Bérénice

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

RIVISTA SEMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da

Gabriel-Aldo Bertozzi
e Gabriella Giansante

Rivista associata al

El Doctor Sax
Beat & Books

Bérénice

RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI COMPARATI
E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

Diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e Gabriella Giansante

Comitato Scientifico
Carmine Catenacci (direttore Dip. di Lettere, Arti e Scienze sociali), Nerina Clerici Balmas, Graziano Benelli, Pierre Brunel, Matteo D'Ambrosio, José Manuel Losada, Carolina Diglio, Louis Forestier, Andrea Gialloreto, Marie-Thérèse Jacquet, Pierluigi Ligas, Gisella Maiello, Stella Mangiapane, Marilia Marchetti, Marco Modenesi, Liana Nissim, Novella Novelli, Rosa Maria Palermo, Manuela Raccanello, Danielle Risterucci-Roudnicky, Vasile Robciuc, David W. Seaman, Neli Maria Vieira, Claudio Vinti, Maria Teresa Zanola.

Direzione e Redazione
c/o Prof.ssa Gabriella Giansante
Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali
Università degli Studi "G. d'Annunzio"
Campus Madonna delle Piane
66100 – Chieti

E-mail
gabertozzi@gmail.com
inigaby@gmail.com

Sito internet
www.review-berenice.com

Direttore responsabile
Gabriele Nero

El Doctor Sax
Beat & Books
Calle Quart, 21 – Valencia (Spain)

Grafica e impaginazione
Pamela Vargas

Rivista semestrale
N. S.[4], anno XXII, n. 55 – 2018

Codice ISBN: 9781092689946
ISSN (Paris): 1128-7047

Per abbonamenti scrivere a:
eldoctorsax@gmail.com
consultare:
www.eldoctorsax.blogspot.com
www.review-berenice.com

Volume stampato con un contributo
del Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali
dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti e Pescara

BÉRÉNICE
Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi
e Gabriella Giansante
N. S.[4], anno 23, n. 55 – 2018
ISSN (Paris): 1128-7047

SOMMARIO

Editoriale ……5

Gabriella Giansante *Date, momenti e ricordi del Simbolismo*.....7

Sezione "Mythocritique" diretta da Pierre Brunel e José Manuel Losada

Pierre Brunel *Mythe et Création*….....35

José Manuel Losada *La Mythologie racontée aux enfants:* une belle et profitable doctrine.....47

Emmanuele A. Jannini et al. Sexuality of the Dragon: a perspective from Chinese religious myths and traditional culture.....61

Sezione "Lingua francese" diretta da Graziano Benelli

Sélom Gbanou *La langue française et les scènes de l'écriture en situation francophone* ……71

Catia Nannoni *Adapter et traduire : la novellisation d'*À bout de souffle *en France et en Italie* ……89

Sezione "Recensioni" diretta di Carolina Diglio

Lucia Golino Giorgio De Piaggi, *Une étrange aventure*.....107

Sergio Piscopo Carmen Saggiomo, *La fortuna italiana delle* Caves du Vatican *di André Gide*.....111

Sezione "Inediti & Attualità" ……117

Tre poesie inedite di John Bennett – Poesia astratta e oltre – Salon du Livre 2019, Paris – Summer School: *L'immaginario mediterraneo nella cultura europea*

Sezione "Iconografia" ……137

Alla ricerca di Walter Benjamin

Indice dei collaboratori 1980-1991……141

Illustrazione di copertina:
Gabriel-Aldo Bertozzi
Phœbus et Borée d'après Gustave Moreau et Jean de la Fontaine, 2018
Huile sur toile, 100x73 cm

Illustrazione della IV di copertina:
Gabriel-Aldo Bertozzi
Rivisitazione del Mito, 2018
Olio su tela, 27x21,7 cm

EDITORIALE

Bérénice, fondata a Roma nel 1980, è ormai da ritenersi rivista "storica" alla quale hanno collaborato autori di chiarissima fama e di indiscusso valore (alcuni purtroppo scomparsi) e della quale recentemente ci è stato pure chiesto da una nota casa editrice di ripubblicare in reprint i primi 33 numeri, oltre a una selezione di alcuni altri.

In un editoriale generalmente si segnala il contenuto degli articoli. Così pure *Bérénice*, in passato, presentava i suoi fascicoli. Considerando però che ogni articolo è preceduto da un *abstract*, da questo numero rinunciamo a questa consuetudine che ci par inutile e ripetitiva.

Abbiamo pure scelto di dare a *Bérénice* una nuova impostazione, non per cambiarla, ma per perfezionarla.

Queste le novità. A partire dalle sezioni:

SEZIONE "MYTHOCRITIQUE" diretta da **Pierre Brunel** (già professore all'università Paris IV-Sorbonne e membro dell'Académie des Sciences morales et politique) e da **José Manuel Losada Goya** (cattedratico dell'Universidad Complutense de Madrid e teorico letterario).

SEZIONE "LINGUA FRANCESE" diretta da **Graziano Benelli** (già professore ordinario di Lingua e traduzione francese nell'Università degli Studi di Trieste). In seguito, in tale sezione, gli studi tenderanno, se possibile, a convergere sul tema del numero quando questo sarà monotematico come di preferenza.

SEZIONE "RECENSIONI" diretta da **Carolina Diglio** (professore ordinario di Letteratura francese nell'Università degli Studi di Napoli Parthenope).

SEZIONE “INEDITI & ATTUALITÀ”.

SEZIONE “ICONOGRAFIA” a cura della redazione. Pubblica foto d’interesse culturale.

Una delle principali novità è il cambiamento di editore. Pur ringraziando la Casa editrice Solfanelli di Chieti per il lavoro finora svolto, ci siamo rivolti a un editore internazionale che possa assicurare la fruizione della rivista in tutto il globo, rendendola pure disponibile su Amazon. Si tratta de **El Doctor Sax – Beat & Books con sede a Valencia (Spagna).**

La programmazione prevede inoltre una più ampia rosa delle lingue adottate dalla rivista, segnatamente quelle romanze (con *abstract* in inglese) e l’inglese. Si darà inoltre molta importanza a quei documenti inediti o rari che possono arricchire sostanzialmente il tema trattato.

Cari lettori, aggiungiamo infine che ogni vostro suggerimento sarà accolto con grande attenzione.

DATE, MOMENTI E RICORDI DEL SIMBOLISMO

di GABRIELLA GIANSANTE

In this well documented essay, the author illustrates the principles or Symbolist poetics, including looking at their precursors. The author then establishes the significant dates of the movement, avoiding the common examples and focusing on trusted sources which were transmitted by the leaders of the movement, based on their contemporaneous accounts, among which the author has chosen to bring forth some recollections.

***

La notorietà del Simbolismo francese è pari o forse superata dalla mancanza di una vera conoscenza di questo movimento interno alla più ampia corrente del Decadentismo. Non mancano certo studi egregi, ma il grande pubblico ripete solo luoghi comuni, come spesso avviene nel giornalismo d'accatto, per la superficialità di chi non vuole approfondire.

Si trova in buona compagnia con altre "celebrità nascoste" (ossimoro voluto) come "Avanguardia artistica e letteraria" quando, quasi sempre, si confonde col Modernismo, come "Poeti maledetti" definiti come un gruppo di drogati di genio. Sovente pure gli specialisti non mettono bene a fuoco l'avvento del Simbolismo nelle date e negli esiti.

Nelle date: la data "ufficiale" di nascita viene riportata con la pubblicazione del "Manifesto" di Jean Moréas sul *Figaro* del sabato 18 settembre 1886. Come dire che il movimento nasce quando se non è già morto è almeno agonizzante. Lo stesso Moréas l'avrebbe condotto al cimitero quattro anni dopo (1990) con la fondazione dell'École Romane con la quale prende nette distanze dal Simbolismo. Inoltre, non si considera il fatto che il

cosiddetto manifesto non nacque da una sistematica, forte, lucida volontà di affermare una nuova poetica come avviene in genere con la pubblicazione dei manifesti, per esempio quello del Futurismo di F. T. Marinetti pubblicato sul Figaro del 20 febbraio 1909. In realtà, fu pubblicato su un *supplemento* del noto quotidiano la cui Redazione precisò così:

> Il signor Jean Moréas […] ha formulato, *dietro nostra richiesta*[1], per i lettori del Supplemento, i principi fondamentali della nuova manifestazione d'arte.[2]

LE FIGARO

SUPPLÉMENT LITTÉRAIRE

UN MANIFESTE LITTÉRAIRE

Depuis deux ans, la presse parisienne s'est beaucoup occupée d'une école de poètes et de prosateurs dits « décadents ». Le conteur du *Thé chez Miranda* (en collaboration avec M. Paul Adam, l'auteur de *Soi*), le poète des *Syrtes* et des *Cantilènes*, M. Jean Moréas, un des plus en vue parmi ces révolutionnaires de lettres, a formulé, sur notre demande, pour les lecteurs du Supplément, les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art.

Tra l'altro, Moréas neppure definisce *symboliste* la nuova poesia, ma *symbolique*, particolare non affatto trascurabile.

L'autore, di origine greca (il suo vero nome era Papadiamantopoulos) accolse l'invito del *Figaro* anche per poter inserire nella sua risposta una sua breve composizione:

> […] domando il permesso di farvi assistere a un mio piccolo INTERMEDIO tratto da un prezioso libro: *Trattato di Poesia francese*,

[1] Il corsivo è nostro.

[2] M. Jean Moréas […] a formulé, *sur notre demande*, pour les lecteurs du Supplément, les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art.

dove Théodore de Banville fa crescere impietosamente, come il dio di Claros, mostruose orecchie d'asino sulla testa di molti Mida.[3]

Insomma, ha poco di un manifesto rivoluzionario come siamo ormai abituati a intendere.

