse sans effort, et même avec plaisir, s'arrêter sur cette partie détachée de l'histoire qu'on lui met sous les yeux. [14] Il faut enfin que l'action soit une ; mais cette unité existe-t-elle réellement dans la nature des faits historiques ? Elle n'y est pas d'une manière absolue, parce que dans le monde moral, comme dans le monde physique, toute existence touche à d'autres, se complique avec d'autres existences ; mais elle y est d'une manière approximative, qui suffit à l'intention du poëte, et lui sert de point de direction dans son travail. [15] Que fait donc le poëte ? Il choisit, dans l'histoire, des événemens intéressans et dramatiques, qui soient liés si fortement l'un à l'autre, et si faiblement avec ce qui les a précédés et suivis, que

l'esprit, vivement frappé du rapport qu'ils ont entre eux, se complaise à s'en former un spectacle unique, et s'applique avidement à saisir toute l'étendue, toute la profondeur de ce rapport qui les unit, à démêler aussi nettement que possible ces lois de cause et d'effet qui les gouvernent. [16] Cette unité est encore plus marquée et plus facile à saisir, lorsqu'entre plusieurs faits liés entre eux il se trouve un événement principal, autour duquel tous les autres viennent se grouper, comme moyens ou comme obstacles ; un événement qui se présente quelquefois comme l'accomplissement des desseins des hommes, quelquefois, au contraire, comme un coup de la Providence qui les anéantit ; comme un terme signalé ou entrevu de loin, que l'on voulait éviter, et vers lequel on se précipite par le chemin même où l'on s'était jeté pour courir au but opposé. C'est cet événement principal que l'on appelle catastrophe, et que l'on a trop souvent confondu avec l'action, qui est proprement l'ensemble et la progression de tous les faits représentés.

Rapports entre spectateur, poète et critique [2.d § 32-34 p. 376 *sq.*]

[32] Faudra-t-il dire, après cela, que l'*Antigone* de Sophocle manque d'unité d'action, par la raison que la position et les desseins de tous les personnages ne sont pas établis dès le premier acte ? Dans un certain système de tragédie, qui est, à mes yeux, plutôt l'ouvrage successif et laborieux des critiques, que le résultat de la pratique des grands poëtes, on attache une très grande importance à toutes ces préparations de personnages et d'événemens. Mais cette importance même me paraît indiquer le faible du système ; elle dérive d'une attention excessive et presque exclusive à la forme, je dirais presque aux dehors du drame. [33] Il semblerait que le plus grand charme d'une tragédie vienne de la connaissance des moyens, dont le poëte s'est servi pour la conduire à bout ; qu'on est là pour admirer la finesse de son jeu, et son adresse à se tirer des pièges qu'un art hostile a dressés sur son chemin. On le laisse faire ses conditions dans l'exposition ; mais on est, pendant tout le reste de la pièce, aux aguets pour voir s'il les tient. Qu'une situation non préparée trouve place, qu'un personnage non annoncé arrive dans le courant de la tragédie, le spectateur,

façonné par les critiques, se révoltera contre le poëte ; il lui dira : Je vous comprends fort bien, cette situation n'est nullement embrouillée, nullement obscure pour moi ; mais je ne veux pas m'y intéresser, parce que j'avais le droit d'y être disposé d'une autre manière. [34] De là encore cette admiration si petite, je dirais presque cette admiration injurieuse pour ce qu'il y a de moins important dans les ouvrages des grands poëtes. Il est pénible de voir les critiques rechercher avec un souci minutieux quelques vers jetés au commencement d'une tragédie, pour faire connaître d'avance un personnage qui jouera un grand rôle, pour annoncer un incident qui amènera la catastrophe : il est triste de les entendre s'émerveiller sur ces petits apprêts et vous commander, dans leur froide extase, d'admirer l'art, le grand art de Racine.

Le système historique [2.e § 38-42 p. 378-380]

[38] Veuillez avant tout observer, Monsieur, que, dans le système qui rejette les deux unités, et que, pour abréger, j'appellerai dorénavant le système historique, dans ce système, dis-je, le poëte ne s'impose nullement l'obligation de créer à plaisir de longs intervalles de temps et de lieux : il les prend dans l'action même, tels qu'ils lui sont donnés par la réalité. Que si une action historique est partout si entrecoupée, si morcelée qu'elle n'admette pas l'unité dramatique, que si les faits sont épars à de trop grandes distances, et trop faiblement liés entre eux, le poëte en conclut que cette action n'est pas propre à devenir un sujet de tragédie, et l'abandonne.

[39] Permettez-moi de vous dire ensuite qu'il est bien de l'essence du système historique de supposer entre les actes des intervalles de temps plus ou moins longs, mais non des intervalles remplis d'événemens nombreux et importans relativement à l'action. C'est au contraire la portion de temps et d'espace que l'on peut franchir, éliminer ou réduire, comme indifférente à l'action, et sans blesser la vérité dramatique.

[40] On peut aussi, on doit même assez souvent rejeter dans les entr'actes quelques faits relatifs à l'action, et en donner connaissance au spectateur par les récits des personnages ; mais cela n'est nullement particulier au système de tragédie que je

nomme historique : c'est une condition générale du poëme dramatique, également adoptée par le système des deux unités. Dans l'un comme dans l'autre, on présente à la vue un certain nombre d'événemens, on en indique quelques autres, et l'on fait abstraction de tout ce qui, étant étranger à l'action, ne s'y trouve mêlé que par les circonstances fortuites de la contemporanéité. [41] A cet égard, la différence entre les deux systèmes n'est que du plus au moins. Dans celui que je nomme historique, le poëte se fie pleinement à l'aptitude, à la tendance qu'a naturellement notre esprit à rapprocher des faits épars dans l'espace, dès qu'il peut apercevoir entre eux une raison qui les lie, et à traverser rapidement des temps et des lieux en quelque sorte vides pour lui, pour arriver des causes aux effets. [42] Dans le système des deux unités, le poëte demande de même des concessions à l'imagination du spectateur, puisqu'il veut qu'elle donne à trois heures le cours fictif de vingt-quatre. Seulement il suppose qu'elle ne peut se prêter à rien de plus, et que, quelque rapport qu'il y ait entre deux faits, il lui en coûte un effort désagréable et pénible pour les concevoir à la suite l'un de l'autre, s'il y a de l'un à l'autre un intervalle, de deux ou trois jours, et de plus d'une centaine de pas.

Vraisemblance, vérité et système historique [3.b § 57-59 p. 387 *sq.*]

[57] Permettez-moi de remonter à un principe bien commun, mais toujours sûr dans l'application. La vraisemblance et l'intérêt dans les caractères dramatiques, comme dans toutes les parties de la poésie, dérivent de la vérité. Or, cette vérité est justement la base du système historique. Le poëte qui l'a adopté ne crée pas les distances pour le plaisir d'étendre son action ; il les prend dans l'histoire même. [58] Pour prouver que la persistance d'un personnage dans un même dessein sort de la vraisemblance lorsqu'elle se prolonge au-delà des limites de la règles, il faudrait prouver qu'il n'arrive jamais aux hommes d'aspirer à un but éloigné de plus de vingt-quatre heures, dans le temps, et de plus de quelques centaines de pas, dans l'espace ; et, pour avoir le droit de soutenir que le degré de persistance dont il s'agit produit la langueur et la froideur, il faudrait avoir démontré que l'esprit humain est constitué de

manière à se dégoûter et à se fatiguer d'être oublié de suivre les desseins d'un homme au-delà d'un seul jour et d'un seul lieu. [59] Mais l'expérience atteste suffisamment le contraire : il n'y a pas une histoire, pas un conte peut-être qui n'excède de si étroites limites. Il y a plus ; et l'on pourrait affirmer que, plus la volonté de l'homme traverse, si l'on peut le dire, de durée et d'étendue, et plus elle excite en nous de curiosité et d'intérêt ; que plus les événemens qui sont le produit de sa force se prolongent et se diversifient, pourvu toutefois qu'ils ne perdent pas l'unité, et qu'ils ne se compliquent pas jusqu'à fatiguer l'attention, et plus ils ont de prise sur l'imagination.

« Inconvéniens » résultant des remarques de Chauvet [4.c § 105-107 p. 407-409]

[105] Voici, Monsieur, les principaux inconvéniens qui me semblent résulter de cette manière de traiter dramatiquement les sujets historiques :

1° On se règle, dans le choix à faire entre les événemens que l'on représente devant le spectateur, et ceux que l'on se borne à lui faire connaître par des récits, sur une mesure arbitraire, et non sur la nature des événemens mêmes et sur leurs rapports avec l'action.

2° On resserre, dans l'espace fixé par la règle, un plus grand nombre de faits que la vraisemblance ne le permet.

3° On n'en omet pas moins, malgré cela, beaucoup de matériaux très poétiques, fournis par l'histoire.

4° Et c'est là le plus grave, on substitue des causes de pure invention aux causes qui ont réellement déterminé l'action représentée.

[106] Et d'abord, pour ce qui regarde le premier inconvénient, il est sûr que, dans chaque partie de l'action, le poëte peut découvrir le caractère et les raisons qui la rendent propre à être mise en scène, ou qui exigent qu'elle ne soit donnée qu'en narration. Or, ces raisons tirées de la nature des événemens, et de leur rapport avec l'ensemble de l'action et avec le but de l'art dramatique, le poëte se trouve obligé de les négliger, dans une partie souvent très importante de l'action, je veux dire en ce qui concerne les faits qui ont précédé le jour de la catastrophe, et n'ont pu se passer dans

le lieu choisi pour la scène. [107] Indépendamment de toute considération sur leur importance et sur leur intérêt poétique, ces faits doivent être relégués dans l'avant-scène, et supposés avoir eu lieu loin du spectateur. Je conçois fort bien que, lorsqu'on a adopté les deux unités, on soit disposé à regarder ces sortes de faits, dans tout sujet dramatique, comme antérieurs à l'action proprement dite ; mais, Monsieur, sans incidenter sur votre opinion dans l'exemple particulier que vous citez, je me permets de vous faire observer qu'il est en général fort difficile de déterminer le point où commence une action théâtrale, et qu'il serait contraire à toute raison et à toute expérience d'affirmer que toutes les actions historiques qui peuvent être, sous les autres rapports, de bons sujet de tragédie, ont eu leur véritable commencement dans les vingt-quatre heures qui ont précédé leur accomplissement.

Polémique contre les critiques [4.e § 122-124 p. 415 *sq.*]

[122] Ainsi c'est la vraisemblance qu'il s'agit de sacrifier à des règles que l'on prétend n'être faites que pour la vraisemblance ! Cette conséquence est si contraire au génie, au grand sens de Corneille, et aux idées que tant de méditations et une si longue pratique lui avaient données sur ce qu'il y a de fondamental dans l'art dramatique, que l'on ne peut guère expliquer ce passage, à moins de se retracer les circonstances où ce grand homme se trouvait en l'écrivant. [123] Gourmandé, régenté long-temps par des critiques qui avaient apparemment ce qu'il fallait pour être les maîtres de Pierre Corneille, il voulait apaiser ces critiques, leur faire voir qu'il entrait dans leurs idées, qu'il comprenait et pouvait suivre leurs théories. Ici, il croyait se trouver entre deux écueils, entre l'invraisemblance et la violation des règles. [124] Les critiques n'étaient pas bien rigoureux sur l'article de la vraisemblance ; ils ne l'avaient pas inventée : mais les règles ! oh les règles ! c'était leur bien, et l'unique bien de plusieurs d'entre eux ; ils les avaient importées fraîchement je ne sais d'où, et venaient de les imposer au théâtre français. Le pauvre Corneille aurait-il pu mourir en paix s'il n'en eût reconnu l'autorité ?

Esprit d'adaptation du spectateur [4.e § 136-137 p. 420]

[136] Y aurait-il de la témérité à plaindre Corneille d'avoir vu la vérité et de n'avoir pas osé s'y tenir ? Ce n'était pas un génie de la justesse et de la force du sien qui pouvait méconnaître que le public, abandonné à lui-même, ne voit jamais, dans une action dramatique, que l'action elle-même ; que l'imagination du spectateur non prévenu se prêt sans effort au temps fictif que le poëte a besoin de supposer dans sa pièce, ou que, pour mieux dire, il n'y pense pas. [137] Mais le grand Corneille n'a pas eu le courage de dire que, puisque telle est la disposition naturelle du spectateur, telle l'art doit la prendre, sans chercher ailleurs que dans l'essence et l'étendue même du sujet qu'il veut mettre en drame, les conditions de temps et de lieu qui en sont inséparables.

Essence de la poésie [5.c § 160 p. 429]

[160] Je ne sais si je vais dire quelque chose de contraire aux idées reçues ; mais je crois ne dire qu'une vérité très simple, en avançant que l'essence de la poésie ne consiste pas à inventer des faits : cette invention est ce qu'il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l'esprit, ce qui exige le moins de réflexion, et même le moins d'imagination. Aussi n'y a-t-il rien de plus multiplié que les créations de ce genre ; tandis que tous les grands monumens de la poésie ont pour base des événemens donnés par l'histoire ou, ce qui revient ici au même, par ce qui a été regardé une fois comme l'histoire.

Domaine de la poésie [5.d § 163-167 p. 430-433]

[163] Et, parmi les modernes, voyez, Monsieur, comme Racine cherche, dans toutes ses préfaces, à prouver qu'il a été fidèle à l'histoire ; comme, jusque dans

les sujets fabuleux, il songe toujours à s'appuyer sur des autorités. Ne trouvant pas convenable de terminer par le sacrifice d'Iphigénie la tragédie qui en porte le nom, et n'osant faire de son chef une chose contraire à la tradition la plus accréditée là-dessus, il se félicite d'avoir trouvé, dans Pausanias, le personnage d'Ériphile, qui lui fournit un autre dénouement : « l'heureux personnage d'Ériphile, sans lequel, dit-il, je n'aurais jamais osé entreprendre cette tragédie ». [164] Eh quoi ! ce personnage dont Racine avait un si grand besoin, n'aurait-il donc pu l'inventer ; ou quelque chose d'équivalent ? Ce genre d'invention, libéralement départi par la nature à deux ou trois cents auteurs tragiques, Racine ne l'aurait pas eu ? Voyez si ces auteurs sont jamais embarrassés à dénouer leurs pièces lorsqu'il ne s'agit pour cela que d'inventer un personnage ou un prodige ! [165] Non, non, Racine n'était pas dépourvu d'une faculté si commune chez les poëtes : mais Racine, doué d'un sentiment exquis de la vérité et des convenances, savait que, dans les sujets historiques, un fait qui n'a pas existé et que l'on voudrait donner comme cause ou comme résultat d'autres faits réels et connus, n'a pas non plus de vérité poétique. Dans les sujets fabuleux même, il sentait que ce qui a fait partie d'une tradition, ce qui a été cru par tout un peuple, a toujours un genre et un degré d'importance que ne peut obtenir la fiction isolée et arbitraire de l'homme, qui se renferme dans son cabinet pour y forger des bouts d'histoire, selon son besoin et son goût. [166] Mais, dira-t-on peut-être, si l'on enlève au poëte ce qui le distingue de l'historien, le droit d'inventer les faits, que lui reste-t-il ? Ce qui lui reste ? la poésie ; oui, la poésie. Car enfin que nous donne l'histoire ? des événemens qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors ; ce que les hommes ont exécuté : mais ce qu'ils ont pensé, les sentimens qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes ; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés, sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité : tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire ; et tout cela est le domaine de la poésie. [167] Eh ! qu'il serait vain de craindre qu'elle y manque jamais d'occasions de créer, dans le sens

le plus sérieux et peut-être le seul sérieux de ce mot ! Tout secret de l'âme humaine se dévoile, tout ce qui fait les grands événemens, tout ce qui caractérise les grandes destinées, se découvre aux imaginations douées d'une force de sympathie suffisante. Tout ce que la volonté humaine a de fort ou de mystérieux, le malheur de religieux et de profond, le poëte peut le deviner ; ou, pour mieux dire, l'apercevoir, le saisir et le rendre.

Vérité matérielle et vérité poétique [5.e § 170-176 p. 434-436]

[170] Il est cependant certain que, si l'on interdisait au poëte toute faculté d'inventer des événemens, on se priverait d'un très grand nombre de sujets de tragédie. Cette faculté lui doit donc être accordée, ou, pour mieux dire, elle est donnée par les principes de l'art : mais quelle en est la limite ? à partir de quel point l'invention commence-t-elle à devenir vicieuse ?

[171] Les critiques ont admis généralement les deux principes : qu'il ne faut point falsifier l'histoire, et que l'on peut, que l'on doit même souvent y ajouter des circonstances qui ne s'y trouvent point, pour rendre l'action dramatique. Ils ont ensuite cherché une règle qui pût concilier ces deux principes, et sont à peu près convenus d'admettre celle-ci : que les incidens inventés ne doivent pas contredire les faits les plus connus et les plus importans de l'action représentée. La raison qu'ils en ont donnée est que le spectateur ne peut pas ajouter foi à ce qui est contraire à une vérité qu'il connaît. [172] Je crois la règle bonne, parce qu'elle est fondée sur la nature, et assez vague pour ne pas devenir une gêne gratuite dans la pratique ; j'en crois même la raison fort juste : mais il me semble qu'il y a à cette règle une autre raison plus importante, plus inhérente à l'essence de l'art, et qui peut donner une direction plus sûre et plus forte pour l'appliquer avec succès ; cette raison est que les causes historiques d'une action sont essentiellement les plus dramatiques et les plus intéressantes. [173] Les faits, par cela même qu'ils sont conformes à la vérité pour ainsi dire matérielle, ont au plus haut degré le caractère de vérité poétique que l'on cherche dans la tragédie : car quel est l'attrait intellectuel pour cette sorte de

composition ? Celui que l'on trouve à connaître l'homme, à découvrir ce qu'il y a dans sa nature de réel et d'intime, à voir l'effet des phénomènes extérieurs sur son âme, le fond des pensées par lesquelles il se détermine à agir ; à voir, dans un autre homme, des sentimens qui puissent exciter en nous une véritable sympathie. [174] Quand on raconte une histoire à un enfant, il ne manque jamais de faire cette question : Cela est-il vrai ? Et ce n'est pas là un goût particulier de l'enfance ; le besoin de la vérité est l'unique chose qui puisse nous faire donner de l'importance à tout ce que nous apprenons. Or, le vrai dramatique, où peut-il mieux se rencontrer que dans ce que les hommes ont réellement fait ? Un poëte trouve dans l'histoire un caractère imposant qui l'arrête, qui semble lui dire, Observe-moi, je t'apprendrai quelque chose sur la nature humaine ; le poëte accepte l'invitation ; il veut tracer ce caractère, le développer : où trouvera-t-il des actes extérieurs plus conformes à la véritable idée de l'homme qu'il se propose de peindre que ceux que cet homme a effectivement exécutés ? Il a eu un but ; il y est parvenu, ou il a échoué : où le poëte trouvera-t-il une révélation plus sûre de ce but et des sentimens qui portaient son personnage à le poursuivre que dans les moyens choisis par celui-ci même ? [176] Poussons la proposition un peu plus loin pour la compléter. Notre poëte rencontre de même dans l'histoire une action qu'il se plaît à considérer, au fond de laquelle il voudrait pénétrer ; elle est si intéressante qu'il désire la connaître dans toutes ses parties et en donner l'idée la plus vraie, la plus entière et la plus vive. Pour y parvenir, où cherchera-t-il les causes qui l'ont provoquée, qui en ont décidé l'accomplissement, si ce n'est dans les faits mêmes qui ont été ces causes ?

Altérations de la vérité [5.e § 177-178 p. 436 *sq.*]

[177] C'est peut-être faute d'avoir observé ce rapport entre la vérité matérielle des faits et leur vérité poétique que les critiques ont apporté à la règle dont j'ai parlé une exception qui ne me semble pas raisonnable. Ils ont dit que lorsque les principales circonstances d'une histoire n'étaient pas très connues, on pouvait les altérer, ou leur en substituer d'autres de pure invention : mais, ou je me trompe fort, ou cela ne

s'appelle pas faciliter au poëte la disposition de son sujet ; c'est bien plutôt lui ôter les moyens les plus sûrs d'en tirer parti. [178] Qu'importe que ces événemens soient ou non connus du spectateur ? Si le poëte les a trouvés, c'est un fil qui lui est donné pour arriver au vrai ; pourquoi l'abandonnerait-il ? Il tient quelque chose de réel, pourquoi le rejeter ? pourquoi renoncer volontairement aux grandes leçons de l'histoire ? A quoi bon créer une action, un nœud, des péripéties, pour motiver un résultat dont les motifs sont des faits ? Voudrait-on par hasard faire voir comment s'y prendrait la nature humaine pour agir si elle avait adopté la règle des deux unités ? On croit sans doute faire autre chose ; mais, sérieusement, fait-on autre chose que cela dans toutes ces créations où la vérité est altérée à si grands frais et avec des effets si mesquins ?

Compléter l'histoire [5.e § 179-180 p. 437 *sq.*]

[179] Ainsi donc, trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connus d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer ; mais substituer des faits imaginaires à des faits constatés, conserver des résultats historiques et en rejeter les causes parce qu'elles ne cadrent pas avec une poétique convenue, en supposer d'autres par la raison qu'elles peuvent mieux s'y adapter, c'est évidemment ôter à l'art les bases de la nature. [180] Veut-on que ce soit là une création ? à la bonne heure ; mais ce sera du moins une création à peu près semblable à celle d'un peintre qui, voulant absolument faire entrer dans un paysage plus d'arbres que l'espace figuré sur la toile ne peut en contenir, les presserait les uns contre les autres, et leur donnerait à tous une forme et un port que n'ont pas les arbres de la nature.

À propos des suggestions de Chauvet[5] [6.a § 183-184 p. 440]

[183] Ce plan est très ingénieux dans le système que vous croyez le meilleur ; quant à moi, ce qui m'empêcherait de l'adopter, c'est que rien de tout ce que vous y faites entrer n'a existé. Il est vrai que des sénateurs, exerçant la puissance souveraine, ont envoyé à la mort un général qui avait été leur bienfaiteur et leur ami ; mais cette puissance que vous voudriez attribuer à celui-ci, il ne l'a jamais eue, et le sénat vénitien n'a jamais eu non plus ces craintes par lesquelles vous voudriez motiver ce qu'il a fait. [184] Il l'a cependant fait ; il a eu des motifs pour le faire ; la connaissance de ces motifs est d'un grand intérêt, je dis d'un grand intérêt dramatique, parce qu'il est très intéressant de voir les véritables pensées par lesquelles les hommes arrivent à commettre une grande injustice : c'est de cette vue que peuvent naître de profondes émotions de terreur et de pitié, si l'on veut caractériser la tragédie par la propriété de produire ces émotions. Or ces motifs, où puis-je les trouver ? nulle autre part que dans l'histoire même : ce n'est que là que je puis découvrir le caractère propre des hommes et de l'époque que je veux peindre.

Le romanesque [6.b § 191-197 p. 443-446]

[191] On ne peut changer ces circonstances, sans ôter à la peinture de ces mœurs ce qu'elle a de plus saillant et de plus instructif. Expliquer ce que les hommes ont senti, voulu et souffert, par ce qu'ils ont fait, voilà la poésie dramatique : créer des faits pour y adapter des sentimens, c'est la grande tâche des romans, depuis mademoiselle Scudéri jusqu'à nos jours.

[192] Je ne prétends pas pour cela que ce genre de compositions soit essentiellement faux ; il y a certainement des romans qui méritent d'être regardés comme des modèles de vérité poétique ; ce sont ceux dont les auteurs, après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des mœurs, ont inventé des

[5] *Cf.* Annexe 1, § 30-34

actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces mœurs : je dis seulement que, comme tout genre a son écueil particulier, celui du genre romanesque c'est le faux. [193] La pensée des hommes se manifeste plus ou moins clairement par leurs actions et par leurs discours ; mais, alors même que l'on part de cette large et solide base, il est encore bien rare d'atteindre à la vérité dans l'expression des sentimens humains. A côté d'une idée claire, simple et vraie, il s'en présente cent qui sont obscures, forcées ou fausses ; et c'est la difficulté de dégager nettement la première de celles-ci qui rend si petit le nombre des bons poëtes. Cependant les plus médiocres eux-mêmes sont souvent sur la voie de la vérité : ils en ont toujours quelques indices plus ou moins vagues ; seulement ces indices sont difficiles à suivre : mais que sera-ce si on les néglige, si on les dédaigne ? [194] Or c'est la faute qu'ont commis la plupart des romanciers en inventant les faits ; et il en est arrivé ce qui devait en arriver, que la vérité leur a échappé plus souvent qu'à ceux qui se sont tenus plus près de la réalité ; il en est arrivé qu'ils se sont mis peu en peine de la vraisemblance, tant dans les faits qu'ils ont imaginés que dans les caractères dont ils ont fait sortir ces faits ; et qu'à force d'inventer d'histoires, de situations neuves, de dangers inattendus, d'oppositions singulières de passions et d'intérêts, ils ont fini par créer une nature humaine qui ne ressemble en rien à celle qu'ils avaient sous les yeux, ou, pour mieux dire, à celle qu'ils n'ont pas su voir. [195] Et cela est si bien arrivé que l'épithète de romanesque a été consacrée pour designer généralement, à propos de sentimens et de mœurs, ce genre particulier de fausseté, ce ton factice, ces traits de convention qui distinguent les personnages de roman.

Les passions [6.c § 201-204 p. 448 *sq.*]

[201] Nous avons vu Corneille demander la permission de *faire aller les événemens plus vite que la vraisemblance ne le permet*, c'est-à-dire plus vite que dans la réalité. Or ces événemens que la tragédie représente de quoi sont-ils le résultat ? de la volonté de certains hommes, mus par certaines passions. Il a donc fallu faire naître plus vite cette

volonté en exagérant les passions, en les dénaturant. [202] Pour qu'un personnage en vienne en vingt-quatre heures à une résolution décisive, il faut absolument un autre degré de passion que celle contre laquelle il s'est débattu pendant un mois. Ainsi cette gradation si intéressante par laquelle l'âme atteint l'extrémité, pour ainsi dire, de ses sentimens, il a fallu y renoncer en partie ; toute peinture de ces passions qui prennent un peu de temps pour se manifester, il a fallu la négliger ; ces nuances de caractère qui ne se laissent apercevoir que par la succession de circonstances toujours diverses et toujours liées, il a fallu les supprimer ou les confondre. [203] Il a été indispensable de recourir à des passions excessives, à des passions assez fortes pour amener brusquement les plus violens partis. Les poëtes tragiques ont été, en quelque sorte, réduits à ne peindre que ce petit nombre de passions tranchées et dominantes, qui figurent dans les classifications idéales des pédans de morale. Toutes les anomalies de ces passions, leurs variétés infinies, leurs combinaisons singulières qui, dans la réalité des choses humaines, constituent les caractères individuels, se sont trouvées de force exclues d'une scène où il s'agissait de frapper brusquement et à tout risque de grands coups. [204] Ce fond général de nature humaine, sur lequel se dessinent, pour ainsi dire, les individus humains, on n'a eu ni le temps ni la place de le déployer ; et le théâtre s'est rempli de personnages fictifs, qui y ont figuré comme types abstraits de certaines passions, plutôt que comme des êtres passionnés. Ainsi l'on a eu des allégories de l'amour ou de l'ambition, par exemple, plutôt que des amans ou des ambitieux. De là cette exagération, ce ton convenu, cette uniformité des caractères tragiques, qui constituent proprement le romanesque.

Le suicide [6.d § 210-212 p. 451-453]

[210] Les faux événemens ont produit en partie les faux sentimens, et ceux-ci, à force d'être répétés, ont fini par être réduits en maximes. C'est ainsi que s'est formé ce code de morale théâtrale, opposé si souvent au bon sens et à la morale véritable, contre lequel se sont élevés, particulièrement en France, des écrits qui restent, et auxquels on a fait des réponses oubliées.

[211] Il ne faudrait pas, j'en conviens, trop insister sur l'influence que ces fausses maximes, pompeusement étalées et mises en action dans la tragédie, ont pu exercer sur l'opinion ; mais l'on ne saurait non plus nier qu'elles n'en aient eu quelqu'une ; car enfin le plaisir que l'on éprouve à entendre répéter ces maximes ne peut venir que de ce qu'on les trouve vraies, et de ce que l'on peut y donner son assentiment. On les adopte donc, et, lorsqu'ensuite il se présente, dans la vie réelle, quelque incident, auquel elles sont applicables, il est tout simple que l'on se les rappelle. [212] Ce serait peut-être une recherche curieuse que celle des opinions que le théâtre a introduites dans la masse des idées morales. Je n'ai garde de l'entreprendre ici ; mais je ne veux pas rejeter l'occasion de citer au moins un exemple de cette influence des doctrines théâtrales ; je veux parler de celle du suicide ; elle est on ne peut plus commune dans la tragédie, et la cause en est claire : on y met ordinairement les hommes dans des rapports si forcés ; on les fait entrer dans des plans où il est si difficile que tous puissent s'arranger ; on leur donne une impulsion si violente vers un but exclusif, qu'il n'y a pas moyen de supposer que ceux qui le manquent en prendront leur parti, et trouveront encore dans la vie quelque chose qui leur plaise, quelque intérêt digne de les occuper : ce sont des malencontreux dont le poëte se débarrasse bien vite par un coup de poignard.

L'amour [6.e § 217-218 p. 455]

[217] On a beaucoup reproché aux poëtes dramatiques de l'école française, sans en excepter ceux du premier ordre, d'avoir donné, dans leurs tragédies, une trop grande part à l'amour ; surtout d'avoir fréquemment subordonné à une intrigue amoureuse des événemens de la plus haute importance, et où il est bien constaté, que l'amour ne fut jamais pour rien. Je ne veux pas décider ici si ces reproches sont fondés ou non ; mais je ne puis me défendre d'observer que, parmi les causes qui ont concouru à rendre l'amour si dominant sur le théâtre français, on n'a jamais compté la règle des deux unités. [218] Elle a dû cependant y être pour quelque chose. Cette règle, en effet, a forcé le poëte à se restreindre à un nombre plus limité de moyens dramatiques, et parmi ceux qui lui restaient, il était naturel qu'il s'arrêtât de préférence à ceux que lui fournissait la passion de l'amour, cette passion étant de toutes la plus féconde en incidens brusques, rapides, et partant plus susceptibles d'être renfermés dans le cadre étroit de la règle.

Les poèmes épiques modernes [7.b § 256-259 p. 471 *sq.*]

[256] Parmi les ouvrages modernes qui approchent le plus de l'idéal convenu pour le poëme épique, et qui sont regardés comme classiques dans l'Europe entière, il y en a trois, je crois, où l'on est parvenu, tant bien que mal, à trouver l'application des règles homériques, et le vrai type du genre ; ce sont la *Jérusalem délivrée*, la *Lusiade* et la *Henriade* : mais, pour la *Divine comédie* et le *Roland furieux*, pour le *Paradis perdu*, la *Messiade* et tant d'autres poëmes, les critiques ont eu beau se tourmenter à leur faire une case dans leurs théories, ils n'ont pu en venir à bout ; ces poëmes leur ont toujours échappé par quelque côté. [257] Dans le premier, on a cherché en vain une certaine unité conforme à l'idée générale que l'on s'en était faite ; dans le second, on n'a pas su au juste quel était le protagoniste ; dans l'autre, enfin, les événemens n'étaient pas du genre épique proprement dit : si bien que l'on a fini par ne plus

savoir de quel titre qualifier ces compositions indociles ; tout ce dont en est convenu à leur égard, c'est qu'elles n'avaient pas moins d'agrémens ou moins de beautés que les modèles auxquels elles ne rassemblaient pas. [258] Le plus plaisant est que les critiques, au lieu de se donner tant de peine pour essayer de ranger sous une dénomination commune tant de poëmes divers, ne se soient jamais avisés de réfléchir que cette dénomination n'existait pas *a priori*, et que le vrai titre de chacun de ces poëmes était celui que lui avait donné son auteur. Mais cela était trop complexe, trop opposé à l'idée commode de l'unité ; il fallait à la théorie, pour la mettre à son aise, un nom de genre pour les poëmes épiques. Mais il eût fallu pour cela que la théorie devançât la pratique : alors plus d'exceptions obligées, et partant plus de difficultés, plus d'embarras.

[§ 259] Forcés de reconnaître des exceptions, les critiques épiques ont du moins essayé de les limiter et de les restreindre, combattant encore ainsi pour l'honneur des règles, alors même qu'ils semblaient les sacrifier : ils ont déclaré qu'ils voulaient accorder le privilège de violer ces règles, mais qu'ils ne voulaient l'accorder qu'à de grands génies. Y pensaient-ils bien ? Si ce sont les grands génies qui violent les règles, quelle raison restera-t-il de présumer qu'elles sont fondées sur la nature, et qu'elles sont bonnes à quelque chose ?

À propos de quelques commentateurs d'Aristote [7.c § 260-261 p. 472 *sq.*]

[260] Il est impossible de tromper un homme de goût sur l'unité de lieu, et difficile de le tromper sur celle de temps. Aussitôt que, dans votre pièce, une décoration change, il vous prend en flagrant délit, et il est prouvé dès lors que vous ne connaissez pas les premiers élémens de l'art.

[261] Et par respect pour qui supporterait-on à perpétuité cette gêne ? Par respect pour quelques commentateurs d'Aristote ? Ah ! si Aristote le savait ! Mais n'est-il pas bien démontré aujourd'hui qu'il n'a jamais songé à prescrire à la tragédie les règles qui lui ont été imposées en son nom, et que l'on a abusé de son autorité pour établir un déplorable despotisme ? Si ce philosophe revenait, et qu'on lui présentât nos

axiomes dramatiques comme issus de lui, ne leur ferait-il pas le même accueil que fait M. de Pourceaugnac à ces jeunes Languedociens et à ces jeunes Picards dont on veut à toute force qu'il se déclare le père ?

Deux périodes des erreurs [8.a § 276-281 p. 480-482]

[276] Le règne des erreurs grandes et petites me semble avoir deux périodes bien distinctes. Dans la première, c'est comme étant la vérité qu'elles triomphent ; elles sont admises sans discussion, prêchées avec assurance, on les affirme, on les impose ; on en fait des règles, et l'on se contente de rappeler, sans aucun raisonnement, à l'observance de ces règles ceux qui s'en écartent dans la pratique. S'il se rencontre quelqu'un d'assez hardi pour les rejeter, pour les attaquer, on dit sèchement qu'il ne mérite pas de réponse, et l'on s'en tient là. [277] Mais peu à peu ces hommes qui ne méritent pas de réponse, augmentent en nombre ; ils en réclament, ils en exigent une, et font tant de bruit que l'on ne peut plus faire semblant de ne pas les entendre ; on est forcé de croire à leur existence, et il n'est plus permis de dire qu'on les a confondus quand on les a appelés des hommes à paradoxe. [278] Alors il paraît des écrivains (et, par je ne sais quelle fatalité, ce sont toujours des hommes d'esprit), qui, par des argumens auxquels personne n'avait songé, prennent à tâche de prouver que la chose dont on conteste la vérité est d'une incontestable utilité ; qu'il ne faut pas en examiner le principe à la rigueur ; que, dans la guerre qu'on lui fait, il y a quelque chose de léger, de puéril même ; que les raisons que l'on entasse, pour en démontrer la fausseté, sont d'une évidence, tout-à-fait vulgaire, presque niaises. [279] Ils vous disent qu'il ne faut pas s'arrêter à l'apparence, mais bien chercher, dans la durée de cette opinion, les raisons de sa convenance, et la preuve de son utilité dans l'heureuse application qu'en ont faite des hommes qui étaient bien d'autres génies que les hommes d'à présent.

[280] Quand elles en sont à cette seconde époque, les erreurs ont peu de temps à vivre : une fois dépostées de leurs premiers retranchemens, elles ne peuvent plus s'y rétablir. Or, je ne serais pas loin de croire que la règle des deux unités en est à sa

seconde période ; on ne prétend plus la fonder sur l'idée de l'illusion et de la vraisemblance, idée absolue, et avec laquelle il n'y aurait pas lieu à transiger ; mais cette idée n'est pas soutenable, la fausseté en est reconnue. [281] Il faut donc prouver que les règles n'étant pas nécessaires par elles-mêmes, le sont du moins pour obtenir certains effets réputés avantageux, et qui dépendent de leur observance. Elles se trouvent dès lors dans une position nouvelle, qui paraît encore assez bonne ; elles y sont défendues par des hommes habiles, je le sais : mais dans ce changement de position je ne puis voir qu'un pas, et même un grand pas de l'erreur à la vérité.

Le public et l'histoire [8.c § 287-290 p. 484 *sq.*]

[287] Il est d'ailleurs impossible que ce préjugé ne s'affaiblisse pas de jour en jour ; le goût toujours croissant des études historiques finira par modifier aussi les idées des spectateurs, et par rendre rares et difficiles les succès de théâtre qui ne sont fondés que sur l'ignorance du parterre. [288] L'histoire paraît enfin devenir une science ; on la refait de tous côtés, on s'aperçoit que ce que l'on a pris jusqu'ici pour elle n'a guère été qu'une abstraction systématique, qu'une suite de tentatives pour démontrer des idées fausses ou vraies, par des faits toujours plus ou moins dénaturés par l'intention partielle à laquelle on a voulu les faire servir. [289] Dans le jugement du passé, dans l'appréciation des anciennes mœurs, des anciennes lois et des anciens peuples, de même que dans les théories des arts, ce sont les idées de convention et la prétention vaniteuse d'atteindre un but exclusif et isolé, qui ont dominé et faussé l'esprit humain.

[290] A mesure que le public verra plus clair dans l'histoire, il s'y affectionnera davantage, et sera plus disposé à la préférer aux fictions individuelles. Accoutumé à trouver, dans la connaissance des événemens, des causes simples, vraies et variées à l'infini, il ne demandera pas mieux que de les voir développer sur la scène ; il finira même, je crois, par s'étonner et par murmurer, si, assistant à une tragédie dont le sujet lui est connu, il s'aperçoit que, pour ne pas heurter un préjugé, on a négligé les incidens les plus frappans et les plus relevés de ce sujet.

Conclusions humaines et théoriques [8.d § 293-298 p. 486-488]

[293] Ainsi, tout poëte qui aura bien compris l'unité d'action verra dans chaque sujet la mesure de temps et de lieu qui lui est propre ; et, après avoir reçu de l'histoire une idée dramatique, il s'efforcera de la rendre fidèlement, et pourra dès-lors en faire ressortir l'effet moral. N'étant plus obligé de faire jouer violemment et brusquement les fait entre eux, il aura le moyen de montrer, dans chacun, la véritable part des passions. Sûr d'intéresser à l'aide de la vérité, il ne se croira plus dans la nécessité d'inspirer des passions au spectateur pour le captiver ; et il ne tiendra qu'à lui de conserver ainsi à l'histoire son caractère le plus grave et le plus poétique, l'impartialité.

[294] Ce n'est pas, il faut le dire, en partageant le délire et les angoisses, les désirs et l'orgueil des personnages tragiques, que l'on éprouve le plus haut degré d'émotion ; c'est au-dessus de cette sphère étroite et agitée, c'est dans les pures régions de la contemplation désintéressée, qu'à la vue des souffrances inutiles et des vaines jouissances des hommes, on est plus vivement saisi de terreur et de pitié pour soi-même. Ce n'est pas en essayant de soulever, dans des âmes calmes, les orages des passions, que le poëte exerce son plus grand pouvoir. En nous faisant descendre, il nous égare et nous attriste. A quoi bon tant de peine pour un tel effet ? Ne lui demandons que d'être vrai, et de savoir que ce n'est pas en se communiquant à nous que les passions peuvent nous émouvoir d'une manière qui nous attache et nous plaise, mais en favorisant en nous le développement de la force morale à l'aide de laquelle on les domine et les juge. [296] C'est de l'histoire que le poëte tragique peut faire ressortir, sans contrainte, des sentimens humains ; ce sont toujours les plus nobles, et nous en avons tant besoin ! C'est à la vue des passions qui ont tourmenté les hommes, qu'il peut nous faire sentir ce fonds commun de misère et de faiblesse qui dispose à une indulgence, non de lassitude ou de mépris, mais de raison et d'amour. [297] En nous faisant assister à des événemens qui ne nous intéressent pas comme acteurs, où nous ne sommes que

témoins, il peut nous aider à prendre l'habitude de fixer notre pensée sur ces idées calmes et grandes qui s'effacent et s'évanouissent par le choc des réalités journalières de la vie, et qui, plus soigneusement cultivées et plus présentes, assureraient sans doute mieux notre sagesse et notre dignité. [298] Qu'il prétende, il le doit, s'il le peut, à toucher fortement les âmes ; mais que ce soit en vivifiant, en développant l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle, et non en les plongeant à l'étroit dans un idéal de passions factices ; que ce soit en élevant notre raison, et non en l'offusquant, et non en exigeant d'elle d'humilians sacrifices, au profit de notre mollesse, et de nos préjugés !

Hommage à Chauvet et à la France [9 § 299-305 p. 488-491]

[299] Pour terminer cette lettre déjà si longue, permettez-moi, Monsieur, de vous exprimer un sentiment bien agréable que m'a fait éprouver l'article dans lequel vous avez combattu mes opinions littéraires.