Ancora: il testo è poi strettamente legato alla poesia al contrario di altri manifesti che, pur se incentrati sulla letteratura, lasciano intendere un radicale rinnovamento pure in altri settori operativi e filosofici (qui ritorno a citare il manifesto del Futurismo), mentre sappiamo che la grande affermazione del Simbolismo avvenne anche attraverso la pittura (cito, in disordine, solo alcuni artisti che, personalmente, ritengo più significativi per aver espresso la poetica simbolista, Maurice Denis, Gustav Klimt, Pierre Puvis de Chavannes, Paul Gauguin, James Ensor, Susanne Valadon, Odilon Redon, Gustave Moreau, Edvard Munch, Fernand Khopff). E se dovessi sceglierne due, non per valore assoluto, ma per la grande evidenza della loro raffigurazione simbolista, pur con difficoltà mi esprimerei per Maurice Denis[4] e Gustave Moreau.

---

[3] […] je demande la permission de vous faire assister à mon petit INTERMEDE tiré d'un précieux livre: *Le traité de Poésie Française*, où Théodore de Banville fait pousser impitoyablement, tel le dieu de Claros, des monstrueuses oreilles d'âne sur la tête de maint Midas.

[4] Mi piace ricordare che un numero speciale dell'ASSOCIATION À REBOURS, dedicato al centenario del Simbolismo («1885 [*sic*] – centenaire du Symbolisme – 1985») inizia con la seguente epigrafe: «Credo ancora al Simbolismo: a quella teoria che afferma l'espressione possibile delle emozioni e dei pensieri umani attraverso corrispondenze estetiche, attraverso i corrispettivi in Bellezza. Maurice Denis (1895)». / Je crois encore au Symbolisme: à cette théorie qui affirme l'expression possible des émotions et des pensées humaines par des correspondances esthétiques, par des équivalents de Beauté. Maurice Denis (1895)». (*Des Mystes symbolistes d'Albert Mérat au sâr Péladan*, Paris, À Rebours, numéro Spécial 33, s.d. [1985 ?], p. 4). Maurice Denis è, tra l'altro, autore di opere fondamentali sul Simbolismo pittorico: *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1913; *Journal*. Tome I (1884-1904); Tome II (1905-1920); Tome III (1921-1943), Paris, La Colombe, 1957 (tome I e II) 1959 (tome III). Denis ha pure illustrato le poesie di Verlaine: *Choix de poésies*. Le "Choix de poésies" préparé par Verlaine pour l'édition de 1891 avec des lithographies de Pierre Bonnard et des images de Maurice Denis. Texte de l'édition originale accompagné de variantes st d'annexes, Paris, Club

Ritengo che il brano più significativo della "risposta" di Moréas pubblicata sul «Supplément» sia il seguente:

> Nemica dell'insegnamento, della declamazione, della falsa sensibilità, della *descrizione oggettiva*[5], la poesia simbolica cerca di vestire l'Idea con una forma sensibile che, però, non sarebbe fine a se stessa, ma che, pur cercando di esprimere l'Idea, rimarrebbe soggetto.[6]

Dicevo che sovente gli specialisti non mettono bene a fuoco l'avvento del Simbolismo pure negli esiti. Non mi sembra, infatti, si consideri bene in termini di critica figurativa, che se non vi fosse stato il movimento di André Breton, tutti gli artisti surrealisti avrebbero potuto essere definiti *postsimbolisti* per l'evidente parentela coi loro precursori, per le "visioni" oniriche, le rivisitazioni del mito, per un mondo fantastico, per lo straniamento, il mistero, l'arcano, di là appunto dalla realtà oggettiva. E così via, ricordando i vari Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, Paul Delvaux, Leonor Fini, James Ensor, Dorothea Tanning e tanti altri molti dei quali furono "processati" e condannati a torto da Breton, con in testa Salvador Dalí. Eppure, se il Surrealismo avesse dovuto affermarsi per il solo linguaggio automatico applicato ne *Les Champs magnétiques* da Breton e Soupault, precisato nella definizione stessa del suo fondatore[7], ben poco sarebbe rimasto del movimento che invece si distinse in area mondiale soprattutto proprio grazie alla pittura.

---

des Librairies de France, 1961.

[5] Il corsivo è nostro.

[6] Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la *description objective*, la poésie symbolique cherche à vêtir, l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée demeurait sujette.

[7] «automatismo psichico puro col quale si propone di esprimere, e verbalmente, e con la scrittura, e in tutt'altra maniera, il funzionamento reale del pensiero» / «automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée».

I simbolisti volevano introdurre nei loro versi il mistero, il sogno, la musica e sostituire al modo narrativo e didattico il metodo sintetico dei *raccourcis violents* (scorci violenti).

Oso pertanto affermare che non fu certo Jean Moréas il padre del Simbolismo. Occorre andare indietro nel tempo per trovare le vere sorgenti[8]. In reazione alla poetica dei realisti e dei parnassiani, i simbolisti promossero l'ideale di una poesia evocativa e simbolica fondata sull'intuizione e sulla sensazione erede delle fascinazioni della musica di Richard Wagner e sul modello delle *Corrispondenze* baudeleriane.

Il poeta de *Les Fleurs du Mal* nel suo sonetto "Correspondences" rinnova la funzione romantica del mago:

> La Natura è un tempio dove colonne viventi
> Talvolta lasciano uscire confuse parole;
> L'uomo vi passa attraverso foreste di simboli
> Che l'osservano con sguardi familiari.[9]

Lo stesso Baudelaire aveva subito il fascino di Wagner esprimendo un giudizio "simbolista" genialmente semplice, ammirevole per l'evidente chiarezza. Scrisse che Wagner aveva saputo «esprimere la parte indefinita del sentimento che la parola, troppo positiva, non può rendere»[10].

La poesia, la musica invocano la presenza di un altro "precursore" e/o protagonista[11] del Simbolismo: Paul Verlaine.

---

[8] Sembra paradossale, ma la vera gloria del Simbolismo, la sua incidenza e influenza che si protrae fino ai nostri giorni e che sicuramente continuerà ancora a lungo, non risiede tanto nel proprio periodo storico, ma in quello dei suoi albori. Cito un esempio fra I tanti: Noël Richard, *À l'Aube du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, pp. 334.

[9] La Nature est un temple où des vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forets de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers.

[10] «exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre».

[11] "precursore" o protagonista? A scelta secondo il proprio concetto sulla datazioe del Simbolismo.

Nella sua raccolta *Jadis et Naguère* pubblicò la poesia «Art poétique» nella quale usando l'imperativo propone una nuova poetica.

Questi, i tre versi più significativi:

> La musica sopra ogni cosa[12]
>
> Che il tuo verso sia la buona avventura[13]
>
> E tutto il resto è letteratura.[14]

Occorreranno dunque nuove forme per parlare di cose vaghe, indistinte, evanescenti.

Non solo in poesia, ma pure nel teatro. La pièce principale è *Pelléas et Melisande* di Maurice Maeterlinck musicata da Claude Debussy, testo e musica tutta sfumature.

Un dramma musicale che col pretesto di raccontare un passato lontano e brumoso evoca un'azione banale vissuta da personaggi irreali senza reazioni; un vecchio marito (Golaud) uccide l'amante della moglie che perdona e muore.

L'esempio canonico può essere fornito fin dall'inizio (Atto I. – Scena I): Una foresta nel fantastico regno d'Allemonde. Golaud, nipote del re Arkël, si è smarrito in una fitta foresta e lì incontra, ai bordi di una fontana, una misteriosa fanciulla che afferma di essere fuggita da una terra lontana e di chiamarsi Mélisande. All'invito di lui di recarsi alla reggia segue i suoi passi come trasognata.

D'altronde, Maeterlinck, nella famosa *Enquête Huret* del 1891 scrisse:

> Non credo che l'opera possa nascere vitalmente dal simbolo, ma il simbolo nasce sempre dall'opera se questa è vitale.[15]

---

[12] De la musique avant toute chose

[13] Que ton vers soit la bonne aventure

[14] Et tout le reste est littérature.

[15] Je ne crois pas que l'œuvre puisse naître viablement du symbole; mais le symbole naît toujours de l'œuvre si celle-ci est viable (Jules Huret, *Enquête*

Pure nell'attribuzione del Premio Nobel che Maeterinck ricevette, la motivazione espresse indirettamente la sua poetica simbolista:

> Per le sue molte attività letterarie, specialmente per la sua opera drammatica, che si distinguono per la ricchezza d'immaginazione e la poetica fantastica, che rivela, a volte sotto forma di favola, una profonda ispirazione, mentre in un modo misterioso si rivolge ai sentimenti propri del lettore e ne stimola l'immaginazione.

Specialmente per la sua opera drammatica, precisa la motivazione, ma risulta evidente pure in poesia. Per esempio:

Lente

Contemplo ore antiche
Con la lente ardente dei rimpianti:
E dal fondo azzurro dei loro segreti
Flore migliori emergono.[16]

Il dramma di Maeterlinck divenne musicale per opera di Debussy ritenuto, principalmente per questo, il maggior rappresentante del Simbolismo musicale. Anche lui, come tutti, in area simbolista, subì l'influenza di Wagner, nonostante cercasse di distaccarsi dal maestro di Bayreut, tipico esempio di amore-odio. D'altronde la Verwandlungsmusik del primo atto del Parsifal, opera tanto studiata da Debussy, appare evidente fin dalla prima apparizione del tema di Golaud.