[230] En examinant le travail d'un étranger, qui n'a pas l'honneur d'être connu personnellement de vous, vous y avez repris ce qui vous a paru contraire à l'idée que vous avez de la perfection dramatique ; mais vos critiques, adoucies même par des encouragemens flatteurs, ne sont conçues, pour ainsi dire, que dans l'intérêt universel de la littérature. On n'y voit aucune trace de cet esprit d'aversion et de dédain avec lequel on a traité trop souvent, dans tous les pays, les littératures étrangères. Vous combattez même, Monsieur, pour les foyers poétiques de l'Italie, en homme qui voudrait voir dans tous les pays la perfection de l'art, et qui la regarde, partout où elle se trouve, comme la richesse de tous, comme un patrimoine acquis à toute intelligence capable de l'apprécier. [301] Je ne vous ferai pas le tort de vous louer de cette disposition qui se manifeste partout dans votre écrit, puisque la disposition contraire est injuste et absurde ; mais je ne puis ni ne veux me défendre de l'impression heureuse que toute âme honnête éprouve sans doute en voyant ce besoin de bienveillance et de justice devenir de jour en jour plus général en France et en Italie, et succéder à des haines littéraires que leur extrême ridicule n'empêchait pas

d'être affligeantes. [302] Il n'y a pas long-temps encore que juger avec impartialité les génies étrangers attirait le reproche de manquer de patriotisme ; comme si ce noble sentiment pouvait être fondé sur la supposition absurde d'une perfection exclusive, et obliger, par conséquent, quelqu'un à prendre une jalousie stupide pour base de ses jugemens ; comme si le cœur humain était si resserré pour les affections sympathiques qu'il ne pût fortement aimer sans haïr ; comme si les mêmes douleurs et la même espérance, le sentiment de la même dignité et de la même faiblesse, le lien universel de la vérité, ne devaient pas plus rapprocher les hommes, même sous les rapports littéraires, que ne peuvent les séparer la différence de langage et quelques degrés de latitude. [303] C'est une considération pénible, mais vraie, que des écrivains distingués, que ceux-là même qui auraient dû se servir de leur ascendant pour corriger le public de cet égoïsme prétendu national, aient, au contraire, cherché à le renforcer ; mais le sens commun des peuples et un sentiment prépondérant de concorde, ont vaincu les efforts et trompé les espérances de la haine. [304] L'Italie a donné naguère un exemple consolant de cette disposition. Un homme célèbre, et qu'elle était accoutumée à écouter avec la plus grande déférence, avait annoncé qu'il laissait après lui un écrit où il avait consigné ses sentimens les plus intimes. Le *Misogallo* a paru, et la voix d'Alfieri, sa voix sortant du tombeau, n'a point eu d'éclat en Italie, parce qu'une voix plus puissante s'élevait, dans tous les cœurs, contre un ressentiment qui aspirait à fonder le patriotisme sur la haine. La haine pour la France ! pour cette France illustrée par tant de génie et par tant de vertus ! d'où sont sortis tant de vérités et tant d'exemples ! pour cette France que l'on ne peut voir sans éprouver une affection qui ressemble à l'amour de la patrie, et que l'on ne peut quitter sans qu'au souvenir de l'avoir habitée il ne se mêle quelque chose de mélancolique et de profond qui tient des impressions de l'exil !...

Annexe 3, *Atlante. Revue d'études romanes,* n°10,
printemps 2019, p. 359, ISSN 2426-394X.

Annexe 3

En 1825 Victor Chauvet publie, dans la *Revue encyclopédique*, l'article « Observations générales sur le genre appelé romantique, et sur quelques modifications de notre système théâtral »[1], où il cite des paragraphes de son compte rendu du *Conte di Carmagnola*[2]. Il appose à cette citation une note dans laquelle il évoque son échange avec Alessandro Manzoni. Nous republions la note d'après l'édition originale[3].

Note de V. Chauvet consacrée à A. Manzoni dans « Observations générales […] »

M. Manzoni me fit l'honneur de m'adresser, en réponse à ces observations, une lettre publiée par M. Fauriel, avec la traduction des deux tragédies de cet auteur, *le Comte de Carmagnola* et *Adelghis*. Cette lettre, pleine d'aperçus ingénieux, est à la fois un modèle d'urbanité et d'élégance de style. J'avais formé le dessein de répliquer, lorsque je remarquai, page 370, le passage suivant : « Que l'on dise que, plus une action prend d'espace et de durée, et plus elle risque de perdre ce caractère d'unité si délicat et si important sous le rapport de l'art, et l'on aura raison »[4]. Je vis que la contestation allait rouler sur une nuance, et je me tus, en regrettant beaucoup de perdre cette occasion de remercier ce grand poète de l'honneur qu'il m'avait fait et de l'extrême indulgence avec laquelle il avait bien voulu me traiter.

---

[1] V. CHAUVET, « Observations générales sur le genre appelé romantique, et sur quelques modifications de notre système théâtral », *Revue encyclopédique*, vol. XXVII, Juillet-Septembre 1825, p. 313-330. La note se trouve p. 318.

[2] *Cf.* annexe 1, § 7-12.

[3] La note a déjà été publiée par C. Cordiè (*in* V. CHAUVET, *Manzoni – Stendhal – Hugo*, *op. cit.*, p. 36 *sq.*) et par U. Colombo (*in* A. MANZONI, *Lettre à M. C****, *op. cit.*, p. 260).

[4] « Que l'on dise que plus une action prend d'espace et de durée et plus elle risque de perdre ce caractère d'unité si délicat et si important sous le rapport de l'art, et l'on aura raison ; mais, de ce qu'il faut à l'action des bornes de temps et de lieu, conclure que l'on peut établir d'avance ces bornes, d'une manière uniforme et précise, pour toutes les actions possibles ; aller même jusqu'à les fixer, le compas et la montre à la main, voilà ce qui ne pourra jamais avoir lieu qu'en vertu d'une convention purement arbitraire » [2.b § 18 p. 370 (*cf.* annexe 2)].

PARTIE VI.

COMPTES RENDUS D'OUVRAGES

Compte-rendu de C. CONDE ROMERO : Robin LEFERE, *La novela histórica: (re)definición, caracterización* (Madrid, Visor Libros, 2013). *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 361-365, ISSN 2426-394X.

Robin LEFERE, *La novela histórica : (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid, Visor Libros, coll. « Biblioteca Filológica Hispana » 149, 2013, 301 p.

Compte rendu par Carlos Roberto Conde Romero

La praxis précède évidemment la théorie ; la création dépasse nécessairement les réflexions critiques, toujours condamnées à suivre la trace des innovations esthétiques. Bien avant la pensée d'Eco ou Iser à propos de la réception littéraire ou de l'acte de lecture, Jorge Luis Borges avait posé la première pierre de l'édifice avec un texte aussi suggestif que « Pierre Menard, autor del Quijote ». Dans le cas du roman historique, au moins en ce qui concerne le pôle hispanophone, sa popularité foisonnante (popularité dangereuse, qui risque toujours de noyer les possibilités richissimes de la reformulation littéraire de l'Histoire dans une vaine étiquette commerciale et une qualité douteuse) semblait rendre irréalisables tant la conception générale du genre et de ses variétés que leur possible définition et caractérisation : comment embrasser d'un seul regard critique une production si hétérogène, étalée sur deux siècles et sur les deux rives de l'Atlantique ? Bien évidemment, cette richesse avait suscité non seulement une myriade de réflexions à propos de différentes réalisations précises, mais aussi plusieurs approches globales, avec plus ou moins de fortune. Cependant, le débat fut longtemps parasité par un faux dilemme : la volonté de plusieurs critiques (notamment Fernando Aínsa, Seymour Menton ou Alexis Rodríguez Márquez) de distinguer entre un roman historique « traditionnel », d'inspiration scottienne, à cheval entre le XIXe et le XXe siècle, et un « nouveau » roman historique, à caractère décidément moderne, voire avant-gardiste, et qui se serait imposé sur la scène littéraire hispanophone dans la seconde moitié du XXe siècle. Progressivement, cette voie critique s'est avérée sans issue pour réussir à proposer une vision d'ensemble du phénomène, occupée qu'elle était à établir une énième frontière entre Anciens et Modernes. Face au problème de l'hétérogénéité du roman historique, cette pensée autour du nouveau roman historique, de façon assez réductrice, ne proposait que deux possibilités d'homogénéisation (qui est *in*, qui est *out*), en perdant de vue que l'examen du roman historique était en fait indissociable de la discussion sur la nature et l'histoire du roman en général et avait même vocation à

aller bien au-delà : au-delà des seuls discours narratifs (pour atteindre aussi les discours lyriques, dramatiques et argumentatifs), au-delà des idées romantico-essentialistes de « nouveauté », « Modernité » ou « tradition nationale » (pour ainsi réussir à penser la reformulation littéraire de l'Histoire dans l'ensemble de la tradition hispanique ou ibéro-américaine) et au-delà même de la praxis littéraire (pour tenir compte de l'état variable des rapports entre Histoire et Littérature tout au long de l'histoire des idées).

L'étude *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, du latino-américaniste belge Robin Lefere a l'immense mérite de proposer une sortie à cette impasse conceptuelle. Dès le début, le livre assume comme indispensables points de départ de sa tâche autant la riche diversité du genre que la difficulté, voire l'impossibilité, d'arriver à un consensus sur sa définition : la nature hétérogène du roman historique serait donc une caractéristique incontournable qui, non seulement ne doit pas être évitée (autrement, les conclusions critiques s'avéreraient naturellement biaisées), mais qui doit même se laisser deviner dans les traits définitoires suggérés.

Dans un solide état de la question, Lefere intègre le débat « roman historique traditionnel *versus* nouveau roman historique», tel qu'il apparait dans la critique hispanique, dans le contexte plus large d'une réflexion dominée par le modèle scottien (dont les caractéristiques définiront souvent le roman historique traditionnel, au point de marquer par leur absence le nouveau roman historique, parfois presque un paradigme anti-scottien), par le poids des premières études sur ce genre (notamment celui de Lukacs, bien sûr) et, donc, par un va-et-vient entre le réalisme de ceux qui prônent une primauté de la fidélité historique sur l'invention littéraire et l'idéalisme de ceux qui subordonneraient la vérité historique à la vraisemblance esthétique. La critique hispanique reflète très bien la pluralité des approches adoptées vis-à-vis du roman historique, la conception lukacsienne y jouant souvent un rôle secondaire vis-à-vis d'une autre définition : celle, assez normative, de l'Argentin Enrique Anderson Imbert, pour qui le roman historique raconterait une action 1) produite dans une époque antérieure à celle du romancier et 2) rattachée à au moins un épisode historique significatif. L'examen de ces différentes réflexions, ainsi que

des contradictions qui leur sont inhérentes (la distance temporelle est-elle vraiment essentielle pour un discours écrit tel que le roman historique, dont le caractère discursif suppose déjà une distanciation vis-à-vis de sa matière première et des thématisations précédentes ?) permet à Lefere de dresser l'histoire critique d'une notion marquée par l'extrême difficulté d'appliquer les définitions successives (souvent partielles ou insuffisantes) à un genre insaisissable, caractérisé justement par un apparent manque d'unité.

Pour essayer de mieux cerner cette nature, l'auteur structure sa pensée en trois étapes. Il propose d'abord plusieurs pistes pertinentes pour sortir du schéma dualiste qui cloisonne le débat et élargir ainsi la perspective jusqu'à un regard polysystémique, qui propose d'inclure le roman historique dans une série de cercles concentriques : les autres genres littéraires qui reformulent l'Histoire ; une notion plus large du discours historiographique (qui inclurait non seulement l'Histoire, mais aussi des approches préhistoriques ou parahistoriques comme le mythe et la légende) ; d'autres formes symboliques de relation avec l'Histoire (telles que le cinéma, l'opéra ou la peinture) ; et, finalement, le roman et la littérature à vocation référentielle. Cette volonté conduit à la proposition d'une Littérature Historique définie comme une littérature qui thématise l'Histoire (soit comme objet principal de représentation et de réflexion, soit depuis une perspective interprétative), Histoire elle-même conçue de façon plurielle, en tenant compte d'approches diverses du fait historique : macro-histoire, micro-histoire, histoire des possibles, le Passé, bien sûr, mais aussi le Présent et même le Futur, puisque la pensée historique aurait vocation à montrer l'Homme en tant qu'un Être-dans-le-temps.

Les multiples visages de la science historique, la diversité des traitements possibles de l'Histoire par la Littérature, la variété tant des thèmes, motifs, procédés et genres littéraires que des perspectives historiographiques et épistémologiques, la nécessaire pluralité des intentions discursives… : rien de cela ne saurait être encapsulé dans une définition express du roman historique. Pleinement conscient de faire face à une hydre discursive, Lefere s'attaque, dans un deuxième temps, au problème de la définition du roman historique en imaginant d'abord une liste de vingt critères ou traits caractéristiques, liste qui, si elle aspire à décrire de façon exhaustive un objet

d'étude aussi complexe, se doit d'être ambitieuse, ouverte et, en même temps, conceptuellement rigoureuse. La liste assume son caractère hétérogène : des critères épistémologiques (par exemple, la relation référentielle ou l'attitude gnoséologique envers l'Histoire) côtoient des critères herméneutiques (clés interprétatives vis-à-vis de la compréhension de l'Histoire, approches idéologiques qui régissent la thématisation spécifique ou la recherche ou non de la fidélité) ou narratologiques (type d'intrigue, caractère de la narration, structure temporelle, travail de la langue, poétique…). Progressivement, ces traits s'avèrent être les fondations d'une grille d'analyse qui, à travers dix-sept critères et jusqu'à une trentaine de éléments (réduits bientôt, dans un souci d'opérabilité, à une *shortlist* de huit critères et vingt-trois éléments), permet de produire des caractérisations bien plus détaillées que celles des modèles antérieurs à caractère duel, à condition, bien sûr, d'aller au cas par cas. L'une des grandes qualités de ce travail (manifeste dans la description des quatorze romans historiques sur lesquels Lefere teste son modèle) est justement de rappeler quelque chose d'évident, mais néanmoins souvent laissé de côté : la vaste richesse de la création littéraire, qui s'avère inaccessible si l'on s'en tient à une approche réductrice et superficielle du genre. Des romans historiques souvent simplement étiquetés comme « romantiques », ou « réalistes », ou « nouveaux », ou « postmodernes », des romans produits au sein d'une même tradition, d'un même pays, à la même époque, des romans rédigés par un même auteur acquièrent, sous la loupe de Lefere, des traits complexes et divers, chaque roman proposant en fait une façon de reformuler l'Histoire qui n'appartiendrait quasiment qu'à lui.

Il n'est donc guère surprenant que l'auteur se refuse, dans la troisième et dernière phase de son étude, à concevoir l'idée même de typologie comme un essai de classification de ce qui existe, mais plutôt comme la construction d'un système de possibles, un réseau de perspectives ouvertes à un genre, en l'occurrence le roman historique. En toute lucidité, et épousant ainsi la pensée postérieure à Saussure (pour qui la valeur de chaque élément du système linguistique dépend de sa relation avec tous les autres éléments qui l'accompagnent dans une réalisation concrète), Lefere transforme la liste des traits caractéristiques du roman historique en une typologie systémique, raisonnée, où ces traits se déploient selon trois axes principaux :

référentiel (autrement dit, la relation tissée avec l'Histoire), poétique (le traitement littéraire de ce qui est raconté, ce qui pourrait s'approcher de la forme de l'expression de Hjlemslev) et idéologique (ce qui, si l'on pousse un peu plus loin l'analogie avec Hjelmslev, évoquerait le travail formel du contenu, c'est-à-dire la façon d'organiser le sens du texte). Chaque axe est ensuite enrichi par une série de critères spécifiques (trente au total), dont la présence ou l'absence caractérise les multiples facettes du roman en question, de façon assez proche du modèle componentiel de la description sémantique (selon lequel le sens d'une unité lexicale dépend de la présence ou de l'absence d'une série d'unités minimales de sens, les sèmes). D'après cette approche ouverte, on ne pourrait donc plus, sans se leurrer, se contenter de réunir certains romans historiques seulement parce qu'ils partagent des orientations temporelles (vers un passé lointain ou proche, vers le présent ou même le futur), parce qu'ils tendent ou non vers une poétique illusionniste ou anti-illusionniste ou parce qu'ils se concentrent ou non sur un figure spécifique : quid de leur attitude envers la connaissance de l'Histoire, de leur relation avec les textes précédents, de leur vision symbolique ou de leur approche monologique ou dialogique, pour ne mentionner que quelques-unes des autres caractéristiques de cette proposition ? Mettant en lumière le vaste ensemble de possibilités du genre du roman historique, Lefere clôt sa réflexion en rappelant que le recours à une typologie doit aider à mieux se repérer parmi les diverses réalisations concrètes d'un genre donné, mais que, ces réalisations étant esthétiques et naturellement polysémiques, la typologie ne peut jamais se substituer à l'herméneutique de chaque œuvre. Le livre, qui propose ensuite, dans sa seconde partie, huit études monographiques sur des romans historiques et auteurs particuliers, passe ainsi avec cohérence de la théorie à la praxis, de la réflexion à son application à un champ des possibles qu'il a réussi à embrasser du regard. Sur la base de ce solide socle conceptuel, le temps est donc venu de chercher à comprendre chaque discours dans sa spécificité.

Compte-rendu de G. FALISTOCCO : Giuliana BENVENUTI, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV* (Bologne, il Mulino, 2017). *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 366-370, ISSN 2426-394X.

Giuliana Benvenuti, *Il brand* Gomorra. *Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, Il Mulino, 2017, 205 p.

Recensione di Giulia Falistocco

Nell'epoca della convergenza *Gomorra* rappresenta il caso italiano per eccellenza per lo studio dei processi transmediali: un *franchise* che ha conquistato lettori e spettatori, analizzato in questo volume da Giuliana Benvenuti nelle sue versioni (libro, film, serie tv e pièce). L'indagine del successo del brand passa per l'analisi della sua genesi produttiva e per il suo funzionamento, per questo l'autrice sceglie di conciliare e integrare elementi testuali, in riferimento alle forme del racconto, con ciò che si trova ai margini del testo: «i modi di produzione di questi testi e i presupposti sociali» (p. 12).

Il caso di *Gomorra* è un esempio del rinnovamento culturale italiano, che «permette di mettere in luce la complessità del rapporto fra scrittore e mediatori culturali», «mostrando quali negoziazioni e quali contraddizioni siano caratteristiche della contemporaneità» (p. 197). Contrariamente alla vulgata critica che vede le forme contemporanee incapaci di veicolare una tensione etica, Benvenuti riflette sulla funzione performativa e sociale dei contenuti transmediali. Ciò comporta una discussione sul ruolo che la letteratura riveste nelle complesse dinamiche di contaminazione tra i *media*. Per quanto le modalità di produzione di *Gomorra* siano un prodotto sintomatico del tempo attuale, poggiano la loro logica in un contesto culturale che, nato negli anni '70, spinge verso l'internazionalizzazione e verso una predominanza della «cultura visuale» (p. 19). Questo, come spiega Benvenuti, può mettere in crisi la specificità dell'espressione letteraria, ma non deve traviare sulle potenzialità estetiche e civili dei nuovi mezzi.

Per comprendere le dinamiche dell'industria culturale contemporanea bisogna, inoltre, riflettere sul ruolo assunto dall'autore, ristabilire i contorni e la funzione di questa figura entrata in crisi. Il fenomeno *Gomorra* si lega, infatti, al fenomeno Saviano, il *fil rouge* che unisce libro, film, pièce e serie. Nei prodotti transmediali, l'autorialità è spesso minacciata sia per ragioni commerciali che produttive: si pensi al caso di *Star Wars*, i cui diritti sono stati venduti da George Lucas alla Disney che

ha ampliato diversi archi narrativi, o in maniera simile al caso della serie *Game of Thrones*, che ha ormai superato i libri, relegando George Martin in secondo piano. *Gomorra* ha seguito un percorso diverso: Saviano rimane un elemento costante, sia come sceneggiatore, sia per il ruolo di personaggio mediatico. Infatti, come nota Benvenuti, a determinare il boom di vendite del romanzo nel 2006, dopo un lento inizio, furono le vicende pubbliche di Saviano, messo sotto scorta in seguito alle minacce del clan camorrista dei Casalesi. Inoltre, le modalità di enunciazione, il suo «io so», sono garanzia dell'esistenza stessa di *Gomorra*, una presenza inalienabile dal brand. Entrato quindi a far parte del *transmedia storytelling*, Saviano guida «alla lettura della narrazione in tutte le sue declinazioni» (p. 175), stabilendo una singolare «trinità autore-narratore-personaggio» (p. 9). Dalla sua testimonianza diretta, perciò, derivano le istanze civili che hanno reso l'opera «un blockbuster morale» (p. 196), unendo comunicatività (che è anche intrattenimento nel senso migliore del termine) e critica sociale.

Nel primo capitolo, Gomorra *e la letteratura del suo tempo*, la studiosa tratta le dinamiche editoriali che hanno portato alla creazione del romanzo e il percorso che l'ha reso un best-seller internazionale. Già nella composizione del libro emerge perciò «quel complesso rapporto tra scrittore e mediatore culturale», a cui hanno contribuito editor della Mondadori come Helena Janeczek. Per Benvenuti questo è in linea con l'obiettivo comunicativo e sociale di Saviano, modulato attraverso l'uso di un italiano medio e la creazione di un rapporto diretto tra autore e lettore grazie alla rete: alcune parti del romanzo sono, infatti, apparse in blog come «Nazione indiana». *Gomorra* quindi «è nato all'interno di un progetto di condivisione che può condurci a ipotizzare che Saviano scrivesse convinto di essere parte di una comunità che ha nella rete il suo punto di aggregazione privilegiato» (p. 48). L'uso di un linguaggio comunicativo, condiviso dalla generazione di scrittori esordienti negli anni '90, si collega per Benvenuti con il cosiddetto «ritorno alla narrazione». La posizione di Saviano è, quindi, quella di rispondere alla fame di realtà attraverso una mediazione tra iperbole facile, pulp e splatter, con il fine di raggiungere un pubblico il più ampio possibile per sensibilizzarlo e scuoterlo sul problema della camorra. Si tratta di una situazione diversa rispetto a quella di altri autori, ad

esempio Scurati, in quanto non usa una «narrazione dell'estremo» per intrattenere il lettore con la violenza, ma per persuaderlo alla rivolta, poggiando il proprio statuto sulla testimonianza diretta, convinto che l'arte sia ancora uno strumento morale e politico. Nel capitolo Gomorra *nell'arena mediatica*, la forma romanzesca è associata con le istanze sociali e morali veicolate dall'opera. Saviano se da una parte si immette nel percorso pasoliniano di conoscenza antropologica, dall'altra riusa l'immaginario mediatico con un intento comunicativo e persuasivo: il caso più emblematico è quello di *Scarface*, quasi un ipotesto secondo Benvenuti. Al tempo stesso, però, riconoscendo il fascino esercitato dal film, disinnesca l'attrattiva della pellicola inserendo un eroe positivo, l'io-narrante appunto, per guidare il lettore nell'*underworld* camorristico.

La questione del linguaggio e la struttura dei personaggi sono le due differenze principali con le derivazioni transmediali cinematografiche e televisive, di cui tratta nel terzo e quarto capitolo: Gomorra *al cinema* e Gomorra - La serie. *Nascita di un* franchise. Il film e la serie optano per un uso mimetico della lingua attraverso il dialetto, da non interpretare come una forma di attardato neorealismo, ma come una «sconvolgente ri-costruzione» (espressione ripresa da Paolo Noto, p. 98). Se il napoletano permette allo spettatore un'immersione nel contesto sociale (agevolato dall'ausilio dei sottotitoli per la comprensione dei dialoghi), nel film la sottrazione affabulatoria del gangster movie, operata nel libro grazie al personaggio-testimone, avviene attraverso la visione quotidiana e prosaica della criminalità. Matteo Garrone, infatti, sceglie cinque storie di ordinaria violenza, che ruotano soprattutto intorno a personaggi giovani, ragazzi avviluppati intorno al sogno di diventare Toni Montana. Anche nella serie è assente l'autore-testimone e in sua sostituzione l'acuirsi della visione distopica (in parte già presente nel film) carica la narrazione di un'istanza etica. L'assenza del lieto fine, infatti, non determina un pessimismo di fondo che nega l'azione, ma anzi è un dispositivo che permette lo scatto di denuncia, ricordando allo spettatore che ciò «che vede continua ad accadere, ogni giorno» (p. 135). Nella versione teatrale, progettata prima dell'uscita del libro e rappresentata il 29 ottobre 2007 per la regia Marco Gelardi (che ha continuato la

collaborazione con Saviano ne *La paranza dei bambini*), invece, ritroviamo la triade autore-narratore-personaggio.

Per Benvenuti con *Gomorra -La serie* nasce propriamente il *franchise*. Questa, infatti, espande la narrazione, creando un'esperienza composita «in cui i frammenti di una storia vengono disseminati in diverse piattaforme, lasciando al fruitore il compito di ricomporli» (p. 127). Si stabilisce così l'autonomia del fruitore, lettore e spettatore, che «può fare il suo ingresso nel mondo *Gomorra* da una qualsiasi delle quattro produzioni e poi rivolgersi alle altre» (p. 127). Ogni forma narrativa, inoltre, modula il rapporto di *Gomorra* con la verità, così che a istanze diverse di realismo seguono modi differenti di denuncia e di rappresentazione, perché, come scrive Henry Jenkins, ciascun *medium* fa «quello che sa fare meglio» (p. 126). I prodotti transmediali, perciò, esercitano un'azione performativa sul pubblico sia per quanto riguarda l'interattività tra i prodotti, sia per la comprensione del rapporto opera-mondo-verità. Un'esperienza rara in Italia, oltre a *Gomorra* si può annoverare il caso di *Romanzo criminale*, ma che rappresenta la «direttiva dei grandi *media conglomerates* hollywoodiani» (p. 128). Per quanto, sottolinea Benvenuti, l'effetto performativo prodotto è complesso e contraddittorio. Infatti, se da una parte *Gomorra* spinge alla riflessione sul problema della criminalità organizzata, dall'altra «succede alla serie quello che era successo alle battute di Tony Montana in *Scarface*: i giovani della camorra citano le frasi celebri dei duri membri del Sistema rappresentati dalla serie» (p. 147). Nonostante ciò, l'importanza mediatica del brand, unita ai dispositivi di denuncia messi in atto, riducono le ricadute *cult*, inevitabili, ma arginabili.

Come dimostra Benvenuti, il brand *Gomorra* si inserisce a pieno diritto nel nuovo contesto culturale, in cui il rapporto tra opera originale e opera derivata non può essere più letto come adattamento, secondo quanto scritto da Linda Hutcheon in *Teoria degli adattamenti*, nonostante la sua riflessione sia nata già in un contesto culturale di apertura tra i media. *Gomorra* è l'espressione di processi di «ri-mediazione» che si sottraggono alla logica classica dell'originale. Il compito del critico quindi sarà quello di ricostruire i rapporti tra testo e *medium*, tenendo presente la connessione con gli altri prodotti del *franchise*. Un processo che si

complica anche dal punto di visto percettivo, dal momento che si instaurano dinamiche co-autoriali, così che un prodotto diventa «un meta-testo potenzialmente infinito e aperto alla creatività» (p. 114).

In conclusione, per Benvenuti il brand *Gomorra* non è sfruttato a pieno, sia per un ritardo delle produzioni italiane verso le nuove forme mediali, sia per le restrizioni imposte a una serie dedicata al tema della mafia (motivo tra l'altro della mancata produzione del videogioco). Nonostante ciò, rappresenta un esempio della nuova industria culturale contemporanea «in cui il lavoro della letteratura non può fare a meno pena la sua sostanziale ininfluenza sociale di contaminarsi e di espandersi in altri media, di cooperare con essi, e perciò di esplorare nuove forme di autorialità» (p. 197).

Compte-rendu de A. AGLIOZZO : Emanuela PIGA BRUNI, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo* (Sesto San Giovanni, Mimesis, 2018). *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 371-375, ISSN 2426-394X.

Emanuela Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018, 240 p.

Recensione di Andrea Agliozzo

Uno dei tratti che distinguono la storiografia non evenemenziale dalla finzione narrativa riguarda la possibilità, della seconda, di intersecare e far interagire un complesso polifonico di voci, che permettono di scuotere il fondamento di verità inseguito dalla prima attraverso l'analisi e la descrizione delle macrostrutture sociali, politiche o economiche. A sottolineare la discrepanza tra le due modalità di formalizzazione dell'esperienza storica è stato Peter Burke, che in un saggio degli anni Novanta scritto a proposito del dibattito inaugurato da Lawrence Stone sul revival della narrativa negli studi storici ricordava le potenzialità epistemiche della finzione romanzesca. Prima fra tutte, la sua capacità di creare un sistema di tensioni simultanee tra punti di vista discordanti, trasformando l'interpretazione del conflitto in un «conflitto di interpretazioni». Burke invitava lo storico contemporaneo a superare la rigida distinzione tra eventi e strutture, per praticare piuttosto quell'eterodossia espressiva caratteristica della scrittura narrativa, in grado di far sentire le varie e opposte voci del passato e sfuggire così alla tentazione di esporre una versione unilaterale dei fatti.

In *La lotta e il negativo,* Emanuela Piga Bruni accoglie la prospettiva storiografica di Burke e la pone a fondamento di una scrittura orientata in prima istanza a problematizzare il punto di vista della narrazione storica. Lo stesso concetto di «teoria» inteso come specifico modo di vedere, carico di cultura e per questo soggetto a una doverosa operazione critica viene ridiscusso al fine di rintracciare strategie di potere dei dominanti e prospettive di riscatto per i dominati. Come osserva l'autrice, «il luogo in cui ci situiamo ideologicamente, soggettivamente e economicamente rispetto a un determinato evento condiziona e circoscrive la nostra visuale» (p. 54). Il richiamo più esplicito del volume è ai *ways of seeing* di John Berger, intesi da Piga Bruni come «macrofigura in grado di raggruppare sia romanzi caratterizzati da una forte componente polifonica, sia riflessioni teoriche che ne indagano la natura e il significato» (p. 70). Ne risulta un progetto sfaccettato

e complesso, attraversato dalla volontà di analizzare le opere letterarie prese a campione e di utilizzarle allo stesso tempo come controspinte discorsive potenziali atte a correggere lo sguardo della critica e il punto di vista canonico del lettore contemporaneo. Decisiva appare in questo senso un'osservazione di Carlo Ginzburg riportata nel volume, che fa della teoria della letteratura un prodotto di scambi reciproci tra sapere storico e antropologico.

L'operazione condotta da Piga Bruni non risulta pertanto neutra, ma presuppone una riflessione culturale orientata verso un percorso autocritico dei modi di vedere. Si tratta per l'autrice di ridiscutere i meccanismi di fondazione del canone della tradizione occidentale, nonché di riconsiderare gli stessi strumenti di selezione e di costruzione della memoria, i parametri di scelta e di oblio. Se è vero che ogni tradizione è oggetto di invenzione e di predilezione di un punto di vista a sua volta stratificato nella memoria , la messa in discussione della Memoria a partire dalla valorizzazione delle *memorie* dei soggetti subalterni si presenta allora come un'operazione in grado di ridefinire i parametri di costituzione della Storia attraverso le *storie*, in una lotta tra i percorsi di soggettivazione delle minoranze e i discorsi egemonici di chi è riuscito a conquistare un campo d'azione atto a edificare il proprio dominio. Del resto, come afferma l'autrice, «oltre a svolgere un ruolo cruciale nei processi di scrittura della storia, il concetto di tradizione ricopre un significato altrettanto importante nell'ambito più specificamente letterario, sulla scorta di criteri di valore, memoria selettiva di una comunità e orizzonte d'attesa» (p. 62).

Il mezzo attraverso il quale Piga Bruni si serve per condurre la sua operazione critica è il romanzo *neostorico* (Benvenuti, 2012), analizzato in una prospettiva comparata che include una campionatura di romanzi apparsi tra il 2000 e il 2015 in Francia, in Italia e in Inghilterra. Tra i principali autori selezionati troviamo il collettivo Wu Ming, Gabriella Ghermandi, Helena Janeczek, Antonio Scurati, Andrea Levy, Laurent Mauvignier, il Littel delle *Bienveillantes*, Laurent Binet, Martin Amis. Nella prima delle quattro parti che compongono il volume *Costellazioni teoriche* l'autrice insiste sulla possibilità del romanzo storico contemporaneo di riprendere la voce degli ultimi. Accanto alla prospettiva

postcoloniale di autori che assumono il punto di vista «periferico» del subalterno, si collocano forme di narrazione elaborate dagli stessi attori che ereditano per appartenenza storica e geografica il punto di vista egemone del colonizzatore rispetto alle periferie. Il discorso dell'autrice tenta dunque di farsi carico sia dei modi di vedere di minoranze che reclamano, con la loro produzione discorsiva, un cambiamento di paradigma, sia di voci che, entrando in collisione con il passato coloniale, imbastiscono con la scrittura un decisivo processo di autocoscienza. D'altra parte, come aveva già osservato Burke nella prefazione a *New perspectives on Historical Writings*, i processi di decolonizzazione e il femminismo pongono lo storico a interrogarsi sul proprio modo di narrare (o meglio, dell'urgenza di ricominciare a narrare).

Piga Bruni analizza dunque l'emersione del punto di vista dal basso nel romanzo *neostorico*, dove «l'impalcatura polifonica classica diventa [...] architrave per la rivendicazione di istanze politiche legate ai fenomeni storici e sociali della contemporaneità, dalle lotte coloniali alle lotte femministe e per la rivendicazione dei diritti di libertà sessuale. In questo contesto e grazie ai diversi punti di vista espressi dall'impianto polifonico, l'antica infrastoria, la storia degli umili di cui parlava Manzoni, trova nuova sostanza, facendosi anche gesto politico» (p. 91). La stessa prospettiva di Lukács, che nel suo saggio sul romanzo storico identificava la storia dal basso con la vita del popolo, viene presa in considerazione dall'autrice, ma ricondotta alle necessità e alle contraddizioni della contemporaneità. Esemplare risulta in questo senso il titolo del volume, che riassume una dialettica non pacificata tra il momento *positivo* della lotta e quello *negativo* del male, della zona grigia dell'esistenza elaborata attraverso la scrittura letteraria. Nell'intersezione tra le due polarità della lotta e del negativo si esprimerebbe una visione lontana dall'idea progressiva della storia e aperta piuttosto a una reciprocità orientata: «lotta e negativo» dichiara l'autrice nell'introduzione «non costituiscono una dicotomia rigida, ma gli estremi, spesso compresenti, di una tensione che non si concilia e permane nella contraddizione» (p. 27).

Dopo un primo capitolo dedicato alla rassegna degli strumenti critici atti alla comprensione del romanzo storico contemporaneo, il secondo affronta, con

maggiore dettaglio, l'intreccio e le potenzialità epistemiche tra letteratura, teoria della storia e psicanalisi. Il *focus* di tale rapporto è lo scarto tra evento e lacuna, tra linguaggio e impossibilità di raccontare il trauma dell'esperienza collettiva che si riflette sui destini individuali. Nella contraddizione tra l'attitudine alla costruzione della memoria e all'assoggettamento e l'esclusione di memorie possibili, l'autrice suggerisce l'approccio critico di Francesco Orlando, col suo modo di intendere la letteratura come sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato. La frattura tra polarità spesso inconciliabili del soggetto la dissonanza tra universo interiore e sfera socio-storica rimane pertanto aperta. Fondamentale diventa allora la distinzione tra testi *dialogici* e «modi di vedere» e testi *bi-logici* e «modi di pensare», in un conflitto lasciato agire come potenzialità conoscitiva. Del resto, lo stesso punto di vista, come afferma Michel De Certeau, non è mai dato a priori nel discorso, ma è il risultato di un conflitto e di una lotta (p. 74). Si spiega così la triangolazione tra letteratura, storia e psicanalisi, nonché la continua intersezione tra lotta, emersione del sommerso e negativo. L'opera letteraria diventa dunque il mezzo attraverso il quale le contraddizioni dell'inconscio, privato e collettivo, possono trovare dominio.

I due restanti capitoli del volume polarizzano il conflitto dialettico del titolo, che viene esaminato a partire dalla lettura ravvicinata delle opere selezionate: nel terzo dedicato alla *lotta* l'autrice applica le categorie teoriche passate in rassegna nelle prime due sezioni; nel quarto e ultimo, che funge da contraccolpo strutturale al precedente, il *negativo* delle opere letterarie viene indagato come luogo in cui si annidano le contraddizioni interiori e si stratifica l'inconscio politico. La letteratura viene dunque esaminata nella sua capacità di misurarsi di fronte all'esperienza della storia, scontrandosi con un doppio livello conoscitivo: nel solco tra lotta e negativo è allora possibile sviluppare una teoria della soggettività critica che colloca i subalterni in uno spazio nuovo di partecipazione e azione politica condotta anche per mezzo della forma estetica.

Attraversando le circa duecento pagine che compongono il volume ambizioso nel suo orientamento critico e per le sfide certo inequivocabili che l'universo discorsivo contemporaneo impone è possibile rilevare alcuni cortocircuiti,

prodotti dalla discrepanza tra l'apparato critico schierato dall'autrice e l'elaborazione argomentativa sviluppata attraverso il confronto delle categorie teoriche con le opere letterarie. La scrittura si arresta a tratti su stacchi concettuali forti o artifici retorici che il più delle volte riducono la complessità critica in precedenza evocata, rischiando di lasciare il lettore perplesso di fronte a una risoluzione accomodante del conflitto. Il volume resta tuttavia ricco di spunti teorici, orientati alla conquista di uno spazio d'azione doveroso per chi intende la letteratura come un'arma da utilizzare, in primo luogo, contro gli stessi suoi cultori che la recidono da qualsiasi incursione del conflitto vissuto al di là delle frontiere testuali dell'opera.

Compte-rendu de A. SOTGIU : Raffaella COLOMBO, Federico FRANCUCCI, Matteo QUINTO, dir., *Mimesis 1946-2016…*(Pavia, Pavia University Press, 2018). *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 376-382, ISSN 2426-394X.

***Mimesis 1946-2006. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach. Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016*, Raffaela Colombo, Federico Francucci e Matteo Quinto (a cura di), Pavia, Pavia University Press, 2018, 112 p.**

Recensione di Antonio Sotgiu

Il volume qui recensito, risultato delle giornate di studio svoltesi presso il prestigioso Collegio Ghislieri di Pavia nella primavera del 2016, presenta una ricca premessa di Guido Lucchini, seguita da otto contributi, nell'ordine, di Maria Luisa Meneghetti, Pietro Cataldi, Lorenzo Renzi, Daniele Giglioli, Federico Bertoni, Riccardo Castellana e Federico Francucci. La lista appena esposta fa immediatamente capire la varietà di interessi e approcci sviluppati. Da un punto di vista disciplinare, la filologia romanza dialoga con la teoria letteraria, con la filosofia, con la storia delle idee. A dispetto del titolo, che pone l'accento sull'opera più conosciuta del critico tedesco, *Mimesis*, e sull'occasione che ha dato luogo al progetto la celebrazione dei settant'anni dalla pubblicazione , la raccolta in questione affronta snodi teorici, storici e filologici che coinvolgono l'intera produzione di Auerbach. Inoltre, lungi dal limitarsi a un atteggiamento celebrativo, gli autori dei saggi raccolti non si astengono dall'esprimere giudizi talvolta severi nei confronti dell'opera del critico tedesco e dall'assumere posizioni metodologiche, storiche e ideologiche in aperto contrasto con essa. Un ulteriore elemento assolutamente fecondo offerto dal volume sono i numerosi raffronti tra Auerbach e altri giganti della critica otto-novecentesca, quali Heidegger, Benjamin, Warburg, Bergson, Spitzer e Frye.

La raccolta curata da Colombo, Francucci e Quinto propone originalissime sfide ermeneutiche che coinvolgono autori Baudelaire e Pynchon che potrebbero sembrare a prima vista lontanissimi dalle preferenze etiche ed estetiche espresse in *Mimesis*. L'obiettivo comune, che l'insieme dei contributi riesce a nostro avviso a raggiungere in pieno, non si risolve in una piatta riproposizione del metodo critico auerbachiano, né in una sterile constatazione dei suoi limiti e delle sue debolezze. Tutti i contributi aspirano e riescono a intrattenere un dialogo attento con l'opera di Auerbach, impegnato nel vagliare da

un punto di vista analitico l'efficacia e l'attualità del suo metodo storico-filologico e della sua capacità di rispondere alle esigenze della critica contemporanea. Il responso non è univoco. Si va dal contributo di Pietro Cataldi, che riconosce nel concetto di «figura» uno strumento interpretativo ancora oggi estremamente valido (*Vitalità del concetto di figura*), a quello di Bertone (The burial of the dead: *Erich Auerbach e noi*) il quale insiste sul fatto che «dobbiamo rassegnarci una volta per tutte alla frattura incolmabile che ci separa da Auerbach» (p. 60). Ma procediamo con ordine. Il volume si apre con il saggio di Maria Luisa Meneghetti, che da un punto di vista metodologico può essere accostato a quello di Renzi, il quarto nell'ordine. Entrambi mettono in rilievo la problematicità di due concetti cardine che attraversano buona parte dell'opera di Auerbach, quello di «sublime cristiano» (Meneghetti) e quello di «creaturalità» (Renzi).