Il musicista si ispirò pure a un altro maestro del Simbolismo per la composizione del *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, poema sinfonico ispirato, appunto, al poema *L'après-midi d'un faune* di Stéphane Mallarmè. Verlaine e Mallarmé figurano tra i

---

sur L'évolution littéraire, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 125).

[16] Verre ardent // Je regarde d'anciennes heures, / Sous le verre ardent des regrets; / Et du fond bleu de leurs secrets / Émergent des flores meilleures. La traduzione è mia, ma mi piace ricordare che questa poesia è stata inclusa da Glauco Viazzi nell'antologia *Poeti simbolisti francesi*, Torino, Einaudi, 1976, p. 34.

più frequenti poeti le cui opere furono musicate da Debussy[17]. E mise in musica pure *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*.

***

Sappiamo che esistono gli studiosi e gli studiosi degli studiosi. Questi secondi, danno più o meno fiducia a coloro che prima hanno trattato il tema o l'autore fornendo, solo raramente contributi originali. Personalmente, preferisco rivolgermi ai testimoni degli eventi, in questo caso degli eventi simbolisti o, almeno, per usare un linguaggio giuridico «a persone informate sui fatti». Pure i testimoni possono forviare la verità, mossi talvolta da rancori, invidie, gelosie o interessi personali, ma sottovalutali per pregiudizio o per non cadere in contraddizione con quanto precedentemente, si era scritto, è una colpa. Uno fra i più noti esempi è quello di aver sostenuto che Rimbaud avesse composto *Une Saison en enfer* dopo le *Illuminations*[18], mentre Verlaine aveva sempre sostenuto il contrario. Ma Verlaine era un poeta, e si può far affidamento sulle parole di un poeta? Non certo a qualcuno, come Ardengo Soffici, cui piaceva, coltivare il mito dell'autodafé del poeta maledetto. Eppure, chi aveva conosciuto Rimbaud meglio di Verlaine? Forse neppure sua madre!

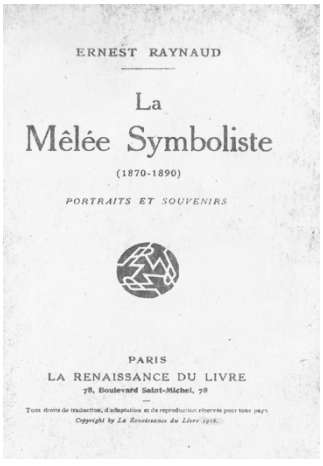
Così, come indicato nel titolo di questo nostro studio, riporto qui di seguito alcune testimonianze, *tra le molte*, che ritengo sincere e significative:

---

[17] Per fornire qualche esempio: *Claire de lune* (*Fêtes Galantes I*, Verlaine) *Apparition* (Mallarmé), *Mandoline* (Verlaine), *En sourdine* (*Fêtes Galantes I*, Verlaine), *Fantoches* (*Fêtes Galantes I*, Verlaine), *Le son du cor s'afflige vers le bois* (Verlaine), *L'échelonnement des haies* (Verlaine), *C'est l'extase amoureuse* (*Ariettes oubliées*, Verlaine), *L'ombre des arbres* (*Ariettes oubliées*, Verlaine), *Chevaux de bois* (*Ariettes oubliées*, Verlaine), *Green* (*Ariettes oubliées*, Verlaine), *Spleen* (*Ariettes oubliées*, Verlaine), *Colloque sentimental* (Verlaine), *Soupir* (Trois poèmes de Stéphane Mallarmé), *Place futile* (Trois poèmes de Stéphane Mallarmé), Éventail (Trois poèmes de Stéphane Mallarmé).

[18] Se alcuni componimenti delle *Illuminations*, e solo alcuni, furono composti prima, ciò non avvalora la tesi che *Une Saison en enfer* sia l'ultima opera poetica di Rimbaud.

Ernest Raynaud, *La Mêlé symboliste*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918, pp. 570.


ERNEST RAYNAUD

La
Mêlée Symboliste
(1870-1890)

PORTRAITS ET SOUVENIRS

PARIS
LA RENAISSANCE DU LIVRE
78, Boulevard Saint-Michel, 78

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays
Copyright by La Renaissance du Livre 1918.

Ernest Raynaud è rubricato come poeta eminente dell'École Romane fondata da Moréas e Charles Maurras nel 1891, tuttavia, a parte questa adesione che in sede sociale effettivamente avvenne, io non esito a definirlo uno dei maggiori simbolisti in sede critica e teorica. Attraversato in ogni caso il Simbolismo lo descrive in questa voluminosa pubblicazione che risponde con chiarezza a molti quesiti che ci si può porre, per esempio quale sia la differenza tra Decadentismo e Simbolismo: «I *Decadenti* si differenziavano dai *Simbolisti* nel senso che ammettevano l'emozione diretta, la traduzione esatta dei fenomeni della vita al posto di esigerne la trasposizione […] Però l'azione dei *Simbolisti* e dei *Decadenti* contro la letteratura in voga era parallela. Avevano gli stessi odi e le stesse ammirazioni. Erano presi dallo stesso desiderio d'introdurre nei loro versi più mistero, più sogno, più musica, e sostituire a un modo narrativo e didattico un metodo sintetico dagli scorci violenti».[19]

[19] «Les *Décadents* dissemblaient des *Symbolistes* en ce sens qu'il admettaient l'émotion directe. La traduction exacte des phénomènes de la vie au lieu d'en exiger la transposition […] Néanmoins l'action des Symbolistes et des Décadents contre la littérature en vogue était parallèle. Ils avaient les mêmes haines et les mêmes admirations. Ils étaient pris du même désir d'introduire dans leurs vers plus

Tal citazione è tratta dal capitolo «La doctrine symboliste». Tra altri numerosi importanti capitoli segnalo pure «L'Age héroïque du Symbolisme» e «La génération symboliste». Nel primo precisa: «1891, è la data felice del Simbolismo. È la sua fase eroica. La Scuola ha condotto contro i suoi nemici un'offensiva così vigorosa che a ribaltato gli ostacoli e spianato le strade. Ha i suoi organi a Parigi: la *Plume*, il *Mercure de France*, la *Revue Wagnérienne*, la *Cravache*»[20]. Seguita poi ricordando le riviste di provincia e i suoi esiti all'estero. Come ho detto, sul rapporto Raynaud Simbolismo/École Romane, questo 1891 risulterebbe una flagrante contraddizione poiché sarebbe pure l'anno in cui sorge l'École Romane come superamento del Simbolismo. La realtà, questo caso a parte che però mi preme sottolineare, ci rivela che la nuova scuola non affossò affatto il Simbolismo ripetendo un fenomeno che si era già verificato, se si considera che dalla scuola parnassiana, volta al classicismo, provenivano molti tra i maggiori poeti "precursori" o protagonisti del Simbolismo.

Il capitolo «La génération symboliste» inizia con un'altra data molto preziosa per definire la genesi del Simbolismo: «La maggior parte dei poeti che, sotto gli auspici di Paul Verlaine e di Stéphane Mallarmé, hanno edificato la chiesa simbolista, sono nati intorno al 1864. Caddero davvero male, in piena crisi di disincanto»[21] ponendo poi con ricchezza di dettagli l'accento su un periodo che afflisse poeti e artisti con le nevrosi, con le malattie, soprattutto la tisi che pur corrispondendo al vero – voglio aggiungere personalmente – divenne nell'immaginario

---

de mystère, plus de rêve, plus de musique, et de substituer au monde narrative et didactique une méthode synthétique aux raccourcis violents» (p. 115, 117).

[20] «1891, c'est la date heureuse du Symbolisme. C'est sa phase héroïque. L'École a mené contre ses ennemis une offensive si vigoureuse qu'elle a culbuté les obstacles et déblayé les voies. Elle a ses organes à Paris: la *Plume*, le *Mercure de France*, la *Revue Wagnérienne*, la *Cravache*» (p. 189).

[21] «Le gros des poètes qui, sous les auspices de Paul Verlaine et de Stéphane Mallarmé, ont édifié l'église symboliste, ont pris naissance aux environs de 1864. Il tombaient bien mal; en plaine désenchantement» (p. 218).

dei posteri una caratteristica ricercata per descrivere il poeta-esempio, il bohémien di quella generazione. Sulla fede anarchica e l'impegno sociale poi aggiunge: «I simbolisti avevano ereditato dalla generazione di scrittori del secondo Impero, il disinteresse per le cose pubbliche. Non avevano affatto lo spirito di scendere nelle strade, per prendere parte agli scioperi, alle insurrezioni, alle sommosse. Tuttavia invitavano Louise Michel e i compagni anarchici alle loro riunioni ed è a causa dell'influenza anarchica che si deve attribuire il loro disprezzo per le regole e dei maestri e la loro ostinazione a far valere, in tutte le questioni di metrica e di forma, solo il loro capriccio. Ma se i simbolisti restavano ferocemente individualisti e divisi sui mezzi d'espressione, si trovavano uniti da una stessa idea fissa, uno stesso sentimento immutabile: l'odio verso la letteratura commerciale, il culto della poesia pura e il furore di consacrarvisi»[22] (pp. 236-237).

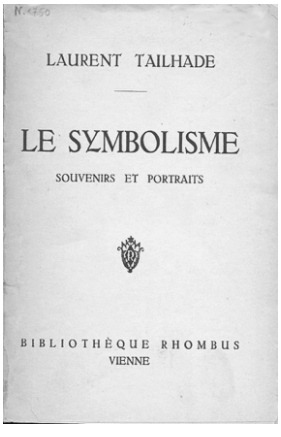
Mi piace ricordare che Raynaud è pure l'autore del prezioso volume *La Bohème sous le second empire. Charles Cros et Nina*[23]. Pure Cros, come Tristan Corbière, Germain Nouveau, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé fa parte del glorioso gruppo di maestri e precursori del Simbolismo, chiamati pure "Poeti maledetti" dal conio di Verlaine con lui stesso, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, in seguito poi allargato dalla critica con l'inclusione di altri poeti tra i quali spicca Lautréamont.