Il contributo di Meneghetti prende spunto da un volume di saggi di Auerbach pubblicato postumo con il titolo *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel medioevo*, e in particolare si concentra sul capitolo intitolato *Camilla o la rinascita dello stile elevato*. Dopo aver sostenuto la tesi dell'assenza di uno stile sublime ed elevato nel *Roman d'Eneas*, e al termine di un forse troppo rapido confronto con l'*Eneide* virgiliana, Auerbach, osserva Meneghetti, propone un accostamento tra alcuni versi dell'*Iliade*, tratti dal XIII e dal XX libro, e quelli che descrivono l'arrivo del Messo celeste nel nono canto dell'*Inferno* (v. 64-81), con lo scopo di sottolinearne le affinità stilistiche e di attribuire perciò a Dante il merito di aver contribuito alla rinascita di uno stile sublime in ambito volgare. Facendo ricorso a nuove scoperte intertestuali e a una serrata analisi retorico-stilistica, l'autrice cerca al contrario di mostrare la distanza stilistica che intercorre tra i brani presi in esame, mettendo in rilievo le componenti basse e colloquiali presenti nelle terzine dantesche. Forte dei risultati ottenuti, Meneghetti sottolinea quindi come la peculiarità della *Commedia* sia meglio afferrabile attraverso la nozione, d'altronde cruciale per Auerbach, di commistione degli stili. Le analisi di Meneghetti ci sembrano preziose, al di là dei risultati puntuali, per mettere in luce un aspetto problematico più ampio, presente soprattutto in *Mimesis*: la presenza simultanea di una caratterizzazione dell'opera dantesca all'insegna della

Stilmischung, capace di rappresentare la molteplicità e la drammaticità del reale, e l'impiego di una categoria stilistica gerarchica come quella di «sublime», creatrice di opposizioni binarie che faticano a captare la complessità della terzina dantesca.

Il saggio di Mario Domenichelli mira a individuare nell'apocalittica ebraica una modalità ermeneutica che accomuna Auerbach con alcuni dei massimi intellettuali del XX secolo, ovvero Heidegger, Benjamin e Spitzer, ma tenendo conto anche di Warburg. In particolare, sono i concetti auerbachiani di «figura» e di *Ansatzpunkt* che vengono fatti dialogare con alcuni concetti chiave degli autori succitati all'insegna di un percorso conoscitivo che Domenichelli definisce «etimologico». Tale approccio consiste in un particolare posizionamento dell'interprete, che affronta un percorso paradossale nella misura in cui egli si pone al tempo stesso tra passato e presente, interiorità ed esteriorità, eternità e storia. L'interpretazione figurale sarebbe dunque la ricerca di una soglia capace di svelare una verità che risiede tanto nell'origine, nella memoria, nell'utopia, quanto nel compimento, nel destino, nell'avvenire.

Il contributo di Cataldi insiste sulla vitalità del concetto di figura come risultato fecondo del modernismo degli anni venti del Novecento, in opposizione alla tradizione orfico-simbolica e al positivismo hegeliano. Cataldi propone inoltre un interessante parallelo tra il concetto auerbachiano e la concezione bergsoniana del tempo, incentrato soprattutto sulla capacità della categoria di «figura» di far convergere la tensione tra universale e particolare e di cogliere le forze che il passato e il futuro esercitano sul presente dell'opera.

Sulla scorta dei lavori di Anne Schoysman, Lorenzo Renzi analizza dapprima il concetto di «creaturale» e «creaturalità» in *Mimesis*, osservando come esso venga impiegato da Auerbach in maniera incoerente per caratterizzare al tempo stesso un corpus letterario storicamente determinato — la letteratura tardo medievale o addirittura quella franco-borgognona — e una più generale forma di sensibilità che nasce nell'ambito dell'antropologia cristiana e si sviluppa ben oltre il medioevo. Creaturale è la letteratura di Rabelais, lo sono le pagine di Montaigne e, in seguito, per certi aspetti, alcuni romanzi tedeschi e russi dell'Ottocento, per quanto tale carattere sia valutato come un limite rispetto al realismo sociale

francese. Sottolineata tale incoerenza, Renzi si sofferma poi, per converso, sulla pertinenza di tale categoria per caratterizzare le opere di Saint Simon e soprattutto di Proust, ricostruendo così quella linea "creaturale" non cristiana che va da Montaigne all'autore della *Recherche*, già abbozzata nel precedente saggio *Da Montaigne a Proust*: si tratta, in sintesi, di una linea caratterizzata dall'aspirazione alla conoscenza della condizione umana universale a partire dall'analisi della propria singolarità e della propria soggettività.

Daniele Giglioli, nel contributo successivo, ci invita a effettuare un esperimento mentale, ovvero leggere il saggio di Auerbach su Baudelaire non in quanto contributo individuale ma come ipotetico ulteriore capitolo di *Mimesis*. L'intento è quello di mostrare come i risultati del saggio dedicato al poeta francese possano rientrare nel quadro del grande lavoro sulla rappresentazione del reale nella letteratura occidentale, e più precisamente nella tipologia individuata da Francesco Orlando all'interno del suo fortunatissimo articolo sui «realismi» in Auerbach, ovvero quella del «realismo estremo».

Tale esperimento apre certo il fianco a svariate obiezioni, di cui l'autore è d'altronde ben conscio, ma possiede il pregio di mettere in secondo piano la questione del «realismo» in *Mimesis* e di penetrare meglio l'atteggiamento esistenziale del capolavoro auerbachiano, quell'«angoscia paralizzante per l'inevitabile tragicità della nostra esistenza» che egli ritrova nella lirica di Baudelaire. L'esperimento di porre l'interpretazione auerbachiana di Baudelaire al termine di *Mimesis*, conclude Giglioli, permette di capire come Auerbach colga in Baudelaire quei tratti che saranno propri non tanto della letteratura modernista, bensì di quella postmoderna di autori come Bolaño, Eston Ellis, Houellebecq, Foster Wallace.

Il contributo di Federico Bertoni è forse quello che affronta in modo più diretto la questione dell'attualità di Auerbach. Sin dalle prime battute, Bertoni sottolinea come l'opera di Auerbach appartenga a un passato ormai irrecuperabile: l'esperienza di lettura delle sue opere, come di quelle di Curtius, Spitzer, Contini, è l'esperienza di una fondamentale alterità, che riguarda soprattutto i presupposti epistemologici e metodologici che sovrintendono la grande narrazione di *Mimesis*.

Se per Cataldi la cultura modernista della prima metà del Novecento, che innerva il lavoro di Auerbach, è fonte di vitalità e dunque di attualità in relazione al concetto di figura, agli occhi di Bertoni la crisi vissuta da quella stessa cultura si è risolta in un nuovo paradigma epistemologico, all'interno del quale *Mimesis* resta irrimediabilmente esclusa. Tale esclusione prende le mosse, nell'argomentazione di Bertoni, dalla vaghezza definitoria di quello che è stato erroneamente riconosciuto come il fondamento teorico di *Mimesis*, ovvero il «realismo» letterario. Sulla scorta degli assunti di Welleck e di Pendergast, Bertoni sottolinea come *Mimesis* non proponga affatto una teoria del realismo letterario, dal momento che il concetto di «realtà» è dato senza alcuna problematizzazione del suo statuto ontologico. Tale assenza di problematizzazione costituisce, secondo Bertoni, una delle condizioni di possibilità della complessa costruzione dell'opera, della sua riuscita e del fascino che essa emana. Per converso, il nuovo paradigma epistemologico sviluppatosi a partire dal secondo dopoguerra ha minato la fiducia nelle capacità referenziali del linguaggio e la consistenza ontologica di numerose categorie estetiche e concettuali, rendendo di fatto ormai desueti i presupposti metodologici che fondano il progetto di *Mimesis*. Al netto di tali considerazioni, Auerbach resta, conclude Bertoni, un modello di equilibrio critico capace di contrapporsi tanto all'iperspecializzazione quanto alla apertura metodologica illimitata che caratterizzano il panorama critico odierno.

Il saggio successivo, di Riccardo Castellana, è probabilmente il contributo a più alta densità teorica. Il dialogo che egli propone si instaura tra l'approccio tipologico sviluppato da Northrop Frye (*Il grande codice* e *Il potere delle parole*) e quello storico-ermeneutico proposto da Auerbach in *Figura*, in *Mimesis*, e in un testo poco conosciuto pubblicato nel 1953, *Motivi tipologici nella letteratura medievale*. L'approccio morfologico di Frye permette innanzitutto di correggere alcuni assunti auerbachiani: il carattere tipologico del Vecchio Testamento non sarebbe il risultato del solo lavoro ermeneutico dei Padri della Chiesa e dei successivi esegeti medievali: come sostenuto da Frye e confermato dal celebre biblista Fishbane, esso sarebbe intrinsecamente figurale, e la figuralità sarebbe un vero e proprio dato testuale. Tale assunto, lungi dal confutare il concetto

auerbachiano di figura, sottolinea Castellana, permette di allargarne lo spettro di applicazione. Si tratta soprattutto delle differenti relazioni figurali di natura biblica che, riprendendo Genette, Castellana definisce come intertestuali, ipertestuali, infratestuali e transtestuali, presenti in un vastissimo numero di narrazioni e rappresentazioni moderne e contemporanee. Castellana propone quindi un vero e proprio sistema costruito a partire dalle varie relazioni figurali presenti nel testo biblico, quelle identificate da Auerbach e altri fenomeni figurali che egli stesso individua in svariate opere finzionali, da *Il Processo* di Kafka a *Guerre Stellari*.

Nel contributo che chiude il volume Federico Francucci propone un originale parallelo tra Auerbach e alcuni romanzi dello scrittore americano Thomas Pynchon. Senza entrare nel dettaglio dell'approfondita analisi delle opere di Pynchon proposta da Francucci, ai fini della nostra recensione ci sembra importante rilevare l'importanza della sua riflessione su uno dei concetti forti che guidano il percorso di *Mimesis*: la rappresentazione della realtà che, secondo Auerbach, caratterizza o meglio *dovrebbe* caratterizzare la grande letteratura della civiltà occidentale deve essere «seria». Questa cifra di serietà sarebbe in effetti legata a quella di immediatezza, di intensità, di partecipazione empatica, ma al tempo stesso anche a un'idea di comprensione profonda e di interpretazione della totalità dell'esistenza. Come fa notare Francucci, la mancanza di questi elementi genera spesso giudizi severi da un punto di vista etico e ideologico persino in autori per i quali Auerbach mostra una profonda ammirazione vedi Montaigne e soprattutto in quelli che mettono in atto strategie letterarie legate al distanziamento ironico come Boccaccio e Cervantes , o ancora impegnati nella critica radicale di ogni capacità di accesso alla totalità dell'esistenza e del reale, come nel caso di Joyce. Tra le idee guida di *Mimesis*, quella di «serietà» della rappresentazione rende problematica l'inclusione della componente ludica che attraversa alcuni dei più grandi capolavori della letteratura occidentale. Il confronto con un autore come Pynchon permette di ridiscutere tali nozioni di «serietà della rappresentazione» da un angolo ancora differente, ovvero da una prospettiva postmoderna, il cui vertiginoso mutamento di posture esistenziali e

coordinate ontologiche non può che minare ulteriormente la fiducia in una possibile e onesta serietà della rappresentazione.

Giunti al termine di questa rapida carrellata, non possiamo che augurarci di essere riusciti a trasmettere al lettore la ricchezza di spunti offerti dal volume. Spunti che permettono di cogliere, ci sia permesso di riprendere il lessico auerbachiano, la «forza d'irradiazione» di alcuni concetti presenti in *Mimesis* e in altri saggi del critico tedesco. Al tempo stesso, lo spirito critico che ha animato tutti i contributi non ha esitato a sottolinearne alcuni limiti epistemologici, nonché a mettere a nudo la collisione tra concetti teorici e idiosincrasie personali, che ne riduce inevitabilmente il campo di applicazione.

Compte-rendu de G. VERDO : Pierre-Marie DELPU, Igor MOULLIER, Mélanie TRAVERSIER, dir., *Le royaume de Naples à l'heure française : revisiter l'histoire du* decennio francese (1806-1815) (Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018). *Atlante. Revue d'études romanes*, n°10, printemps 2019, p. 383-387, ISSN 2426-394X.

Pierre-Marie Delpu, Igor Moullier, Mélanie Traversier (dir.), *Le royaume de Naples à l'heure française : revisiter l'histoire du* decennio francese *(1806-1815)*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaires du Septentrion, 2018, 484 p.

Compte rendu de Geneviève Verdo

Réunissant 25 chapitres issus du colloque éponyme tenu en 2015[1], ce beau volume consacré au royaume de Naples durant les dix années du règne des Napolinoides relève magnifiquement le pari d'éclairer, à partir d'un observatoire précis, certains des fonctionnements et des logiques d'ensemble de l'« expérience européenne » que fut l'Empire napoléonien[2]. Ce livre s'inscrit résolument dans les nouvelles tendances de l'historiographie consacrée à cette question en privilégiant une histoire transnationale de l'espace méditerranéen, en faisant la part belle aux circulations d'acteurs, d'idées et de modèles et en privilégiant une conception englobante de l'histoire politique, prenant largement en compte les phénomènes culturels. Dans le même temps, il offre une synthèse actualisée, à partir d'angles de vue très variés, de cette « décennie française » que l'historiographie italienne a interrogée depuis les années 1970 (ce dont rend bien compte le chapitre 23) et dont les commémorations de 2006 ont témoigné de la vitalité. Ce contexte précis est réinscrit dans une perspective géographique et chronologique plus vaste, visant à réexaminer la spécificité de ce moment et de cet espace, en prenant notamment en compte la comparaison avec l'Italie du nord (chapitre 6) et la dimension mémorielle (chapitres 23 à 25). Naples apparaît ainsi comme un terrain d'expansion d'une nouvelle organisation économique, sociale, politique et culturelle, à laquelle les administrateurs français et les élites locales participent largement.

Le volume se divise en cinq grandes parties qui abordent les aspects militaires, les innovations en matière de gouvernement, la circulation des savoirs, les pratiques culturelles et artistiques, les circulations politiques et les constructions mémorielles. Cependant, les choix méthodologiques partagés par les auteurs systématiquement attentifs aux circulations, aux acteurs qui les portent et aux répercussions sur les sociétés

[1] Colloque international *Le Royaume de Naples à l'heure française. Revisiter l'histoire du* decennio francese, *1806-1815*, IRHiS, Université de Lille 3, 14-16 octobre 2015.
[2] François ANTOINE, Jean-Pierre JESSENNE, Annie JOURDAN *et al.*, dir., *L'Empire napoléonien, une expérience européenne ?*, Paris, Armand Colin, 2013.

locales permet de faire converger des travaux situés dans des parties différentes et confère à l'ensemble une grande cohérence.

Se dégagent de la sorte trois grands axes problématiques. Le premier présente le royaume de Naples comme un espace à conquérir, et ce tout au long de la décennie. Conquête militaire tout d'abord, initiée en 1806 en raison de l'importance géostratégique de Naples, mais qui se heurte rapidement au soulèvement de la Calabre. Celui-ci rend nécessaire la levée par l'armée française d'auxiliaires napolitains (chapitre 3), recrutés chez les vétérans de l'armée fernandine ou dans les corps de milice. L'étude du statut de ces auxiliaires révèle l'ambition française de les contrôler et de les assimiler aux militaires, tout en mettant en évidence le caractère de guerre civile que revêt cette conquête. De même, l'étude des prisonniers napolitains envoyés en France tout au long du *decennio* (chapitre 1) fait état d'un droit de guerre en train de se formaliser, et met au jour une distinction très nette entre les prisonniers de guerre, auxquels s'applique le droit des gens, et les paysans calabrais insurgés, déportés comme forçats.

Conquête politique ensuite, les souverains successifs (Joseph 1er, et surtout Murat et son épouse Caroline), multiplient les mesures visant à se faire accepter de leurs nouveaux sujets et à conforter leur légitimité. Menacé à sa gauche par les *carbonari* et les anciens « jacobins » de 1799 et à sa droite par les partisans des Bourbons, dont certains éléments se rejoignent bientôt en un « parti italien », Murat s'efforce de trouver des appuis tout en prenant ses distances avec Napoléon, allant jusqu'à s'allier avec l'Autriche en 1813. Cet impératif politique explique certaines décisions d'envergure telles que le décret du 14 juin 1812 obligeant les fonctionnaires publics à se naturaliser. Plusieurs auteurs évoquent les effets de cette mesure sur les administrateurs et les officiers français qui entourent Murat, mais aussi sur les informateurs qui surveillent le royaume pour le compte de l'Empereur (chapitre 2). Au moment de l'alliance avec l'Autriche, les premiers se retrouvent en proie à un conflit de loyauté qui les oblige à choisir entre deux obédiences, la France et Naples, Napoléon et Murat, qui ambitionne de fonder une nouvelle dynastie (chapitres 4 et 5). La trajectoire impériale de ces acteurs, marqués par une double appartenance et, pour certains, par une conviction sincère d'être les hérauts de la modernité (chapitres 5 et 8), se diffracte alors en autant de choix personnels, exil définitif ou retour au pays, renoncements douloureux pour certains, transplantation réussie pour d'autres.

Cette conquête politique s'incarne dans des dispositifs visant à consolider la légitimité des nouveaux souverains, largement abordés dans les travaux traitant des pratiques scientifiques, culturelles et artistiques. Qu'il s'agisse d'activité éditoriale (chapitre 12), de musique (chapitre 17) ou de beaux-arts (chapitre 18), la notion de patrimoine s'impose : les entreprises visent à valoriser l'héritage culturel napolitain tout en rationalisant les productions, les mettent en valeur et leur insufflent un nouveau style. Cette dimension est particulièrement présente dans les travaux d'archéologie, la mise en valeur des fouilles de Pompéi ou la constitution d'un musée dans les appartements de la reine Caroline (chapitre 19 et 20). Celle-ci partage en effet très largement les ambitions dynastiques de son mari : assurant la régence à plusieurs reprises, elle joue un rôle politique de premier plan et ambitionne tout autant que lui d'ancrer dans le temps leur présence sur le trône de Naples (chapitre 10). La musique, l'urbanisation et la politique monumentale (chapitre 21) sont ainsi mises au service de la légitimité du couple royal.

En second lieu, il s'agit très largement d'un espace à réformer. C'est la question du passage de l'ancien régime à la modernité qui est posée dans les chapitres 6 à 15, avec l'abolition du régime féodal et la modernisation de tous les échelons de l'administration. Si elle résulte largement des réformes impulsées par les Napolinoides, la remise en cause des structures de l'ancien régime n'est cependant pas réductible à l'importation du modèle français : elle bénéficie de tout l'héritage des Lumières napolitaines, particulièrement important en matière de droit et d'économie politique, qui a créé un terreau favorable à la réception de nouvelles idées. Cependant, plusieurs auteurs suggèrent qu'aux yeux des contemporains, l'antagonisme tradition/modernité (notamment sous les espèces de la centralisation administrative) recouvre en fait le clivage entre Napolitains et Français, les seconds étant durablement perçus comme des envahisseurs. À l'inverse, le chapitre 16 montre que les perceptions des voyageurs français restent identiques durant toute la période, témoignant de la permanence de clichés péjoratifs corrélés à la faible présence de l'État dans la région. Le déficit de civilisation dont semble pâtir le royaume justifie donc amplement le programme de modernisation instauré par les souverains français.

Les différentes réformes en matière de propriété, de fiscalité, de police, d'administration financière et économique, témoignent de la circulation et de l'adaptation des savoirs et des efforts de rationalisation, perceptibles à travers

l'introduction de l'état-civil, les nouvelles techniques d'identification des individus ou les innovations en matière de gouvernement. À l'instar de l'Italie du nord évoquée dans le chapitre 6, le royaume devient ainsi un espace hybride où circulent toute une gamme de modèles et de savoirs administratifs, dont certains laisseront une empreinte durable. Le même projet modernisateur, visant à renforcer le rôle de l'État, est à l'œuvre en matière d'éducation et a des effets sur les mentalités, même si le projet en lui-même reste dénué d'application (chapitre 11). Les mondes de l'édition et des institutions scientifiques en sont, eux aussi, irrigués, les secondes bénéficiant du retour à Naples des savants expulsés en 1793, ce qui illustre une grande proximité culturelle avec la France. En sens inverse, le magnifique exemple de la tentative (manquée) d'acclimatation des buffles napolitains en France (chapitre 13) montre non seulement que les échanges ont lieu dans les deux sens, mais que la modernisation économique et scientifique guide les programmes de gouvernement à travers toute l'Europe. Qu'il s'agisse d'économie, de science ou de musique, les Napolinoides font ainsi fructifier les impulsions des Lumières napolitaines en accroissant le rôle de l'État dans le financement et la stimulation de ces activités.