---

[22] Les symbolistes avaient hérité de la génération d'écrivains du second Empire, le désintéressement de la chose publique. Il ne se sentaient point d'humeur à descendre dans la rue, pour prendre part aux grèves, aux soulèvements, aux émeutes. Pourtant ils invitaient Louise Michel et les compagnons anarchistes à leurs réunions et c'est à 'influence anarchiste qu'il faut attribuer leur mépris des règles et des maîtres et leur obstination à ne vouloir, dans toutes les questions de Métrique et de forme, se réclamer que de leur caprice. Mais si les symbolistes restaient farouchement individualistes et divisés sur le moyens d'expression, il se trouvaient unis par une même idée fixe, un même sentiment immuable: la haine de la littérature commerciale, le culte de la poésie pure et la fureur de s'y consacrer» (pp. 236-237).

[23] Ernest Raynaud, *La Bohème sous le second empire. Charles Cros et Nina*, Paris, L'artisan du Livre («Cahiers de la Quinzaine»), 1930.

Laurent Tailhade, *Le Symbolisme. Souvenir et portraits*, Vienne (Autriche), Bibliothèque Rhombus, 1924, pp. 100.


LAURENT TAILHADE

LE SYMBOLISME

SOUVENIRS ET PORTRAITS

BIBLIOTHÈQUE RHOMBUS
VIENNE

Quest'opera è stata nel tempo aumentata e selezionata *ad hoc*. Nata prima nel 1913 col titolo *Quelques fantômes de Jadis* (Verlaine, Charles Cros, Jean Moréas, Anatole Baju, Petits mémoires de la vie, Alfred Jarry, Stanislas de Guaita, Édouard Dubus), a Parigi, per le edizioni Messein, nella collana «Societé des Trente», viene poi riproposta e ampiamente aumentata, con ritratti di altri autori e con lo stesso titolo, dalla Édition française illustré di Parigi nel 1920. Di recente poi (2017) la casa editrice Forgotten Books di Londra ne ha curato la ristampa digitale sull'originale del 1920 (nonostante la lussuosa copertina e sovraccoperta, scadente e poco scientifica nel fornire i dati dell'opera originale, spesso con pagine illeggibili) motivata dal giudizio: «This book is a reproduction of an important historical work».

Per la data e pertinenza con l'argomento trattato, mi sono basata sull'edizione Rhombus di Vienna, col titolo *Symbolisme* (1924), che con una prefazione di Pierre Dufay ha trattato i seguenti autori: Verlaine, Charles Cros, Jean Moréas, Anatole Bju, Petits mémoires de la vie, Alfred Jarry, Stanislas de Guaita, Édouard Dubus (quindi i medesimi autori dell'edizione 1913).

Laurent Tailhade fu anarchico e massone convinto. Preciso (ma altrove in questo studio non mancano riferimenti precisi) che alcuni altri simbolisti furono anarchici o filoanarchici, massoni o simpatizzanti massoni[24]. Insomma, a dispetto degli esiti storici, si può affermare che massoneria e anarchia costituivano un binomio, con forte prevalenza anarchica.

L'ispiratore principale, colui che più sollecita narrazione di ricordi è sempre Verlaine: Scrive Tailhade: «Paul Verlaine, il più grande poeta del XIX secolo, senza eccettuare Victor Hugo! Le nostre relazioni personali datano dal 1883 – trentasei anni, lungo spazio delle nostre età mortali! – esse rimontano a *Lutèce*, al piccolo cenacolo degli *Hydropathes* o bevitori d'acqua, fondato da Émile Goudeau, che morì alcolizzato, ai *symposium* del *Café Procope*, del *Soleil d'Or* et del *Mercure de France*, allora all'aurora»[25]. Ovviamente «bevitori d'acqua» è detto con ironia. Seguita oltre: «La bohème, il disordine, la gozzoviglia volgare erano l'ambiente propizio al suo genio. Viveva con naturalezza tra la crapula e trovava, a *l'assommoir*, le grazie più tenere, i ritmi più puri. Scriveva *Green* e dormiva nel ruscello. Questo giglio, naturalmente, prosperava nel letame. Ma l'opera sopravvive al poeta scomparso. La morte purifica e, come il tizzone del ciocco funebre, lascia intatta la sola e pura essenza degli eroi che ha toccato. Suo tramite, Verlaine siede al rango degli dei»[26].

---

[24] Sul Simbolismo e la Massoneria si possono leggere notizie molto ben documentate nel saggio di Gabriel-Aldo Bertozzi, «Franc-Maçonnerie: Politique et littérature», in AA.VV., *De l'ordre et de l'aventure*, Paris, Hermann, 2014, pp. 223-234.

[25] «Paul Verlaine, le plus grand poète du XIXe siècle, sans excepter Victor Hugo! Non relations personnelles datent de 1883 – trente-six ans, long espace de nos âges mortels! – elles remontent à Lutèce, au petit cénacle des *Hydropathes* ou buveurs d'eau, fondé par Émile Goudeau, qui mourut alcoolique, au *symposium* du *Café Procope*, du *Soleil d'or* et du *Mercure de France*, alors à son aurore» (p. 13).

[26] «La bohème, le désordre, la godaille populacière étaient le milieu propice à son génie. Il vivait naturellement parmi la crapule et trouvait, à l'assommoir, ses grâces les plus tendres, ses rythmes les plus pures. Il écrivait *Green* et couchait dans le ruisseau. Ce lys, naturellement, prospérait dans le fumier. Mais l'œuvre survit au poète disparu. La mort purifie et, comme le tison du

L'alcol è stato pure uno dei denominatori comuni del Simbolismo. Tailhade, subito dopo Verlaine, ricorda Charles Cros, caso emblematico di tale abuso:

> […] nel mese di settembre 1883 vidi Charles Cros per la prima volta. Su un divano sbiadito, circondato da suddiaconi, per lo più imberbi e tutti di una evidente sporcizia, Cros molto acceso, recitava versi. Dai capelli di negro e dalla quella carnagione bituminosa che Péladan doveva in seguito definire come "indo-provenzale" parlando della sua persona, con occhi benigni di fanciullo o di poeta al quale la vita nasconde le sue tristezze e i suoi doveri; le mani già senili e tremolanti per la febbre degli alcolici, così m'apparve il fondatore degli *Zutistes*[27].

Per continuare:

> Charles Cros è morto alla sua ora. Da molto tempo già il demone dell'intemperanza abitava il suo cervello, gettando sotto i piedi del "nero idolo" tutto ciò che fu l'orgoglio dei giorni antichi. Come Quincey, come Poe, come Verlaine e Musset, come più di un vivente illustre, ha conosciuto l'incomparabile malattia dell'alcol e trascinato nei cabaret la sua generosa vita[28].

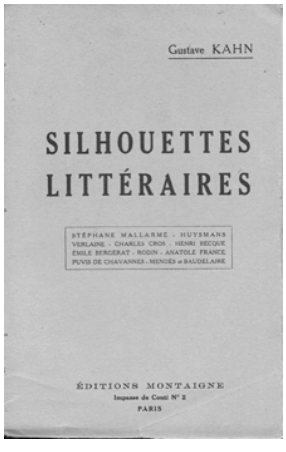
---

bucher funèbre, laisse intacte la seule et pure essence des héros qu'elle a touches. Par elle, Verlaine s'assied au rang des dieux» (p. 38).

[27] «[…] au mois de septembre 1883 je vis Charles Cros pour la première fois. Sur un divan pisseux, entouré de sous-diacres, la plupart imberbes et tous d'une évidente malpropreté, Cros très allumé, récitait des vers. Des cheveux de nègre et ce teint bitumeux que M. Péladan devait qualifier plus tard d'"indo-provençal" en parlant de sa personne; des yeux bénins d'enfant ou de poète à qui la vie cache ses tristesses et ses devoirs; les mains déjà séniles et tremblotant la fièvre des alcools, ainsi m'apparut le fondateur des *Zutistes*» (p. 39-40).

[28] «Charles Cros est mort à son heure. Depuis longtemps déjà le démon de l'intempérance hantait son cerveau, jetant sous les pieds de la "noire idole" tout ce qui fut l'orgueil des jours anciens. Comme Quincey, comme Poe, comme Verlaine et Musset, comme plus d'un vivant illustre, il a connu l'incomparable maladie de l'alcool et traîné dans les cabarets sa généreuse vie» (p. 45). In Italia, le opere complete di Cros sono state pubblicate da Mondadori: Charles Cros, *Opere*, *Introduzione*, *Nota biografica*, *Bibliografia Selecta* di Gabriel-Aldo Bertozzi, Milano, Mondadori («Oscar Grandi Classici», 77), 1997, pp. 800.

Kustave Kahan, *Silhouettes littéraires*, Paris, Éditions Montaine, 1925, pp. 124.



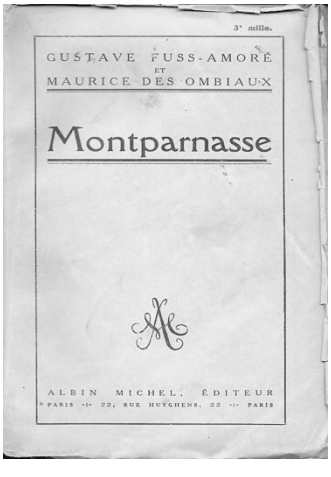
Kustave Kahn, nato a Metz come Verlaine, ha avuto un ruolo preminente nel Simbolismo. È considerato l'inventore del verso libero. Scrittore, poeta e critico d'arte, è stato uno dei più importanti memorialisti del Simbolismo, contribuendo alla storia del movimento con l'opera *Symbolistes et décadents* del 1902. Ho preferito qui segnalare invece *Silhouettes littéraires* poiché posteriore (1925).

Leggendo questo prezioso volume si comprende che Kahn ha vissuto appassionatamente la lotta simbolista ricordando i grandi protagonisti o precursori e maestri del Simbolismo[29]. Ha chiamato «silhouettes» le descrizioni che ha fatto dei personaggi conosciuti, forse per modestia, ma hanno più carattere e verità di veri e propri ritratti. Lui stesso, nelle pagine d'apertura ne fa una breve rappresentazione rivelando tatti della sua curiosità: «Ora, i simbolisti veri, vivi: Mallarmé, rigoroso, corretto, come un uomo che va a fare la sua lezione; Verlaine, ammaccato, il foulard

[29] Mi si permetta una nota che, pur sembrando un gioco di rimandi, corrisponde a una verità storica: i maestri e anticipatori del Simbolismo furono a loro volta preceduti da due grandi maestri: Richard Wagner e Charles Baudelaire ai quali, risalendo, potremmo pure aggiungere Gérard de Nerval.

giallo oro a ventaglio, liso, logoro come un carpentiere che va a bere; Moréas, secco, bruno la capigliatura ad ala di corvo sotto un qualunque cappello di feltro; Paul Adam, d'una tenuta molto corretta, basettoni a costole, paltò beige-grigio scuro; l'eleganza più comune, piuttosto piccolo e tarchiato; Laforgue, un po' clergyman; Charles Maurice perso in una guarnacca che sembrava un vecchio spaniel che pendeva dalla sua lunga silhouette. Solo, Charles Vignier era lungo e biondo, ma la sobrietà della sua tenuta era assoluta. Barrès semplicemente ben vestito sotto un cappello a cilindro notarile[30]».

Gustave Fuss – Amore et Maurice des Ombiaux, *Montparnasse*, Paris, Albin Michel, 1925, pp. 254.


3e mille.

GUSTAVE FUSS-AMORÉ
ET
MAURICE DES OMBIAUX

Montparnasse

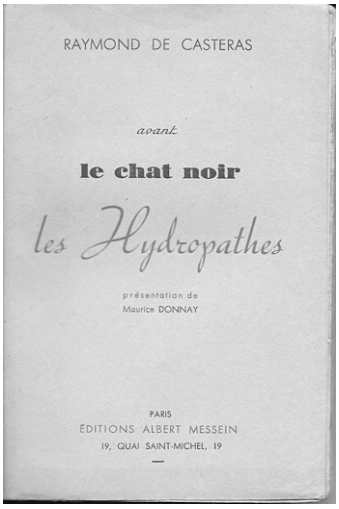
ALBIN MICHEL, ÉDITEUR
PARIS 22, RUE HUYGHENS, 22 PARIS

[30] «Or, les symbolistes réels, vivants: Mallarmé, strict, correct, comme un homme qui va faire son cours; Verlaine, cabassé, le foulard jaune d'or en éventail, lime, râpé, comme un Charpentier qui va boire son verre; Moréas, sec, brun, la chevelure aile de corbeau sous un quelconque chapeau de feutre; Paul Adam, très correctement tenu, favoris en côtelettes, paletot mastic, l'élégance la plus courante, plutôt petit et trapu; Laforgue, un peu clergyman; Charles Maurice perdu dans une houppelande qui semblait un vieil épagneul appendu à sa longue silhouette. Seul Charles Vignier était long et blond, mais la sobriété de sa mise était absolue. Barrès simplement bien vêtu sous un haut-de-forme notarial» (pp.6-7).

Questo volume non si sofferma, come si potrebbe sospettare a prima vista, sul movimento del Parnasse e i suoi poeti. È invece incentrato sul noto quartiere di Parigi situato sulla Rive Droite.

Sul piano artistico-letterario è piuttosto rivolto al periodo postsimbolista, al Cubismo e con una buona predilezione per La Closerie des Lilas. E racconta proprio che in quel celebre caffè «S'incontravano alla Closerie qualche antico amico di Paul Verlaine, uomini che aveva veramente conosciuto e amato, ai quali dedicò poesie e di cui parla affettuosamente nella sua corrispondenza»[31].

Raymond de Casteras, *Avant Le Chat Noir. Les Hydrophates. 1878-1880*, Présentation de Maurice Donnay de l'Académie Française, Paris, Éditions Albert Messein, 1945, pp. 250.


RAYMOND DE CASTERAS

avant

le chat noir

les Hydropathes

présentation de
Maurice DONNAY

PARIS
ÉDITIONS ALBERT MESSEIN
19, QUAI SAINT-MICHEL, 19

[31] «On rencontrait à la *Closerie* quelques anciens amis de Paul Verlaine, des hommes qu'il avait vraiment connus et aimés, auxquels il dédia des poèmes et dont il parle affectueusement dans sa correspondance».

L'autore, Raymond de Casteras (1880-1976), scrittore e poeta, non può essere considerato un testimone diretto del gruppo degli Hydropathes di cui molti protagonisti saranno iscritti, a torto o a ragione, nei repertori del Simbolismo (es.: Gustave Kahn, Jules Laforgue, Jean Moréas, Germain Nouveau, Charles de Sivry, Laurent Thailhade, Léo Valade). L'autore della presentazione, Maurice Donnay, invece, partecipò a vicende simboliste.

Gli Hydrophates si fecero chiamare così poiché detestavano l'acqua e amavano le bevande alcoliche, vino e assenzio in particolare.

Per la loro rivolta, per la pratica del gioco, come i poeti di Le Chat Noir, i Vilains Bonshommes, gli Hirsutes, gli Jemenfoutistes, gli Zutisti, i Fumites, annunciarono le avanguardie storiche e produssero opere nelle quali si possono sovente trovare i germi del Simbolismo.

Raymond de Casteras classifica gli Hydropathes «Tra l'estremo rigorismo formale dei Parnassiani e l'anarchismo totale dei nascenti Simbolisti»[32]. La sua opera oltre la parte critica presenta pure un'ampia antologia poetica e si conclude con l'elenco di tutti gli Hydrophates.

L'autore tratta questi poeti soprattutto per dar loro il merito di aver promosso il celebre cabaret Le Chat Noir. Così, riportando i ricordi di testimoni, afferma: «Senza gli Hydropathes non vi sarebbe stato, a dir il vero, lo Chat-Noir»[33]; «Per parlare del Chat-Noir bisognerebbe innanzitutto consacrare un capitolo agli Hydrophates»[34]. E Raymond de Casteras vi dedicò un intero volume.

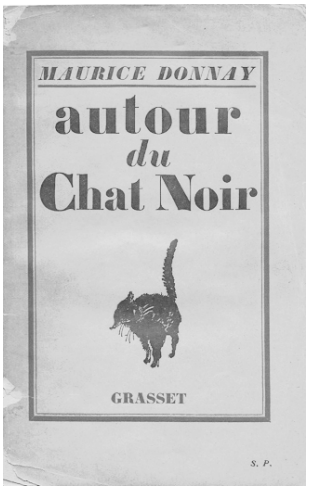
---

[32] «Entre l'extreme rigorisme formel des Parnassiens et l'anarchisme total des naissants Symbolistes» (238).

[33] «Sans les Hydropathes il n'y eût pas eu, à proprement parler, de Chat-Noir» (Jacques Ferny, p. 32).

[34] «Pour parler du Chat-Noir il faudrait tout d'abord consacrer un chapitre aux hydrophates» (Maurice Donnay, p. 32-33).

Maurice Donnay, *Autour du Chat Noir*, Paris, Bernard Grasset, 1926, pp. 194.



L'autore stesso, Maurice Donnay si dichiara diretto osservatore e partecipe delle vicende del celebre Cabaret di Montmartre: «ero ufficialmente un poeta dello Chat Noir, etichetta che mi è restata per molto tempo»[35]. Questo volume contiene ricordi, poesie e due opere di rivista teatrale.

Mi sembra superfluo soffermarmi e ripetere qui che gli Hydrophates e lo Chat Noir annunciarono la poetica del Simbolismo. Riporto solo una breve testimonianza: «Del mio ricordo allo Chat Noir ho conservato i migliori ricordi […] Una sera, cantammo una canzone del buon compositore Ben Tayoux, intitolata il Café […] Noi la cantammo, quella canzone, tutta la sera, scoprendovi a ogni ripresa bellezze nuove ed era Claude Debussy che, colmo di una gioia strema, dirigeva il nostro coro frenetico. Un'altra sera, Paul Verlaine venne a sedersi alla nostra tavola. Ero posto al suo fianco ed era la prima volta che lo vedevo. La mia emozione era grande. Mangiava molto poco, mi spiegò che l'abuso degli aperitivi può fermare l'appetito e non aprirlo…

[35] «j'étais officiellement un poète du chat Noir, étiquette qui m'est longtemps restée» (p. 30).