En dernier lieu, plusieurs chapitres laissent entrevoir un espace qui ne cesse de s'inscrire dans un cadre plus large. L'étude des circulations y participe largement, mais au-delà, ce sont d'autres questions, plus proprement politiques, qui sont abordées dans la dernière partie. Loin de se limiter aux réformes, l'entrée dans la modernité du royaume du Naples se joue également autour de la question constitutionnelle, et du type de régime inauguré par les Napolinoides. Le chapitre 23 pose ainsi la question de l'héritage bonapartiste dans la restauration fernandine de 1815, puis dans le style politique de la maison de Savoie en 1848. Quant aux chapitres 22 et 24, ils examinent un autre héritage fondamental des Napolinoides, celui de la constitution de Bayonne, puis de celle octroyée par Murat en 1815 (destinée à asseoir ses velléités d'indépendance). Dans les années qui suivent la fin du *decennio*, la constitution de Cadix, imposée au roi Ferdinand à la suite de la révolution espagnole de 1820, voit affluer à Naples des libéraux français qui suscitent préjugés et circonspection, l'appartenance patriotique l'emportant sur la fraternité idéologique. L'inscription de Naples dans des espaces idéologiques plus larges, qu'il s'agisse du modèle césariste ou du modèle libéral, révèle donc des résistances et des freins qui soulignent la force d'une identité nationale en cours

d'élaboration. Le beau chapitre conclusif, consacrée à la mémoire de cette décennie, va dans le même sens en soulignant l'échec de Murat à se rendre pleinement légitime, le patriotisme italien se forgeant plutôt dans une opposition à la présence française, à l'instar de la réaction des Espagnols face à l'invasion napoléonienne de 1808. De fait, la comparaison entre les deux espaces, déjà à l'œuvre dans l'historiographie, gagnerait à être approfondie et systématisée afin de proposer un modèle d'intelligibilité des effets paradoxaux de l'expérience impériale française sur la construction des identités politiques dans l'Europe du 1er XIXe siècle.

RÉSUMÉS

Monica BISI, «Una impressione simile al concetto»: alle origini della riflessione manzoniana su poesia e storia

Riassunto. Il contributo analizza alcuni frammenti dei fascicoli III e IV dei *Materiali estetici* di Manzoni con lo scopo di riportarne alla luce l'importanza e il peso anche nella produzione teorica degli anni successivi. In essi, infatti, è possibile individuare una prima decisiva formulazione della specifica attività del poeta nella sua differenza rispetto allo storico: fedele al dettato aristotelico, l'autore attribuisce all'arte imitativa il compito di rappresentare non tanto i fatti, quanto i concetti, superando già dagli anni Dieci le posizioni degli *idéologues* francesi e avvicinandosi alla prospettiva del *Cours de littérature dramatique* di Schlegel. La riflessione sulla poesia chiamata a rappresentare, con mezzi suoi propri, l'idea della storia, quello che la storia spinge a desiderare, troverà sviluppo e compimento non solo nella *Lettre à Mr Chauvet*, ma soprattutto nelle opere degli anni Cinquanta *Del romanzo storico* e *Dell'invenzione*, a testimonianza della fedeltà dell'autore ad un tema e ad un metodo inaggirabili per chi si misura con la rappresentazione del vero.

Parole chiave. Alessandro Manzoni, interesse, verisimiglianza, rappresentazione del concetto, poesia, storia

Monica BISI, « Une impression semblable au concept » : aux origines de la réflexion manzonienne concernant la poésie et l'histoire

Résumé. Le document analyse quelques fragments des fascicules III et IV des *Matériaux esthétiques* de Manzoni dans le but de mettre en lumière leur importance et leur poids dans la production théorique des années suivantes. En effet, dans ces fragments, il est possible d'identifier une première formulation décisive de l'activité spécifique du poète dans sa différence avec l'historien : fidèle au canon aristotélicien, l'auteur attribue à l'art imitatif la tâche de représenter pas tant les faits que les concepts, dépassant ainsi les positions des idéologues français dès 1816 et abordant la perspective du *Cours de littérature dramatique* de Schlegel. La réflexion sur la poésie appelée à représenter, avec ses propres moyens, l'idée de l'histoire, c'est à dire ce que l'histoire pousse à désirer, va se développer et se

réaliser non seulement dans la *Lettre à M. Chauvet*, mais surtout dans *Du roman historique* et dans *De l'invention* (1850), témoignant de la fidélité de l'auteur à un thème et à une méthode indispensables pour ceux qui ont à faire avec la représentation de la vérité.
Mots clés. Alessandro Manzoni, intérêt, vraisemblance, représentation du concept, poésie, histoire

Monica BISI, 'An impression similar to concept': at the origins of Manzoni's reflection on poetry and history

Abstract. The paper analyzes some fragments of fascicles III and IV of Manzoni's *Aesthetic materials* with the aim of bring to light their importance and influence also in the theoretical production of the following years. It is indeed possible to identify a first decisive formulation of the specific activity of the poet in its difference from the historian: faithful to the Aristotelian dictate, the author attributes to imitative art the task of representing not the facts, but rather the concepts, surpassing since 1816 the positions of French *Idéologues* and approaching the perspective of the *Cours de littérature dramatique* by Schlegel. The reflection on the poetry called to represent, with its own means, the idea of history, that is what history pushes to desire, will find development and fulfilment not only in the *Lettre à Mr Chauvet*, but especially in *The historical novel* and *About invention* (1850), testifying the author's fidelity to an indispensable theme and to a needful method for those who measure themselves with the representation of the truth.
Keywords. Alessandro Manzoni, interest, verisimilitude, representation of the concept, poetry, history

*

Michele CARINI, Le modèle manzonien dans la digression sur les *Statuts du Frioul* des *Confessions d'un Italien* d'Ippolito Nievo

Résumé. À travers une étude comparée des digressions historiques présentes dans les premiers chapitres des *Fiancés* et des *Confessions d'un Italien*, cette contribution

interroge le *topos* critique de l'influence manzonienne sur Nievo. La logique de la composition, le rapport avec les sources et les mécanismes ironiques des pages manzoniennes inspirent Nievo, qui en revanche élabore une digression plus large et plus variée, inscrite dans une contrainte narrative plus stricte la narration à la première personne de Carlo Altoviti et connotée par des tonalités humoristiques, révélant une autre conception de l'histoire et de la possibilité d'intervention de l'être humain.

Mots clés. Ippolito Nievo, Alessandro Manzoni, roman historique, humour

Michele CARINI, Il modello manzoniano nella digressione sugli *Statuti Friulani* delle *Confessioni d'un Italiano* d'Ippolito Nievo

Riassunto. Attraverso uno studio comparato delle digressioni storiche che si trovano nei primi capitoli dei *Promessi Sposi* e delle *Confessioni d'un Italiano*, il contributo articola il *topos* critico dell'influenza manzoniana su Nievo. La logica compositiva, il rapporto con le fonti e i meccanismi ironici delle pagine manzoniane ispirano Nievo, che però elabora una digressione più ampia e più variegata, iscritta in una *contrainte* narrativa più stringente la narrazione nella prima persona di Carlo Altoviti e connotata da tonalità umoristiche, che rivelano un'altra concezione della storia e della possibilità d'intervento dell'essere umano.

Parole chiave. Ippolito Nievo, Alessandro Manzoni, romanzo storico, umorismo

Michele CARINI, The Manzoni model in the digression on *the Friulian Statutes* in Ippolito Nievo's *Confessions of an Italian*

Abstract. Through a comparative study of the historical digressions found in the first chapters of the *The Betrothed* and the *Confessions of an Italian*, this contribution articulates the critical *topos* of Manzonian influence on Nievo. The compositional logic, the relationship with the sources and the mechanisms irony in Manzoni's pages inspired Nievo who elaborated a more ample and varied digression and more

strict narrative constraints Carlo Altoviti's first-person narration with humorous connotations, revealing another conception of history and the possibility of human intervention.

Keywords. Ippolito Nievo, Alessandro Manzoni, historical novel, humor

*

Luís SOBREIRA, Le projet esthétique des premiers romantiques portugais et leur vision idéologique de l'Histoire

Résumé. Cet article analyse la façon dont les chefs de file du romantisme portugais ont placé la littérature et l'histoire au service d'une certaine vision de la nation. Plus concrètement, nous observerons comment Herculano et Garrett ont utilisé le projet romantique (de redécouverte des origines et des traditions de chaque peuple) pour remplacer les grandes mythologies de l'Ancien Régime par un nouvel imaginaire national de type libéral et populaire. En effet, dans le cas portugais, la réhabilitation du Moyen-Âge, idéalisé en tant que période de décentralisation du pouvoir et de vitalité culturelle, contribua fortement à légitimer le principe de représentation du système constitutionnel issu de la révolution de 1820, en démontrant sa cohérence historique. Une étude plus exhaustive de la littérature produite au Portugal à cette époque permet cependant de constater que des conceptions de nation ouvertement conservatrices ont continué d'être véhiculées par d'autres écrivains. Enfin, il convient de rappeler que l'organisation du champ littéraire portugais de la première moitié du XIXe siècle passe aussi par le développement progressif d'une littérature de pur divertissement très appréciée d'un public-lecteur bourgeois de plus en plus nombreux.

Mots clés. Romantisme portugais, libéralisme, absolutisme, Moyen-Âge, imaginaire national, vision idéologique de l'Histoire

Luís SOBREIRA, O projeto estético e as visões ideológicas da História dos primeiros românticos portugueses

Resumo. O presente artigo analisa o modo como os chefes de fila do romantismo português colocaram a literatura e a história ao serviço de uma certa visão da nação.

Mais concretamente, observaremos como Herculano e Garrett se serviram do projeto romântico (de redescoberta das origens e tradições de cada povo) para substituírem as grandes mitologias do Antigo Regime por um novo imaginário nacional de tipo liberal, popular. Com efeito, no caso português, a reabilitação da Idade Média, idealizada enquanto período de descentralização do poder e de vitalidade cultural, contribuiu fortemente para legitimar o princípio de representação do sistema constitucional saído da revolução de 1820, demonstrando a sua coerência histórica. Um estudo mais exaustivo da literatura produzida em Portugal durante esse período permite no entanto constatar que outras conceções de nação, abertamente conservadoras, continuaram a ser veiculadas por outros escritores. Por fim, deve-se salientar que a estruturação do campo literário português da primeira metade do século XIX passa também pelo desenvolvimento progressivo de uma literatura de mero divertimento muito apreciada por um público-leitor burguês cada vez mais numeroso.

Palavras chave. Romantismo português, liberalismo, absolutismo, Idade Média, imaginário nacional, visão ideológica da História

Luís SOBREIRA, The aesthetic project of the early Portuguese romantics and their ideological vision of History

Abstract. This article analyzes the way portuguese romanticism leaders have placed literature and history at the service of a certain nation vision. More precisely, we will observe the way Herculano and Garrett used the romantic project (which consisted in rediscovering the origins and traditions of each people) to replace the Old Regime great mythologies with a new national imaginary, of a liberal and popular type. In fact, in the portuguese case, the Middle Ages rehabilitation, idealized as a period of decentralized power and flourishing culture, strongly contributed to legitimize the representative principle of the constitutional system that resulted from the 1820 revolution, by demonstrating its historical coherence. A more exhaustive study of the literature produced in Portugal at that time reveals, however, that some nation conceptions, clearly conservative, have continued to be defended by other writers. Finally, we must remember that, in the first half of the

nineteenth century, the organisation of the portuguese literary field also involves a gradual development of entertainment literature, very appreciated by a growing public of bourgeois readers.

Keywords. Portuguese romanticism, liberalism, absolutism, Middle Ages, national imaginary, ideological perspective of History

*

Fleur THAURY, Représenter une « histoire sans passé » : enjeux narratifs et épistémologiques de l'usage paradoxal de l'anachronisme par le mouvement futuriste italien

Le mouvement futuriste italien (1909-1944) est lancé par la publication du manifeste *Fondation et Manifeste du Futurisme* [*Fondazione e Manifesto del Futurismo*] publié par F. T. Marinetti dans le *Figaro* le 20 février 1909. La production foisonnante de manifestes, l'organisation des fameuses *serate* (soirées) futuristes et de nombreuses expositions, sont autant de manifestations qui ponctuent et alimentent la vie du mouvement. Ces événements sont souvent présentés avec une précision scrupuleuse (dates, lieux, signataires…), obéissant à une logique de datation et de contextualisation quasi obsessionnelle. Cependant, de manière paradoxale, cette logique se double d'un usage fréquent de pratiques anachroniques : anté ou post-datation des manifestes, transformations des lieux, des dates et des signataires, réappropriation des formules, confusion des événements.

À partir du tract, *Il Futurismo e la Guerra - cronaca sintetica [Le Futurisme et la Guerre – chronique synthétique*] (B. PRATELLA, 1915), nous proposerons d'interpréter ces deux pratiques en apparence contradictoires comme les deux facettes d'une même stratégie identitaire dans le positionnement de l'avant-garde. D'une part, l'obsession contextuelle et l'anachronisme sont l'occasion d'une réécriture événementialisée de l'histoire qui, réactualisant les potentialités du passé, permet d'éviter au futurisme de devenir passéisme. D'autre part, la surabondance de références contextuelles spatio-temporelles et leurs modifications constantes et

souvent contradictoires peuvent se lire comme une stratégie du mouvement pour se soustraire au risque de la récupération par l'histoire et donc de la réification, qui guette tout produit culturel et historique. L'enjeu, dans la pratique de l'anachronisme, est de proposer une nouvelle modalité permettant de court-circuiter les modalités narratives d'une histoire-récit linéaire au profit d'une « histoire sans passé » (S. MILAN, 2008).

Mots-clés. Futurisme, manifeste, avant-garde, anachronisme, histoire

Fleur THAURY, Representing a 'history without a past': narrative and epistemological issues of the paradoxical use of anachronism by the Italian Futurist movement

The Italian Futurist Movement (1909-1944) was launched by the publication of the *Fondation et Manifeste du Futurisme* [*Foundation and Manifesto of Futurism*], written by F. T. Marinetti in *Le Figaro*, on February 20, 1909. The abundant production of manifestos, the organization of the famous futurist *serate* (evenings) and the numerous exhibitions are all manifestations that punctuate and sustain the movement's life. These events are often presented with a scrupulous precision (dates, places, signatories...), following a logic of dating and of contextualization that is almost obsessive. However, paradoxically, this logic is coupled with a frequent use of anachronistic practices: ante or post-dating of the manifestos, transformations of the places, dates and signatories, appropriation of the formulas, confusion in the events.

Based on the manifesto *Il Futurismo e la Guerra - cronaca sintetica* [*Futurism and War - a synthetic chronicle*] (B. PRATELLA, 1915), this paper understands these two apparently contradictory practices as the two aspects of the same identity strategy in the positioning of the avant-garde. On the one hand, the contextual obsession and the anachronism serve to rewrite a history which, by bringing the potentialities of the pas up to date, avoids futurism becoming passeism. On the other hand, the overabundance of spatial-temporal references and their constant and often contradictory modifications can be read as a strategy of the movement to avoid the

risk of distortion by History and therefore reification, which is a threat to any cultural and historical product. The challenge, in the practice of anachronism, is to offer a new modality that bypasses the narrative modalities of a linear story-telling in favour of a "story without a past" (S. MILAN, 2008).
Keywords. Futurism, manifesto, avant-garde, anachronism, history

Fleur THAURY, Rappresentare una «storia senza passato»: questioni narrative ed epistemologiche dell'uso paradossale dell'anacronismo nel movimento futurista italiano

Riassunto. Il movimento futurista italiano (1909-1944) nasce dalla pubblicazione del manifesto della *Fondation et Manifeste du Futurisme*, scritto da F. T. Marinetti nel *Figaro*, il 20 febbraio 1909. L'abbondante produzione di manifesti, l'organizzazione delle famose "serate" futuriste e le numerose mostre sono altrettante manifestazioni che scandiscono e animano la vita del movimento. Questi eventi sono spesso presentati con scrupolosa precisione (date, luoghi, firmatari...), seguendo una logica di datazione e di contestualizzazione quasi ossessiva. Tuttavia, paradossalmente, questa logica è accompagnata da un uso frequente di pratiche anacronistiche: ante o post-datazione dei manifesti, trasformazioni dei luoghi, delle date e dei firmatari, riappropriazione delle formule, confusione degli eventi.

Dal volantino *Il Futurismo e la Guerra - cronaca sintetica* (B. PRATELLA, 1915), ci proponiamo di interpretare queste due pratiche apparentemente contraddittorie come i due aspetti della stessa strategia identitaria nel posizionamento dell'avanguardia. Da un lato, l'ossessione contestuale e l'anacronismo sono l'occasione per una riscrittura della storia ricondotta agli avvenimenti che, riattualizzando le potenzialità del passato, permette di evitare che il futurismo diventi passatismo. Dall'altro, la sovrabbondanza di riferimenti spazio-temporali e le loro costanti e spesso contraddittorie modifiche possono essere lette come una strategia del movimento per evitare il rischio di recupero da parte della storia e quindi di reificazione, che è una minaccia per qualsiasi prodotto culturale e storico. La sfida, nella pratica dell'anacronismo, è quella di proporre una nuova modalità

che permetta di aggirare le modalità narrative di una narrazione lineare a favore di una «storia senza passato» (S. MILAN, 2008).

Parole chiave. Futurismo, manifesto, avanguardia, anacronismo, anacronismo, storia

*

Marianne BLOCH-ROBIN, Música, mito e historia de El Dorado : ¿Carlos Saura *versus* Werner Herzog?

Resumen. En este artículo analizamos el papel de la música en la película de Carlos Saura *El Dorado* (1987) a partir del estudio de la partitura arreglada por el compositor Alejandro Massó. Si bien en la concepción de su película basada en numerosas fuentes histórica, el director aragonés apuesta por oponerse a la obra de Werner Herzog *Aguirre, Der Zorn Gottes* (1972), también centrada en la aventura del hidalgo vasco Lope de Aguirre en busca de la ciudad mítica de El Dorado, la banda musical, de las que analizamos dos obras más particularmente *La Recercada* (1553) de Diego Ortiz y un fragmento del preludio del tercer acto de *Tristan und Isolde* (1865) de Richard Wagner contribuye a conferir a la película una dimensión mítica y universal que la desliga en cierta medida de la referencia histórica diegética y la aproxima a la obra de Herzog.

Palabras clave: Música cinematográfica, Mito, Historia, Carlos Saura, El Dorado

Marianne BLOCH-ROBIN, Musique, mythe et histoire d'El Dorado : Carlos Saura versus Werner Herzog ?

Résumé. Nous analysons dans cet article le rôle de la musique dans le film de Carlos Saura *El Dorado* (1987) à partir de l'étude de la partition arrangée par le compositeur Alejandro Massó. Dans la conception de son film fondée sur de nombreuses sources historiques, le réalisateur aragonais prend le parti d'une opposition à l'œuvre de Werner Herzog *Aguirre, Der Zorn Gottes* (1972), qui s'attache également à l'aventure de l'hidalgo basque Lope de Aguirre à la recherche

de la ville mythique d'*El Dorado*. Néanmoins, la bande musicale, dont nous analysons plus particulièrement deux œuvres *La Recercada* (1553) de Diego Ortiz et un fragment du prélude du troisième acte de *Tristan und Isolde* (1865) de Richard Wagner contribue à conférer au film une dimension mythique qui l'éloigne, dans une certaine mesure, de la référence historique diégétique et la rapproche de l'œuvre de Herzog.

Mots clés. Musique de film, Mythe, Histoire, Carlos Saura, El Dorado

Marianne BLOCH-ROBIN, Music, myth and history of El Dorado: Carlos Saura versus Werner Herzog?

Abstract. This article analyzes the music's role in Carlos Saura's Film *El Dorado* (1987) according to the study of the score arranged by the composer Alejandro Massó. The conception of the film, based on several historical sources, is build as an opposition to Werner Herzog's film *Aguirre, Der Zorn Gottes* (1972), also focused on the adventure of the basque hidalgo Lope de Aguirre pursuing the mythical city of El Dorado. The soundtrack, from which we analyze two pieces in particular *La Recercada* (1553) by Diego Ortiz and a fragment of the prelude to the third act of Wagner's *Tristan und Isolde* (1865) contribute to confer to the film a mythical dimension which diverts, to a certain extent, from the historical diegetic reference, and brings it closer to Herzog's work.