Parlò molto […] Mi parlò dei simbolisti che lui chiamava cimbalai poichè, aggiunse con un bel sorriso, fanno molto rumore. Parlò anche d'Arthur Rimbaud. […] Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, i poeti maledetti. E mentre il vecchio poeta, povero e calvo parlava, io mi recitavo i versi di *Sagesse*: *Sono venuto, orfano calmo / Ricco dei miei soli occhi tranquilli, / Verso gli uomini delle grandi città* […]».[36]

E a Verlaine, Donnay dedica una delle due riviste teatrali: «Al Maestro Paul Verlaine / **"Altrove"** / rivista simbolica in 20 quadri / Rappresentata per la prima volta al Teatro d'ombre del Chat Noir l'11 novembre 1891. / Con la scenografia di Henri Rivière / E la musica di Charles de Sivry [fratellastro di Mathilde Mauté, moglie di Verlaine]»[37].

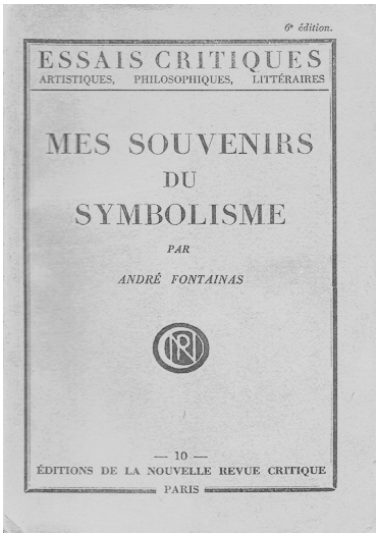
Opera rappresentata in piena esplosione del Simbolismo e che si può sicuramente classificare simbolista come appare fin dalla prima scena che si svolge lungo una Senna inquietante, sotto un cielo con una luna beffarda e rotonda mentre un'orchestra invisibile suona una musica vaga e senza colore.

---

[36] «De mon séjour au Char Noir j'ai conservé les meilleurs souvenirs […] Un soir, nous chantâmes une chanson du bon compositeur Ben Tayoux, intitule le Café […] Nous la chantâmes, cette chanson, toute la soirée, en y découvrant à chaque reprise des beautés Nouvelles et c'était Claude Debussy qui, tout plein d'une joie extrême, dirigeait notre chœur frénétique. Un autre soir, Paul Verlaine vint s'asseoir à notre table. J'étais placé à côté de lui et c'était la première fois que je le voyais. Mon émotion était grande. Il mangea très peu, m'expliqua que l'abus des apéritifs peut fermer l'appétit e non l'ouvrir… Il parla beaucoup […] Il me parla des symbolistes qu'il appelait les cymbalistes à cause, ajoutait-il avec un bon sourire, qu'ils font beaucoup de bruit. Il parla aussi d'Arthur Rimbaud. […] Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, les poètes maudits. Et tandis que le vieux poète, pauvre et chauve parlait, je me récitais les vers de *Sagesse*: *Je suis venu, calme orphelin, Riche de mes seuls yeux tranquilles, / Ver les hommes des grandes villes* […]» (pp. 30-33).

[37] «Au Maître Paul Verlaine / "Ailleurs" / revue symbolique en 20 tableaux / Représentée pour la première fois au Théâtre d'ombres du Char Noir le 11 novembre 1891. / Avec les décors de Henri Rivière / Et la musique de Charles de Sivry».

André Fontainas, *Mes souvenirs du Symbolisme*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1928, pp. 220.


6e édition.

ESSAIS CRITIQUES
ARTISTIQUES, PHILOSOPHIQUES, LITTÉRAIRES

MES SOUVENIRS
DU
SYMBOLISME

PAR

ANDRÉ FONTAINAS

— 10 —
ÉDITIONS DE LA NOUVELLE REVUE CRITIQUE
PARIS

L'autore ha avuto il merito di offrire, proprio nel capitolo «I. – Pourquoi j'écris ces souvenirs. – Qu'est-ce que le Simbolisme» la sua definizione di Simbolismo di cui riporto qui di seguito date e notizie, più significative a mio avviso: «Intorno a me si pensa che mi sarebbe possibile dare un'idea abbastanza giusta di quello che è stato il movimento simbolista. Mi si attribuiscono i meriti di un testimone perspicace piuttosto che di partecipante appassionato»[38]. Precisando subito dopo la data di nascita e i suoi esiti: «quel momento [letterario], se ha cominciato a prender forma intorno al 1885, o pure nel 1890, non mi sembra di essersi spento fino a oggi»[39].

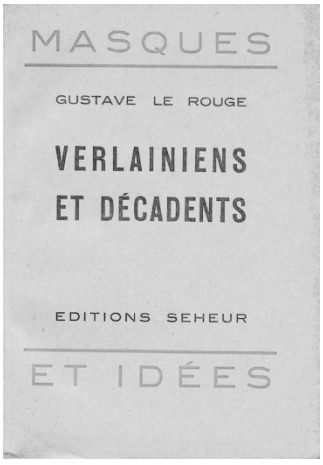
[38] «Autour de moi on s'imagine qu'il me serait possible de donner un aperçu assez juste de ce qu'a été le mouvement symboliste. On sait à quel point je m'y suis intéressé. On m'attribue les mérites d'un témoin perspicace plutôt que d'un participant passionné» (p. 9).

[39] «ce moment, s'il a commencé de s'ébaucher aux environs de 1885, ou même de 1890, ne me fait pas l'effet de s'être éteint jusqu'à présent» (p. 9).

Rilevante poi questo giudizio che contraddice molte leggende: «I versi liberi di Rimbaud sono più versi liberi delle frasi cadenzate dei *Poèmes en prose* di Baudelaire», di certi capricci di *Gaspard de la Nuit*, di molti passaggi dei *Chants de Maldoror*? In ogni caso, erano ignorati, e la loro influenza è stata nulla in quell'epoca»[40].

Per poi collocare il Simbolismo in un quadro storico ben preciso in opposizione al Parnasse e al Naturalismo: «Il simbolismo è l'insieme di una gioventù del 1885, 1990 e oltre ancora, che hanno deciso di difendersi contro l'influenza di una scuola, che hanno lottato contro la scuola di cui Émile Zola fu il capo incontestato. Furono parimenti avversari del Parnasse, quella riduzione, secondo loro, sterilizzante e vuota del romanticismo e dell'arte di Victor Hugo»[41].

Gustave Le Rouge, *Verlainiens et décadents*, Paris, Éditions Seheur («Masque et Idées»), 1928, pp. 254.



[40] «Les vers libres de Rimbaud sont-ils beaucoup plus des vers libres que les phrases cadencées des *Poèmes en prose* de Baudelaire, que certains caprices de *Gaspard de la nuit*, que plusieurs passages des *Chants de Maldoror*? En tout cas, ils étaient ignorés, et leur influence a été nulle, a cette époque-là» (p. 17)

[41] «Le symbolisme, c'est l'ensemble des jeunes gens de 1885, 1900 et de plus tard encore, qui ont résolu de se défendre contre l'emprise d'une école, qui ont lutté contre l'école dont Émile Zola fut le chef incontesté. Ils furent également les adversaires du Parnasse, cette réduction, selon eux, stérilisante et creuse di romantisme et de l'art de Victor Hugo» (p. 17).

L'autore, Gustave Le Rouge, nel marzo 1890 incontrò Paul Verlaine di cui divenne intimo fin a condividere con lui l'ultimo pasto, nel giorno della morte del poeta.

Pure nel titolo, quest'opera appare proprio incentrarsi sul poeta di *Romances sans paroles*. In genere, infatti si usa la definizione "simbolisti e decadenti" invece che "verlainiani e decadenti", come in questo caso,

Nell'«Avertissement de l'éditeur» al volume si legge: «Nessuno potrà farsi un'idea esatta della magnifica epoca letteraria che domina dall'altezza del suo genio, la personalità di Paul Verlaine, se non ha letto questi ricordi di un testimone imparziale»[42].

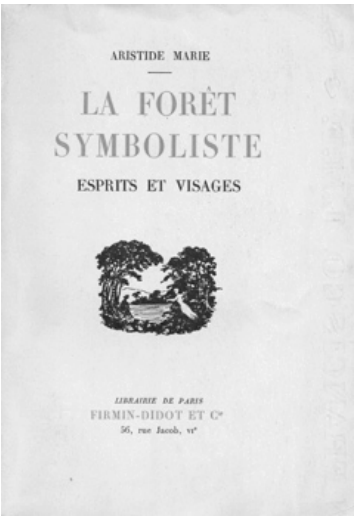
Scelgo uno dei ricordi di quando Verlaine ancora «poco conosciuto o pure sconosciuto dal grande pubblico, era apprezzato solo da un piccolo clan di letterati, inoltre, molti fra quelli che ammiravano maggiormente le sue poesie prestavano fede a ogni sorta di leggende più o meno strane e sinistre che si erano create intorno alla sua personalità di autore dei *Poèmes saturniens*. I suoi nemici ripetevano compiaciuti che il delicato poeta era nella sua esistenza privata una specie di vampiro, un essere temibile, dedito alle peggiori depravazioni, pregiudicato, vecchio comunardo, alcolizzato e peggio ancora».[43]

---

[42] «Nul ne pourra se faire une idée exacte de la magnifique époque littéraire que domine de toute la hauteur de son génie, la personnalité de Paul Verlaine, s'il n'a pas lu ces souvenirs d'un témoin impartial» (p. 8).

[43] «mal connu ou même inconnu du grand public, n'était apprécié que d'un petit clan de lettrés, encore, beaucoup de ceux qui admiraient le plus ses poèmes, ajoutaient-ils foi à toutes sortes de légendes plus ou moins étranges ou sinistres qui s'étaient créés autour de la personnalité de l'auteur des *Poèmes saturniens*. Ses ennemis répétaient complaisamment que le délicat poète était dans son existence privée une sorte de vampire, un être énigmatique et redoutable, adonné aux pires débauches, repris de justice, anciens communard, alcoolique et pis encore» (p. 82-83).