Keywords. Film music, Myth, History, Carlos Saura, El Dorado

*

Andrea D'URSO : Idées socialistes et histoire sociale dans *Spirito ribelle* de Gian Pietro Lucini

Résumé. Notre contribution porte sur le premier ouvrage du jeune G. P. Lucini : *Spirito ribelle*, un récit d'inspiration naturaliste qui suscita d'abord l'admiration de son aîné, le critique Felice Cameroni, puis des réserves sévères au moment de sa refonte en roman symboliste. Partant de l'étude pionnière de Carlo Cordié, nous

mettrons en relief le *sous-texte idéologique* de ce récit l'anarchisme de l'auteur et le *contexte historique* celui de la paysannerie lombarde de la fin du XIXe siècle qui marque sa genèse sociale. Enfin, nous proposerons une reconsidération critique de l'abandon du naturalisme reproché à Lucini par ses exégètes, pour mieux expliquer, du point de vue de la *théorie de la littérature*, les jalons qu'il pose pour sa production postérieure, symboliste d'abord et avant-gardiste ensuite.
Mots-clés : naturalisme, vérisme, symbolisme, anarchisme, sociologie de la littérature

Andrea D'URSO : Socialist ideas and social history in Gian Pietro Lucini's *Rebel Spirit*

Abstract. Our contribution concerns G. P. Lucini's first published youth work, the Naturalist tale *Spirito ribelle*, which soon provoked his older friend Felice Cameroni's appreciation, then his severe remarks about its remake as a symbolist novel. Starting from Carlo Cordié's pioneering study, we will highlight the *ideological subtext* of this tale author's anarchism and the *historical context* of the Lombard peasantry of that time marking its social genesis. Lastly, we will propose a critical reconsideration of the abandon of Naturalism reproached to Lucini by his critics, in order to better explain, from the point of view of *theory of literature*, the foundations he lays since then for his future production, symbolist first and avant-gardist later.
Keywords: Naturalism, Verism, Symbolism, Anarchism, sociology of literature

Andrea D'URSO : Idee socialiste e storia sociale in *Spirito ribelle* di Gian Pietro Lucini

Riassunto. Il nostro contributo verte sul racconto *Spirito ribelle*, opera prima d'ispirazione naturalista di un ancora giovane G. P. Lucini, che suscitò dapprima l'ammirazione del suo vecchio amico, il critico Felice Cameroni, poi le sue severe riserve nel momento del rifacimento come romanzo simbolista. Partendo dallo studio pioneristico di Carlo Cordié, metteremo in risalto il *sottotesto ideologico* di tale

racconto l'anarchismo dell'autore e il *contesto storico* quello del contadinato lombardo dell'epoca che segna la sua genesi sociale. Infine, proporremo una riconsiderazione critica dell'abbandono del naturalismo rimproverato a Lucini dai suoi esegeti, per spiegare meglio, dal punto di vista della *teoria della letteratura*, le basi che egli getta a partire da lì per la sua produzione successiva, simbolista prima e avanguardista poi.

Parole chiave: naturalismo, verismo, simbolismo, anarchia, sociologia della letteratura

*

Jean-Luc MARTINET, « Le temps de l'image est venu » : *cinématiser* l'écriture de l'Histoire dans *Les Damnés de la terre* d'Henry Poulaille.

Résumé. Henry Poulaille est l'un des fondateurs de ce que l'on nomme dans les années Trente la littérature prolétarienne. Elle se définit comme une littérature écrite par les prolétaires, ouvriers, employés, paysans, dont le but est de restituer authentiquement les expériences qu'ils ont vécues. Dans son roman *Les Damnés de la terre*, publié en 1935, Poulaille cherche à décrire la manière dont cette classe éprouve les révoltes et la vie de misère dans les années 1906-1910. Pour que ce tableau soit le plus juste possible, il utilise les modèles d'écriture issus du cinéma et du phonographe. Le roman associe, dans un travail de montage, dont les références sont le cinéma russe d'Eisenstein ou les films de Chaplin, fiction et document pour rendre de la façon la plus vive l'expérience de la misère.

L'Histoire est donc racontée par ceux-là mêmes qui la font au moyen de procédés qui visent à restituer de la manière la plus immédiate possible, « phonographiquement », la façon dont ils la vivent. En devenant ainsi les producteurs de cette Histoire, ils en deviennent les acteurs.

Mots clés. Henry Poulaille, littérature prolétarienne, cinéma, cinématique

Jean-Luc MARTINET, «Il tempo dell'immagine è giunto»: *cinematizzare* la scrittura della Storia nei *Dannati della terra* di Henri Poulaille.

Riassunto. Henry Poulaille è uno dei fondatori della letteratura proletaria degli anni Trenta, che si può definire come una letteratura scritta da proletari, operai, salariati, contadini, il cui obiettivo è restituire autenticamente le esperienze che queste persone hanno vissuto. Nel romanzo *I Dannati della terra*, pubblicato nel 1935, Poulaille cerca di descrivere come questa classe sperimenti le rivolte e la miseria negli anni compresi tra il 1906 e il 1910. Affinché tale affresco sia più esaustivo e rispettoso della realtà, Poulaille utilizza i modelli di scrittura provenienti dal cinema e dal fonografo. Con un lavoro di montaggio i cui punti di riferimento sono il cinema russo di Eisenstein o i film di Chaplin, il romanzo affianca finzione e documenti per rendere vividamente l'esperienza della miseria.

La Storia è quindi raccontata dagli stessi individui che vi partecipano, per mezzo di processi che vogliono restituire nel modo più immediato possibile, «fonograficamente», la maniera in cui essi la vivono. Diventando così i produttori di questa Storia, ne divengono anche gli attori.

Parole-chiave. Henry Poulaille, letteratura proletaria, cinema, cinematica

Jean-Luc MARTINET, "The time has come for the movie": the influence of the moving image on History writing in *The Wretched of the Earth* by Henry Poulaille.

Abstract. Henry Poulaille was one of the founders of what came to be called Proletarian Literature in the nineteen thirties. It can be defined as literature written by proletarians, employees, or farmhands whose aim is to give a faithful reproduction of their own experience. In his novel entitled *The Wretched of the Earth* (1935) Poulaille attempts to describe how the working class endured the revolts and their destitute life in the years 1906 to 1910. To make this depiction as accurate as possible, he uses writing styles that are borrowed from the cinema and the phonograph. Through a process of montage work that draws on Eisenstein's cinema in Russia or Chaplin's films, the novel combines fiction and documentary material to capture the experience of destitution as vividly as possible. History is

thus told by the very people who make it, thanks to literary devices that aim at relating it with utmost immediacy - phonographically.

Keywords. Henry Poulaille, proletarian literature, film studies, kinematics

*

Ángel Clemente ESCOBAR, L'Arc de Triomphe et les Champs-Élysées comme signifiants politiques et littéraires : une approche comparatiste des romans sur Mai 68

Résumé. Les éléments urbains (rues, places, édifices, monuments) peuvent être compris comme les signifiants d'un discours social plus large. Le sens de ces éléments est déterminé aussi bien par leur cadre général que par leur morphologie et les événements qui s'y déroulent. Certains de ces éléments se comportent au niveau idéologique comme ces « signifiants flottants » nommés par le théoricien argentin Ernesto Laclau. Le sens de ces signifiants n'est pas complètement fixé, car il dépend de la forme discursive adoptée par les rapports de force d'une société donnée. De la même façon que les signifiants abstraits identifiant cette même société, les signifiants urbains sont particulièrement sensibles, en temps de crise, à la lutte entre les différents acteurs sociaux.

Notre objectif est d'aborder les événements de Mai 68 à Paris dans la perspective de leur développement spatial et de l'affrontement discursif qui en découle, en nous concentrant sur l'une des parties les plus significatives de la ville, celle de l'Arc de triomphe et des Champs-Élysées. Nous illustrerons notre analyse par quelques représentations littéraires de ces événements, la création littéraire constituant une partie fondamentale de la réception de ce récit historique.

Mots clés. Mai 68, Paris, discours urbain, signifiants flottants, littérature

Ángel Clemente ESCOBAR, El Arco de Triunfo y los Campos Eliseos como significantes políticos y literarios: una aproximación comparatista de las novelas sobre Mayo del 68

Resumen. Los elementos urbanos (calles, plazas, edificios, monumentos...) pueden ser comprendidos como significantes de un discurso social más amplio, cuyos significados se ven condicionados tanto por ese marco más general, como por sus características físicas y los sucesos con los que se relacionan. Algunos de estos elementos se comportan a nivel ideológico como lo hacen lo que el teórico argentino Ernesto Laclau llama "significantes flotantes", significantes abstractos cuyo sentido no está completamente dado, sino que dependen de los equilibrios de fuerzas de la sociedad en la que se integran. En los momentos de crisis, como sucede con los significantes abstractos que identifican a esa misma sociedad, los significantes urbanos son especialmente vulnerables a la lucha entre los diferentes actores sociales.

En las páginas que siguen, nuestro objetivo es el de abordar los acontecimientos de Mayo del 68 en París desde el punto de vista del desarrollo espacial de estos, y del enfrentamiento discursivo que este implica, concentrándonos en uno de los elementos fundamentales de la ciudad, como son el Arco de Triunfo y los Campos Elíseos. Como parte fundamental en la recepción de ese relato histórico, ilustraremos nuestro análisis mediante algunas representaciones literarias de los acontecimientos.

Palabras clave. Mayo del 68, París, discurso urbano, significantes flotantes, literatura

Ángel Clemente ESCOBAR, The Arc de Triomphe and the Champs-Élysées as political and literary signifiers: a comparative approach to novels about May 1968

Abstract. The urban elements (streets, squares, buildings, monuments...) can be understood as signifiers of a broader social discourse, whose meanings are conditioned by that more general framework, as by their physical characteristics and the events that they relate to (whose meanings turn out to be conditioned by both the more general frame and the physical characteristics of the city; and the events they are related to).

Some of these elements behave ideologically as they do what the Argentine theorist Ernesto Laclau calls "floating signifiers". These ones are abstract signifiers whose meaning is not fully given, but which depend on the balances of forces of the Society in which they are integrated. In times of crisis, as with the abstract signifiers that identify the same society, urban signifiers are especially vulnerable to the confrontation between the different social actors.

On the pages that follow, our target is to study the events of May 68 in Paris through their spatial development, and through the discursive confrontation that it implies. We will pay special attention to one of the fundamental places of the city such as the Arc de triomphe and the Champs Élysées. As a fundamental part in the reception of this historical account, we will illustrate our analysis with some literary representations of the events.

Key words. May 68, Paris, Urban discourse, floating signifiers, literature

*

Axel ARTHERON, Quand le théâtre caribéen francophone s'empare de « l'Histoire immédiate » : *Les Atlantiques amers* de Gerty Dambury.

Résumé. La pièce *Les Atlantiques amers*, publiée en 2014 par la dramaturge guadeloupéenne Gerty Dambury, interroge le thème historique de la grève sociale de 2009, mouvement d'une ampleur et d'une forme inouïes qui pétrifia les économies insulaires antillaises. Donnant à voir et à penser ce phénomène social et politique, ce drame met en place une dramaturgie qui actualise sur scène la réception de la grève et son effet sur le corps social. Dans cette perspective, Gerty Dambury organise une représentation de l'évènement historique qui s'articule à partir de ses grandes dimensions symboliques et emblématiques ainsi que la mise en place d'une mécanique tragique.

Mots clés. Théâtre, Caraïbes, francophonie, histoire, grève, tragique, Gerty Dambury

Axel ARTHERON, Cuando el teatro caribeño francófono reacciona ante la «Historia inmediata»: *Les Atlantiques amers* de Gerty Dambury.

Resumen. La pieza *Les Atlantiques amers*, publicada en 2014 por la dramaturga guadalupeña Gerty Dambury, cuestiona el tema histórico de la huelga social de 2009 ; movimiento de gran alcance tanto en su forma como en su amplitud que petrificó las economías de las islas de las Antillas. Ofreciendo ese fenómeno social y político motivo a representarse y a pensar, este drama pone en marcha un teatro que actualiza en la escena la recepción de la manifestación y su efecto en el cuerpo social. En esta perspectiva, Gerty Dambury organiza una representación del suceso histórico que se acopla a sus grandes dimensiones simbólicas, emblemáticas y la instalacion de un mecanismo de lo trágico.

Palabras clave. Teatro, Caribe, francofonía, historia, manifestación, lo trágico, Gerty Dambury

Axel ARTHERON, When French-speaking Caribbean theater takes over the 'Immediate History': Gerty Dambury's *Bitter Atlantics*.

Abstract. *Bitter Atlantics*, published in 2014 and written by guadeloupean playwright Gerty Dambury, questions the historical social strikes of 2009 considered as a large and unprecedented event which petrified the economies of the french caribbean islands. Offering a new way to see and think this social and political phenomenon, this play sets up a dramaturgy which updates, on stage, the reception of the strike and its consequences on the social body. Within this perspective, Gerty Dambury organises a representation of the historical event which articulates around great symbolic dimensions and the set up of a tragic mechanism.

Keywords. Drama, Caribbean, francophone, history, strike, tragic, Gerty Dambury

*

Delphine BIÈRE, Résister à l'Histoire : « contre espace » et fragment dans l'œuvre de Wols (1939-1945).

Résumé. Pour de nombreux artistes, l'exil et l'internement vont devenir un mode d'expression et de combat, et, afin de faire face aux événements, ils vont donner forme à l'Histoire et à leur histoire. Parmi ces artistes, Wols, enfermé en tant que citoyen allemand au camp des Milles, ancienne briqueterie près d'Aix-en-Provence (en 1940), développe une œuvre qui est une plongée dans la subjectivité totale et souligne la position de déterritorialisation de l'artiste. L'image ainsi créée devient une *question de connaissance* et non d'illusion avec quelques indices de son environnement. L'artiste démontre la nature complexe et dialectique de la création grâce à une gestualité réduite qui lui permet de saisir et de produire avec intensité la perception des choses. Ses aquarelles rendent visible ce qui échappe à la norme, par l'intermédiaire de formes imaginaires, indicielles mais aussi monstrueuses. Wols exprime son pouvoir de contester le réel sans s'y dérober, et met en crise les catégories avec lesquelles l'individu saisit ce qui l'entoure. Son œuvre présente l'imaginaire qui agit et une « langue » inventée qui exprime la perception de l'artiste. Ce « contre-espace » (Raoul Ubac), lieu mental, irréel, aiguisé par la vision directe ou sensitive rappelle la fiction, seule capable de résister, d'échapper aux diktats de l'Histoire. La perturbation du mode d'expression traduit et fait sentir ce qui est de l'ordre de l'impensable, de la mutilation ou de la perte dans ce non-lieu qu'est l'internement, où l'artiste ne se distingue plus de la réalité. L'œuvre ne peut alors qu'endosser sa propre perte, sa propre ruine et abandonner la forme comme totalité pour affirmer le fragmentaire et le discontinu.

Mots clés. Wols, art, histoire, guerre

Delphine BIÈRE, Surviving History: 'Counterspace' and Fragment in Wols' Work (1939-1945)

Abstract. To many artists, exile and internment imply fighting back and inventing new modes of expression. So as to face events, they resort to shaping their own story and reshaping history. Among them, Wols, jailed as a German citizen at the infamous Camp des Milles a former brickyard off Aix-en-Provence (in 1940) converted his works into a plunge into utter subjectivity and turned his own

deterritorialization into an archetype of that of any artist. His images became issues of knowledge, instead of illusion, only holding a handful of clues as to their genesis. Wols demonstrated the complex dialectic nature of creation thanks to a reduced gestuality that enabled him to grasp and transcribe the whole intensity of his acute perception of things. Thanks to his vivid imagination, his watercolours have made the unphrasable fully visible, via tell-tale or monstrous forms. By so doing, he voiced his ability to confront reality and expose man's resourcefulness and instinct when apprehending his surroundings. Wols's work presents the imaginary in action and a new 'language' that did/does/will not betray his perceptions. This so-called 'counterspace'/'*contre-espace*' (viz. Raoul Ubac's concept) is both a mental and unreal space; sharpened as it is by the senses or direct vision it recalls pure fiction, that path of last and least resistance that enables one to escape history's diktats. The very disturbance of Wols's modes of expression portrays and emblematizes the unthinkable, *i.e.* the sense of mutilation and loss occurring in the non-place/no-man's-land of internment, in which the artist cannot disconnect from reality. His work therefore embodies its own perdition and ruin, forsaking shape *per se* to assert the fragmentary and discontinuity.

Keywords. Wols, art, history, war

Delphine BIÈRE, Resistere alla Storia: «controspazio» e frammento nell'opera di Wols (1939-1945)

Riassunto. Per molti artisti, l'esilio e l'internamento divengono un mezzo di espressione e di lotta; così, per far fronte agli avvenimenti che sono costretti a vivere, danno forma alla Storia e alla loro storia. Tra di essi, Wols, rinchiuso in quanto cittadino tedesco nel campo di Milles, antica fabbrica di mattoni nei pressi di Aix-en-Provence (1940), dà vita a un'opera che rappresenta un'immersione nella soggettività totale e sottolinea la posizione di deterritorializzazione dell'artista. L'immagine diviene allora un luogo di conoscenza e non d'illusione, riflettendo qualche indizio dell'ambiente che lo circonda. L'artista dimostra la natura complessa e dialettica della creazione grazie a una gestualità ridotta che gli consente

di catturare (e di produrre) con intensità la percezione delle cose. I suoi acquarelli rendono visibile ciò che sfugge alla norma attraverso forme immaginarie, indiziarie ma anche mostruose. Wols esprime il potere di contestare il reale senza « sottrarlo », mettendo in crisi le categorie con le quali l'individuo si appropria di ciò che lo circonda. La sua opera dà forma all'immaginario agente e nel contempo si nutre di un linguaggio inventato che esprime la percezione dell'artista. Il « controspazio » (Raoul Ubac), luogo mentale, irreale, acuito dalla visione diretta o sensibile, ricorda la finzione, la sola capace di resistere e di sfuggire ai *diktat* della Storia. Lo sconvolgimento del modo di espressione traduce e fa emergere ciò che è dell'ordine dell'impensabile, della mutilazione o della perdita in quel non-luogo (l'internamento), in cui l'artista non si distingue più dalla realtà. L'opera non può allora che incarnare la propria perdita, la propria rovina e abbandonare la forma come totalità per affermare il frammentario e il discontinuo.

Parole chiave. Wols, arte, storia, guerra

*

Monica ZANARDO, Elsa Morante face à l'Histoire

Résumé. L'article porte sur les six sources historiques que Morante cite à la fin du roman *La Storia* (1774). La consultation des archives de l'auteure (les brouillons du roman et les volumes annotés dont elle s'est servie en cours de rédaction) constitue un observatoire de choix pour étudier les stratégies narratives par lesquelles elle intègre l'Histoire à son récit. Sur la base de cette analyse, une réflexion sur la « philosophie de l'Histoire » chez Elsa Morante sera proposée, afin de mettre en lumière les raisons qui l'ont poussée à « fictionnaliser l'Histoire » et à « historiciser » le récit.

Mots clés. Morante, *La Storia*, sources historiques, manuscrits, livres annotés

Monica ZANARDO, Elsa Morante facing History

Abstract. The article focuses on the six historical sources listed by Morante at the end of *History. A novel* (1974). The exploration of the author's archives (the manuscripts of the novel along with the books with her annotations which she used

for writing it) provides a valuable perpective for studying the narrative stragegies set forth by Morante to insert History into her novel. Based on this analysis, a reflection on Morante's "philosophy of history" will be proposed, in order to explain why she decided to "fictionalize" History and to "historicize" her novel.
Keywords. Morante, History, historical sources, manuscripts, annotated books

Monica ZANARDO, Elsa Morante di fronte alla Storia

Riassunto. L'articolo si concentra sulle sei fonti storiche citate da Morante in coda al romanzo *La Storia* (1974). La consultazione degli archivi della scrittrice (i manoscritti del romanzo e i volumi annotati di cui si è servita in corso di redazione) costituisce un osservatorio privilegiato per studiare le strategie narrative attraverso le quali Morante integra la Storia alla narrazione. Sulla base di questa analisi, verrà proposta una riflessione sulla «filosofia della Storia» di Elsa Morante, per mettere in luce le ragioni che l'hanno spinta a «finzionalizzare» la Storia e a «storicizzare» la *fictio*.
Parole chiave. Morante, *La Storia*, fonti storiche, manoscritti, postillati

*

Elodie CORNEZ, L'histoire vue du bas : la Rome occupée dans le théâtre d'Ascanio Celestini

Résumé. En Italie, l'histoire a toujours constitué un thème privilégié des arts de la scène, à l'époque du Risorgimento en particulier. Le théâtre contemporain s'est également emparé de problématiques historiques, notamment à travers les pratiques des acteurs-auteurs du théâtre de narration, un « genre » apparu dans les années quatre-vingts. Ascanio Celestini, dont les spectacles s'inscrivent dans cette tendance, évoque ainsi dans *Radio Clandestina*. *Memoria delle Fosse Ardeatine* (2000) et *Scemo di guerra* (2004) le destin du petit peuple de Rome lors de la dernière Guerre mondiale. À travers sa voix de *narracteur* et selon un point de vue partant du bas, Celestini raconte les pérégrinations de personnages-voix déambulant dans une Rome chaotique, parcourue par les troupes armées étrangères, et qui survivent

envers et contre tout dans une obstination anti-héroïque, à contre-courant du temps de l'Histoire majeure.