Aristide Marie, *La Forêt symboliste*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1936, pp. 294.


ARISTIDE MARIE

LA FORÊT SYMBOLISTE

ESPRITS ET VISAGES

LIBRAIRIE DE PARIS
FIRMIN-DIDOT ET Cie
56, rue Jacob, VIe

Dicevo, a proposito del volume di Laurent Tailhade che l'anarchia e la massoneria furono rilevanti componenti del Simbolismo. Quali furono le altre che ne alimentarono i miti in maniera decisamente sproporzionata? Certamente, con le dovute eccezioni, l'alcolismo[44], la vita bohème con insistenza sulla mancanza di igiene personale[45], la povertà, la precaria salute. Insomma, tutti quei miti che hanno pure generato opere letterarie (spesso false, dozzinali, ripetitive) e musicali. Raramente invece si è fatto accenno alla salute mentale, alla nevrosi[46], alla psicosi, insomma alle malattie mentali della personalità della maggior parte dei poeti[47], al punto che un Charles Cros, morto all'età di

[44] Nell'"immaginario bohème" anche l'uso dell'oppio, dell'hascisc, con punte di verità, ma sempre, pure queste, ricordate con esagerazione.
[45] Per entrambe val bene l'appellativo di *Hydropathes*.
[46] Ricordo pure che una raccolta poetica, vicina al Simbolismo, di Maurice Rollinat era intitolata *Les Névroses* (Paris Charpentier, 1883).
[47] Con in testa forse i grandi maestri Verlaine e Rimbaud. Verlaine che sparò due colpi di pistola contro Rimbaud, sbatté contro il muro il figlio neonato e picchiò la madre. Rimbaud uccise a Cipro un operaio con una sassata e

quarantasei anni "per aver bevuto troppi aperitivi", sembra uno tra i più "normali".

All'apparenza, Stéphane Mallarmé non sembra appartenere alla nutrita schiera di costoro. Viene rappresentato come un mediocre professore d'inglese dall'aspetto tranquillo. Nell'iconografia, la sua immagine più nota (Atelier Nadar) lo raffigura alla scrivania, con la penna in mano e con una coperta sulle spalle, classica raffigurazione, sembra, di una persona calma, rilassata.

Tailhade invece ce lo presenta ben diversamente. Dopo aver precisato la data in cui conobbe Mallarmé («Non l'ho conosciuto […] che verso il 1894, epoca nella quale ebbi il vantaggio, penetrando nell'intimità dell'uomo di giudicare più giudiziosamente l'opera» aggiunge: «[…] nel 1868, una malattia lo abbatte ad Avignone, secondo il dottor Cazalis e una cura a Bandol. "È una specie di crisi mentale, i cui passa, dice, istanti vicini alla follia accompagnata da estasi equilibranti." Quale influenza ne subiranno le sue facoltà poetiche? Lui stesso si accusa d'aver, per dieci anni, commesso il peccato di *vedere il sogno nella sua nudità ideale*. Non sembra ascoltare Gérard de Nerval quando parla della sua prima crisi? Accostamento curioso, se si osserva che in quest'ultimo il male mentale sarà seguito dai *Sonnets Mystagogiques*, mentre la malattia di Mallarmé sembra aver segnato, per lo meno, un orientamento più sensibile del suo pensiero verso l'oscuro. […] L'oscuro di Mallarmé deriva, per lo più, da una struttura tormentata e da una condensazione ellittica della frase»[48].

---

l'elenco delle "bizzarrie" della sua vita sarebbe troppo lungo da elencare. Ma pure i simbolisti della generazione posteriore come Maurice Maeterlinck che uccise la gatta della sua compagna Georgette Leblanc con un colpo di rivoltella tra gli occhi perché lo disturbava. Ecc.

[48] «[…] en 1868, une maladie le terrasse à Avignon, motive les soins du docteur Cazalis et une cure à Bandol. "c'est une sorte de crise mentale, où il passe, dit-il, d'instants voisins de la folie entrevue à des extases équilibrantes." Quelle influence en subiront ses facultés poétiques? Lui-même s'accuse d'avoir, pendant deux ans, commis le péché de *voir le rêve dans sa nudité idéale*. Ne croit-on pas entendre Gérard de Nerval expliquant sa première crise? Rapprochement curieux, si on observe que chez ce dernier, le mal mental sera suivi des *Sonnets Mystagogiques*, alors que la maladie de Mallarmé semble

Aristide Marie, tuttavia, non collega la depressione mentale dell'uomo con il suo linguaggio poetico: «Ma occorre scartare l'ipotesi recentemente formulata, di una depressione mentale che provocasse una impotenza a esprimersi di cui il suo ermetismo sarebbe il frutto»[49].

***

Per concludere, memorie a parte di testimoni diretti, come da precedenti esempi documentati dalle loro opere, ricordo che esiste un'immensa letteratura sul Simbolismo che talvolta, più che ad arricchirsi si *autoalimenta*, per usare un eufemismo. Ripete, cioè, quanto è stato già detto. Quale strumento valido per ogni partenza, con tutti i limiti che ogni opera comporta, desidero ricordare i quattro volumi di Guy Michaud (*Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947).

Tomo I: *L'aventure poétique.*
Tomo II: *La révolution poétique.*
Tomo III: *L'univers poétique*

cui si aggiunge un quarto prezioso volume:

Documents.

---

avoir marqué, tout au moins, une orientation plus sensible de sa pensée vers l'abscons. […] L'abscons de Mallarmé résulte, en plus, d'une structure tourmentée et d'une condensation elliptique de la phrase» (p. 24-24).

[49] «Mais il faut écarter l'hypothèse, récemment émise, d'une dépression mentale provoquant une impuissance à s'exprimer dont son hermétisme serait le fruit» (p. 24).

Sezione “Mythocritique”

diretta da Pierre Brunel
e José Manuel Losada

MYTHE ET CRÉATION

par PIERRE BRUNEL

The purpose of this article is to move from the original myth of Creation, with its variants, to what Clemence Ramnoux called "the mythopoetic function of the writer". The essential act of the poet, according to Rilke, is to «celebrate» (rühmen) and, just as the Creation can be followed, in the mythological stories, by a new Creation, the poet undertakes to begin anew the creation of the world: this is the case, in particular, of Arthur Rimbaud in The Illuminations. *A less known literary example is then evoked, that of André de Richaud (1909-1968), who wrote that he had "the Creation in the blood". In any case, it's trying to find once more the language of Orpheus.*

***

1

«Mythopoétique», je trouve ce terme, créé comme «Mythocritique» par Gilbert Durand, dans un livre que je vénère comme son auteur, celui de Clémence Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, publié aux éditions Flammarion en 1959. Philosophe, spécialiste de la pensée antésocratique, elle y retrouvait des couples de contraires qui lui semblaient dérivés du catalogue des enfants de la Nuit dans la *Théogonie* d'Hésiode. Comme elle l'a précisé dans les premières pages de son livre, ce type de pensée, pour elle, ne se confondait «ni avec la création mythopoétique, ni avec la sagesse, mais il s'insère entre les deux, et il fait mieux que de s'insérer»[1].

[1] Clémence Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, 1959. Le volume a été réédité dans la collection Champs, chez le

La création mythopoétique serait une création ancienne, qu'elle qualifie de «naïve» au regard de ce qu'en ont fait les théologiens et les philosophes. Elle n'est plus naïve quand elle est reprise par Héraclite et encore moins quand elle l'est par Platon. Archaïque, elle n'est pas pour autant originelle, même si, dans le cas de la *Théogonie*, elle se veut relation des origines. Clémence Ramnoux a pris soin de distinguer entre ces deux termes. Comme elle le fait observer, «on ne rencontre jamais les origines quand on les cherche; mais plus on les cherche, plus elles reculent»[2]. Et pourtant on ne peut s'empêcher d'aspirer à les rechercher, à les retrouver.

En voici une admirable illustration poétique que cite Clémence Ramnoux dans le texte placé tout à la fin de ses *Etudes présocratiques*. Ce sont des vers de Maurice Scève, qu'elle présente comme «un échantillon de poème ontologique, de tradition française et de style renaissant»[3]. C'est un fragment de *Microcosme*, qui date de 1592:

> Premier en son rien clos se celait en son Tout,
> Commencement de soi, sans principe et sans bout,
> Inconnu, fors à soi, connaissant toute chose,
> Comme toute de soi, par soi, en soi enclose,
> Masse de déité en soi-même amassée,
> Sans lieu et sans espace en terme compassé,
> Qui ailleurs ne peut qu'en son propre tenir,
> Sans aucun temps prescrit passé ou avenir,
> Le présent seulement continuant présent,
> Son être de vieillesse et de jeunesse exempt:
> Essence pleine en soi d'infinité latente,
> Qui seule en soi se plaît et seule se contente,
> Non agente, impassible, immuable, invisible,
> Dans son éternité comme incompréhensible,

---

même éditeur, 1986.

[2] Clémence Ramnoux, "La notion d'archaïsme en philosophie", *Bulletin de la Société française de Philosophie,* janvier-mars 1963, repris dans *Etudes présocratiques*, Klincksieck, 1970, p. 27.

[3] *Études présocratiques*, p. 297.

Et qui de soi à soi étant sa jouissance
Consistait en bonté, sapience et puissance.

Dès le premier vers, le point d'origine est dans une alliance de contraires donnant lieu à une formulation paradoxale:

Premier en son rien clos se celait en son Tout.

Cet alexandrin exprime parfaitement le mystère des origines, refermé sur lui-même, celé et recelé par un Dieu ici non nommé, absent, même pas supposé. Un Tout impossible à embrasser se réduit à un rien clos. Ce Tout n'est-il que l'illusion d'une totalité, dans une sorte de vanité des vanités? Ou donne-t-il le change en ne proposant que le visage du rien?