Mots clés. Théâtre italien théâtre de narration Ascanio Celestini Histoire Radio Clandestina Scemo di guerra

Elodie CORNEZ, La storia vista dal basso : la Roma occupata nel teatro di Ascanio Celestini

Riassunto. In Italia, la storia è sempre stata un tema prediletto delle arti della scena, particolarmente in epoca risorgimentale. Anche il teatro contemporaneo continua a trattare problematiche storiche, ad esempio attraverso le pratiche degli attori-autori del teatro di narrazione, un «genere» apparso negli anni Ottanta del Novecento. Ascanio Celestini, i cui spettacoli rientrano in questa tendenza, rievoca così in *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine* (2000) e *Scemo di guerra* (2004) il destino del popolo minuto di Roma durante l'ultima Guerra mondiale. Attraverso la sua voce di *narrattore* e secondo un punto di vista dal basso, Celestini racconta le peregrinazioni di personaggi-voce che vagano in una Roma caotica, percorsa da eserciti stranieri, e che sopravvivono a tutto, in un antieroismo ostinato, contro corrente rispetto al tempo della Storia.

Parole chiave. Teatro italiano, teatro di narrazione, Ascanio Celestini, Storia, Radio Clandestina, Scemo di guerra

Elodie CORNEZ, History seen from below: Occupied Rome in the theater of Ascanio Celestini

Abstract. In Italy, History has often been treated as a theme in the performing arts, especially during the second part of the 19th century. Contemporary theatre also conveys interest in historical issues, through the work of storytelling theatre actors-authors, a « genre » appeared in the 80's. Ascanio Celestini's plays belong to that movement and some of them like *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine* (2000) and *Scemo di guerra* (2004) deal with the destiny of poor people in Rome during the Second World War. Through his *narractor* voice, and from an

ordinary people's perspective, Celestini tells the perambulations of character-voices who wander in a chaotic Rome, full of foreign armies, and who survive everything, in an obstinate antiheroism, against the major History time.

Keywords. Italian theater, storytelling theater, Ascanio Celestini, History, Radio Clandestina, Scemo di guerra

*

Giorgio PASSERONE, Dante et Pound pour Pasolini : la force révolutionnaire du passé

Résumé. À quoi sert l'événement-Pasolini à l'heure du marché mondial des « sociétés de contrôle » qu'avait annoncé son « sombre enthousiasme » devant l'homologation du néo-capitalisme italien des années 70 ? La nécessité de poser ce problème implique la tentative de ne pas renfermer Pasolini dans la réflexivité d'une exégèse qui finit trop souvent par ressasser « la structure intime du contraste interne, irrésolu », l'amphibologie et l'« oxymoron » de son œuvre et de sa vie. C'est « hors » de la *reconnaissance* de ses déterminations biographiques et textuelles, psychanalytiques et historiques, qu'il faut aller à la rencontre d' *une* œuvre et d'*une* vie dans leurs résonances hérétiques, transhistoriques, avec Dante et Pound, également étrangers à eux-mêmes : nous pourrons en extraire l'expérimentation d'une commune force révolutionnaire qui innerve l'art(isant) d'un passé oublié à travers les luttes minoritaires d'aujourd'hui *contre* le marché universel *pour* le devenir d'un monde *autre*.

Mots clés. Dante Alighieri, Ezra Pound, Pier Paolo Pasolini

Giorgio PASSERONE, Dante e Pound per Pasolini : la forza rivoluzionaria del passato

Riassunto. A cosa serve l'evento-Pasolini nell'ora del mercato mondiale delle «società del controllo» che aveva annunciato il suo «tetro entusiasmo» difronte all'omologazione del neocapitalismo italiano degli anni '70? La necessità di porre questo problema implica il tentativo di non rinchiudere Pasolini nella riflessività di un'esegesi che finisce troppo spesso per ripetere «la struttura intima del contrasto

interno, irrisolto», l'anfibologia e l'«ossimoro» della sua opera e della sua vita. Bisogna andare al di là della *riconoscenza* delle sue determinazioni biografiche e testuali, psicanalitiche e storiche, incontro a *un'*opera e a *una* vita nelle loro risonanze eretiche, transtoriche, con Dante e Pound, ugualmente estranei a se stessi: potremo estrarne la sperimentazione d'una comune forza rivoluzionaria, che innerva l'*art(isant)* di un passato dimenticato attraverso le lotte minoritarie di oggi *contro* il mercato universale *per* il divenire di un mondo *altro*.
Parole chiave. Dante Alighieri, Ezra Pound, Pier Paolo Pasolini

Giorgio PASSERONE, Dante and Pound for Pasolini: the revolutionary force of the past

Abstract. Of what use is the "Pasolini event" in the age of the global market of "societies of control" and its "dark enthusiasm" for the approval of 1970s Italian neo-capitalism? The need to pose this problem implies an attempt at not enclosing Pasolini within the reflexivity of an exegesis which ends too often by rehashing "the intimate structure of the internal, unresolved contrast", syntactic ambiguity and the "oxymoron" of his work and life. It is "outside" of the *recognition* of his biographical and textual, or psychoanalytical and historical determinations, that one must go to encounter *a* work and *a* life in their heretical and transhistorical resonances. Comparing Dante and Pound, who were strangers to one another, allows for the experimentation of a common revolutionary force which innervates the *art(isant)* of a past forgotten through today's minority struggles *against* the universal market *for* the future of a *different* world.
Keywords. Dante Alighieri, Ezra Pound, Pier Paolo Pasolini

*

Camille POUZOL, *Historietas por la identidad HxI* : la bande dessinée documentaire, écriture visuelle des histoires et de l'Histoire

Résumé. L'ouvrage collectif *Historietas por la identidad,* publié en 2015 par la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, est le fruit d'un travail mené par l'association

Abuela de la Plaza de Mayo qui s'est associée à plusieurs auteurs (scénaristes et dessinateurs) de bandes dessinées. Á travers l'analyse de deux histoires courtes, nous pourrons voir que cette *historieta documental* rejoint la littérature non-fictionnelle et la *creative nonfiction* en intégrant au sein même du récit des faits avérés, des éléments fictifs et réels ainsi que le reflet du regard de l'auteur sur cette histoire singulière. L'hybridité narrative propre au Neuvième art, associée à la potentialité graphique du média, produit un savoir historique dans la mesure où ces bandes dessinées deviennent à la fois représentation des histoires et de l'Histoire. La médiation artistique permet de raconter et montrer les horreurs de la dictature argentine (1976-1983), mais aussi de raconter l'histoire des persécutés. L'emploi du « tu » et du « nous » nous interroge également sur la place du lecteur/récepteur qui devient témoin d'une Histoire, mais qui peut aussi devenir acteur de sa propre histoire.

Mots clés. Bande dessinée documentaire, dictature argentine, Abuelas de Plaza de Mayo, disparus, histoire, mémoire

Camille POUZOL, *Historietas por la identidad HxI* : la historieta documental, escritura visual de las historias y de la Historia

Resumen. El libro colectivo *Historietas por la identidad,* publicado en 2015 por la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, es el fruto de un trabajo llevado a cabo por la asociación Abuela de la Plaza de Mayo que se asoció con varios autores (guionistas y dibujantes) de historietas. A través del analisis de dos historias cortas, podremos ver que esta *historieta documental* se une con la literatura no ficcional y la *creative nonfiction* al integrar dentro del propio relato hechos comprobados, elementos ficticios y reales así como el reflejo de la mirada del autor sobre esta singular historia. El hibridismo narrativo, propio del Noveno arte, asociado con la potencialidad gráfica del medio, produce un saber histórico en la medida en que estas historietas se vuelven, a la vez, representación de historias y de la Historia. La medicación artística permite contar y mostrar los horrores de la dictadura argentina (1976-1983), pero también contar la historia de los perseguidos. El uso del « tú » y del « nosotros » nos interroga también sobre el lugar del lector/receptor que se

vuelve testigo de una Historia, pero que puede también hacerse actor de su propia historia.

Palabras clave. Historieta documental, dictadura argentina, Abuelas de Plaza de Mayo, desaparecidos, historia, memoria

Camille POUZOL, *Historietas por la identidad - Hxl: documentary comics, visual writing of stories and of History*

Abstract. The collective work *Historietas por la identidad*, published in 2015 by the Biblioteca Nacional de Buenos Aires, is the work lead by the organization of Abuelas de Plaza de Mayo with various authors (scriptwriters and artists) of comics book.

Through the analysis of two short stories, we can see that this « comics documentary » meets the « nonfiction literature » and the « creative nonfiction » by incorporating inside the story itself hard facts, elements from fictional and real stories as well as the reflection of the author's point of view on this singular story. The narrative hybridity specific to the Ninth art, combined with the graphic potential of the media, produces an historical knowledge insofar as these comics books become at the same time the representation of stories and History. The artistic mediation not only enables to tell and show the horrors of the Argentinian dictatorship (1976-1983), but also to tell the story of the persecuted people. The use of the « you » and the « we » also questions us about the position of the reader /receptor who becomes a witness of a story, but who can also become actor of his own story.

Keywords. Comics documentary, Argentinian dictatorship. Abuelas de Plaza de Mayo, missing persons, history, memory

*

Giacomo RACCIS, Le roman de l'Histoire en Italie : entre postmodernisme et retour au réel

Résumé. Dès le début du XXIe siècle, en Italie, le roman a trouvé deux différentes modalités de narration de l'Histoire. D'un côté, l'on trouve une production (Luther

Blissett-WuMing, Scurati) qui renouvelle la forme du roman historique postmoderne (Eco). Ces romans présentent des intrigues complexes mais harmoniquement conclues et qui ont souvent la forme d'un complot censé saboter la capacité d'*agency* des protagonistes. De cette façon, ils donnent une réponse réconfortante à la demande de sens du lecteur occidental, qui se perçoit aliéné par rapport au cours de l'histoire et de la réalité. De l'autre côté, on retrouve la dimension de métafictionnalité que Linda Hutcheon considérait nécessaire pour une interrogation de l'Histoire dans une forme de narration hybride, au croisement de la recherche historique, de la réécriture et de l'autobiographie. Dans les romans de Filippo Tuena, Helena Janeczek ou Davide Orecchio, l'auteur est impliqué personnellement dans une recherche qui éclaircit des portions limitées de l'Histoire afin de donner une réponse à un trauma individuel. Traversées par un élan vers la vérité qui s'éloigne de l'ambiguïté du postmoderne, ces narrations, même dans la partialité des fresques qu'elles dressent, remettent au centre de la réflexion littéraire le lien entre les histoires individuelles et les « destins généraux ».

Mots clés. Roman historique, postmodernisme, Wu Ming, Antonio Scurati, non fiction

Giacomo RACCIS, Il romanzo della Storia in Italia: tra postmodernismo e ritorno al reale

Riassunto. All'inizio del XXI secolo, in Italia, il romanzo ha trovato due modi diversi di raccontare la Storia. Da una parte, si nota una produzione (Luther Blissett-WuMing, Scurati) che rinnova la forma del romanzo storico postmoderno (Eco). Questi romanzi presentano intrighi complicati ma armoniosamente conclusi e che spesso hanno la forma di un complotto che dovrebbe sabotare la capacità di *agency* dei protagonisti. In questo modo danno una risposta confortante alla richiesta di senso del lettore occidentale, che si percepisce alienato in relazione al corso della storia e della realtà. Dall'altra parte, è ritrovata la dimensione di metafinzionalità che Linda Hutcheon considerava necessaria a un'interrogazione

della Storia, tramite una forma di narrazione ibrida, tra ricerca storica, riscrittura e autobiografia. Nei romanzi di Filippo Tuena, Helena Janeczek o Davide Orecchio, l'autore è coinvolto personalmente in una ricerca che illumina porzioni limitate della Storia, per rispondere a un trauma personale. Percorse da uno slancio verso la verità, che si allontana dall'ambiguità del postmoderno, queste narrazioni, pur nella parzialità dei loro affreschi, ripongono al centro della riflessione letteraria il legame tra le storie individuali e i «destini generali».

Parole chiave. Romanzo storico, postmodernismo, Wu Ming, Antonio Scurati, non fiction

Giacomo RACCIS, The historical novel in Italy: between postmodernism and return to reality

Abstract. Since the beginning of the 21st century, in Italy, the novel has found two different ways of narrating history. On the one hand, there is a production (Luther Blissett-WuMing, Scurati) that renews the form of the postmodern historical novel (Eco). These novels present intricate plots that are harmoniously concluded and are often centred around a plot to sabotage the protagonists' capacity of *agency*. In this way, they give a comforting answer to the Western reader's need for meaning, feeling alienated from the course of history and reality. On the other hand, we find the dimension of metafiction that Linda Hutcheon considered necessary for an interrogation of History in a form of hybrid narrative, at the crossroads of historical research, rewriting and autobiography. In Filippo Tuena, Helena Janeczek or Davide Orecchio's novels, the author is personally involved in research that clarifies the limits of History in response to an individual trauma. Traversed by an impulse towards the truth, which distances itself from the ambiguity of the postmodern, these narratives, even in the partiality of the frescoes they draw up, place the link between individual stories and the "general destinies" at the heart of literary reflection.

Keywords. Historical novel, postmodernism, Wu Ming, Antonio Scurati, non fiction

*

Etienne BOILLET, Histoire, littérature, fiction : à partir du cas Saviano

Résumé. Certaines des idées exprimées par Manzoni, à propos des rapports entre l'histoire et le roman, peuvent trouver un écho chez des théoriciens de la fiction tels que Genette. C'est à partir de ce possible dialogue que nous abordons *Gomorra* de R. Saviano. L'auteur présente son livre comme une œuvre de non-fiction, genre dont il fait l'éloge en dénonçant l'ostracisme qu'aurait subi un roman comme *De sang-froid* de T. Capote (1966) et en se félicitant de la reconnaissance récente dont témoigne le prix Nobel 2015 attribué à S. Alexievicth. Mais ce discours tend aussi à effacer la frontière entre les récits strictement non fictionnels et les enquêtes romancées par l'ajout d'éléments inventés : il semblerait même que, pour l'auteur napolitain, ce soit justement cette part de fiction qui permette à l'enquête historique ou journalistique d'accéder à la littérarité et à une forme supérieure de vérité. C'est là un positionnement qu'on retrouve dans la critique, auprès de chercheurs qui, subordonnant en outre la question de la distinction entre fiction et non-fiction à l'enjeu de la modernité, voient dans *Gomorra* l'expression emblématique d'un nouveau réalisme, avec lequel se tournerait enfin la page de la postmodernité. Nous examinons ici quelques aspects notionnels relatifs à ces questions, dans le cadre d'une interrogation plus large sur la frontière entre fiction et non-fiction.

Mots clés. Fiction, non-fiction, histoire, réalisme, Saviano, critique

Etienne BOILLET, Storia, letteratura, finzione : a partire dal caso Saviano

Riassunto. Alcune idee di Manzoni sui rapporti tra la storia e il romanzo possono trovare un'eco nelle riflessioni di teorici della finzione come Genette. Alla luce di tale possibile dialogo, ci interessiamo a *Gomorra* di Roberto Saviano. L'autore presenta il proprio libro come un'opera di non-fiction, un genere di cui intesse le lodi denunciando l'ostracismo subìto da un romanzo come *A sangue freddo* di T.

Capote (1966) e rallegrandosi per il recente riconoscimento simboleggiato dal Nobel 2015 attribuito a S. Aleksievich. Ma tale discorso tende anche a cancellare la differenza tra i racconti rigorosamente non finzionali e quelli finzionalizzati dall'inserimento di elementi inventati. Anzi, per lo scrittore napoletano, sembra che proprio tale componente finzionale permetta di conferire all'inchiesta storica o giornalistica una valenza letteraria, facendola accedere ad una forma superiore di verità. Nella critica si ritrova lo stesso posizionamento, attraverso studi in cui la distinzione tra fiction e non-fiction viene subordinata alla questione della modernità per individuare in *Gomorra* il simbolo di un nuovo realismo con il quale si chiude il periodo postmoderno. Esaminiamo alcuni aspetti nozionali legati a queste problematiche, nell'ambito di una interrogazione più ampia sullo spartiacque tra fiction e non-fiction.

Parole chiave. Finzione, non-fiction, storia, realismo, Saviano, critica

Etienne BOILLET, History, literature, fiction: as from the case Saviano

Abstract. Some ideas expressed by Manzoni upon the relations between novel and history are echoed in modern specialists of fiction theory as Genette. We approach Saviano's *Gomorra* (2006) through this possible dialogue. Saviano presents his book as a work of non-fiction, a genre that he praises denunciating the ostracism suffered by a book like T. Capote's *On cold blood* (1966) and welcoming the recent recognition illustrated by the Nobel given to S. Alexievitch in 2015. However, this discourse tends to blur the line between the non-fiction and the fiction: it seems that for the Neapolitan writer, this is precisely this fictional part within the historical or journalistic investigation which allows it to get to a literary status and to a superior form of truth. We encounter this kind of position among literary critics, particularly in studies which subordinate the differentiation between fiction and non-fiction to the question of modernity and which see in *Gomorra* the symbol of a new realism that would finally put an end to the postmodern literature. In this paper we consider some notional aspects related to these issues as part of a wider inquiry about the differentiation between fiction and non-fiction.

Keywords. Fiction, non-fiction, history, realism, Saviano, critics

*

Gerardo IANDOLI, *Un viaggio che non promettiamo breve* di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia

Riassunto. L'articolo analizza *Un viaggio che non promettiamo breve* di Wu Ming 1, testo che ricostruisce la storia di venticinque anni di lotte No Tav, il movimento contrario alla costruzione della tratta ferroviaria ad alta velocità Lione-Torino. L'obiettivo dell'articolo è di mostrare come gli strumenti della scrittura romanzesca, quando si fondono con quelli della scrittura storica, permettano di ri-conoscere una storia, nel senso di conoscerla di nuovo. Infatti, il testo tenta di sfatare alcuni luoghi comuni sorti intorno al movimento, nella speranza di promuovere i lati positivi di tale esperienza. Inoltre, il riconoscere è anche un tema affrontato dal testo, tema che si declina in varie forme: come scoperta (riconoscere un valore a qualcosa), come consapevolezza di sé (riconoscersi), come sviluppo di un processo identitario (riconoscersi in quanto comunità), come lotta per farsi riconoscere (rivendicare la propria esistenza di fronte al potere). Infine, il testo, attraverso immagini allegoriche, cerca di mostrare le criticità del sistema di potere dominante e di proporre nuove figure del vivere politico.

Parole chiave. Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, No Tav, riconoscimento, non fiction

Gerardo IANDOLI, *Un viaggio che non promettiamo breve* de Wu Ming 1 : la littérature comme instrument pour reconnaître une histoire

Résumé. L'article analyse *Un viaggio che non promettiamo breve* de Wu Ming 1, texte qui reconstruit l'histoire de vingt-cinq ans de luttes du mouvement No Tav, contre la construction de la ligne à grande vitesse Lyon-Turin. Le but est de montrer comment la fusion entre deux approches stylistiques, romanesque et historique, permet d'envisager l'histoire sous un angle nouveau et de la re-connaître (connaître à nouveau). En effet, l'œuvre de Wu Ming 1 essaie de démystifier certains lieux communs nés autour du mouvement, pour mettre en lumière les éléments positifs de cette expérience. En outre, la reconnaissance est aussi une thématique abordée

dans le livre, thématique qui se trouve sous différentes formes : comme découverte (reconnaître une valeur à quelque chose), comme conscience de soi (se reconnaître), comme développement du processus d'identité (se reconnaître comme faisant partie d'une communauté), comme lutte pour la reconnaissance (revendiquer sa propre existence en face du pouvoir). Le texte, par le biais d'images allégoriques, essaie enfin de montrer les problèmes du système de pouvoir dominant et de proposer de nouvelles figures de la vie politique.

Mots clés. Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, No Tav, reconnaissance, non fiction

Gerardo IANDOLI, Wu Ming 1's *A voyage that we don't promise will be short*:

literature as an instrument to recognize a story

Abstract. The article analyses *Un viaggio che non promettiamo breve* by Wu Ming 1. This text speaks about the twenty-five years protest by No Tav movement, composed by the people opposed to construction of Lyon-Turin high speed railway. This book combines fictional write with historical one, so the purpose of this article is to show how this union can help to recognize an history, in the meaning of knowing it for the second time. In fact, the text tries to demystify some commonplaces borned around the movement, in order to explain the positive sides of it. Furthermore, the act of recognize is also a theme of this book and it is present in various forms: such as discovery (to recognize a value to something), such as self-awareness (to recognize oneself), such as development of identity process (to recognize oneself as a community), such as struggle of recognition (to claim its existence in front of the power). Finally, this book use allegory to show the weak points of power and to show new forms of politic life.

Key words. Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, No Tav, recognition, non fiction

Dessin de couverture : Omar Estela
Graphisme: Rosana Dillon