Cette alliance de contraires est exactement celle du premier vers dans l'«Ulysse» de Fernando Pessoa, le plus célèbre poème de son recueil *Message (Mensagem)* exceptionnellement signé de son propre nom sans recours aux hétéronymes:

O mytho é o nada que é tudo[4].

Le mythe est le rien qui est tout[5].

Selon le commentaire de Patrick Quillier, "l'oxymore qui ouvre le poème est un paradigme des oxymores du recueil: pris dans le réseau des polarités à l'œuvre dans le sébastianisme, ceux-ci fonctionnent en effet sur le modèle de cette antinomie créatrice de l'être et du non-être, de la présence et de l'absence".

Le poème lui-même, où Ulysse se trouve placé comme titre et à l'arrière-plan, en tant que fondateur d'Olisipolis à l'embouchure du Tage, est une méditation sur le soleil comme mythe:

---

[4] *Mensagem,* Lisbonne, Imperio, 1934; édition critique coordonnée par José Augusto Seabra, *Mensagem. – Poemas esotéricos,* Archivos vol. 26, 1993, p. 17.

[5] Trad. publiée dans le tome II des œuvres de Pessoa, Christian Bourgois, 1988, et reprise dans le volume de la Bibliothèque de la Pléiade, dirigé par Patrick Quillier, Fernando Pessoa, *Œuvres complètes*, Gallimard, 2001, p. 1246, et notice p. 1961.

O mytho é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por nao ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por nao ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundal-a decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

Le mythe est le rien qui est tout.
Le soleil même, ouvrant les cieux,
Est un mythe brillant et muet –
Dépouille mortelle de Dieu,
Vivante, mise à nu.

Lui, qui trouva ici un havre,
Fut existant de n'être pas.
Sans exister il nous combla.
N'étant pas venu, il nous vint
Et fut qui nous créa.

La légende ainsi se distille
Pénétrant la réalité,
Qu'en son parcours elle féconde.
Plus bas la vie, moitié
De rien, se meurt.

Clémence Ramnoux, voulant faire une histoire antique de la Nuit, propose trois étages[6]:

[6] *Études présocratiques*, p. 211.

1. le divin, ou l'anté-créatif
2. la première création
3. la seconde création.

La Nuit se placerait à l'intersection du premier et du deuxième.

L'avant-dernier texte recueilli dans le volume d'*Études présocratiques,* "Mythe, conte et tragédie", a été publié en 1967 dans la *Revue d'Esthétique*. Son objet particulier est l'interprétation freudienne du *Roi Lear* dans son essai sur "Les trois coffrets"[7].

L'intérêt de ce texte pour la réflexion que je conduis ici est qu'il fait passer de ce qui est appelé "mythe originel" à "la fonction mytho-poétique de l'écrivain"[8].

2

Que les mythes soient d'abord des récits de création, c'est ce qui ressort de la célèbre définition donnée par le penseur roumain Mircea Eliade (1907-1986) dans *Aspects du mythe*, un livre publié d'abord en anglais en 1962 et largement diffusé dans sa traduction française:

> Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est toujours le récit d'une "création"[9].

[7] Il se trouve dans le tome X des *Gesammeltte Werke* de Freud, p. 24-37.
[8] *Études présocratiques*, p. 276-279.
[9] Gallimard, 1963, folio essais n° 100, p. 16-17.

Si la *Théogonie* d'Hésiode va jusqu'à présenter le récit de la naissance des dieux (et ce n'est pas le moindre des paradoxes), de nombreux récits, dans presque toutes les mythologies, racontent la naissance du monde.

Parmi les exemples pris dans le livre collectif consacré à *La Naissance du monde* dans la collection "Sources orientales" des éditions du Seuil (1959), de l'Egypte ancienne (Serge Sauneron et Jean Yoyotte) à la Polynésie (l'étude finale, due à Mircea Eliade, sur la "Structure et fonction du mythe cosmogonique"), je retiendrai ce qu'il est convenu d'appeler *Le Poème babylonien de la Création* [10] . Ce grand poème, qui commence par les mots *Enouma Elish*, "Lorsqu'en haut", est connu par sept tablettes, datant du IXe au IIe siècle avant Jésus-Christ, la rédaction primitive remontant aux alentours du XIXe siècle avant notre ère. Ce texte en vers est destiné à célébrer le dieu Mardouk qui, en triomphant des divinités primitives, en particulier de Tiamat et de sa troupe de monstres, a pu véritablement organiser le cosmos:

> Mardouk, à la surface des eaux, tressa une claie.
> Il créa la poussière et la répandit sur la claie.
> Pour établir les dieux dans une résidence qui réjouisse le cœur.
> Il créa l'humanité[11].

Mais, comme dans la Genèse, tout ne va pas bien entre le Dieu créateur et cette humanité qu'il a créée. D'où la nécessité du déluge et d'une seconde naissance du monde. Georges Contenau, conservateur en chef des antiquités orientales du Louvre, a consacré un livre au *Déluge babylonien* (Payot, 1952), où il a fait la comparaison avec le Déluge biblique. Il signale que les Grecs et les Latins gardaient aussi le souvenir du Déluge, l'arche de Deucalion et Pyrrha étant l'équivalent de l'arche de Noé.

---

[10] Dans le chapitre "La Naissance du monde selon Akkad", due à Paul Garelli et Marcel Leibovici, p. 115 *sqq.*

[11] Traduit et cité p.146. Sur ces textes voir aussi René Labat, *Le Poème babylonien de la Création*, Adrien Maisonneuve, 1935, et la traduction faite par ce même savant.

Pindare y a fait allusion dans la neuvième de ses *Olympiques*[12]. Le poème célèbre un lutteur natif de la ville située à l'endroit où Pyrrha et Deucalion, descendus du Parnasse où avait échoué leur barque, ont d'abord établi leur demeure (*domon*) et, sans l'aide de l'amour, créé un peuple de pierre (*lithinon gonon*). Ils jetèrent en effet derrière eux des cailloux d'où naquirent des hommes et des femmes. Et Ovide a longuement rapporté, dans le Livre I des *Métamorphoses* (vers 155-415) l'histoire de ce qui reste bien "le déluge grec"[13].

3

Ces exemples permettent déjà de passer des mythes de la Création aux textes poétiques qui s'en font les interprètes. *Le Poème babylonien de la Création* a été présenté par René Labat comme un ensemble complexe, qui "fut à la fois pour les Babyloniens un hymne, un rituel, un drame liturgique joué, un traité d'astronomie, un livre hermétique"[14]. Je retiendrai surtout le premier terme: un hymne, donc une célébration.

La *IXe Olympique* pourrait se réduire à l'éloge d'un athlète, en l'occurrence Epharmostos d'Oponte, vainqueur à la lutte (*palaistès),* à ce "chant d'Archiloque que l'on entonne à Olympie", auquel Pindare fait allusion dès le premier vers et qui commençait par une sorte de "tra-la-la", -*ténella* -, onomatopée imitant le son de la cithare[15]. Mais pour Deucalion et Pyrrha, le poète grec a voulu trouver le chemin des chants mélodieux, "la fleur des hymnes nouveaux" (*Anthea d'humnôn / neôterôn,* v. 74-75).

Célébrer, telle est la fonction de la poésie hymnique, telle est la tâche orphique par excellence, telle que la met en valeur Rainer Maria Rilke en 1922 dans ses *Sonnets à Orphée.*

---

[12] Vers 62 *sqq*. Dans les *Olympiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, C.U.F., 1930, éd. de 1949, p. 118.
[13] L'expression est de Georges Contenau, p. 113.
[14] René Labat, *op. cit.,* p. 118.
[15] *Olympiques,* éd. cit., p. 116 et la note 1.

À la fin du sixième sonnet de la Première Partie, il présente Orphée comme appartenant aux deux royaumes, celui de la vie et celui de la mort *("Ist er ein Hiesiger ?"* Est-il d'ici ?). De chaque chose, Orphée peut donc, à cause de cela, donner l'expression complète, et tel est pour Rilke le *rühmen,* l'acte de célébrer poétiquement. Le dernier tercet du sonnet VI enchaîne, par ce verbe, avec le sonnet VII, qui est tout entier consacré à la célébration:

> *Rühmen, das ists !*
> Célébrer, c'est cela[16].

Et cet acte était déjà essentiel dans l'art poétique développé la même année dans la septième des *Elégies de Duino*, définie par Jean-Pierre Lefévre comme "poème de l'affirmation, de la célébration de l'être", de cet *ici* qui est présenté comme *merveilleux*[17].

L'hymne transcende les formes, que ce soit l'ode pindarique, ou chez Rilke, l'élégie et le sonnet. Si l'épopée raconte, l'hymne célèbre, et d'ailleurs l'épopée elle-même trouve son point de départ dans une célébration hymnique, l'invocation obligée qui est indiquée avec insistance dans le *Poème babylonien de la Création*, sur laquelle s'ouvrent tant l'*Iliade* et l'*Odyssée* que l'*Enéide* ("*Arma virumque cano"*), et qui est traitée par elle-même, telle une célébration de la célébration dans le septième sonnet de Rilke.

Cela n'exclut nullement pas le jeu poétique sur les mots. Ainsi le jeu sur *laoi,* les peuples, et *laes,* les pierres dans le mythe de Deucalion et Pyrrha, en tout cas tel que le présente Pindare dans la *Neuvième Olympique* (v. 71 *laoi d'onomasthen*).

---

[16] Rilke, *Sonnets à Orphée*, édition bilingue de Maurice Regnaut, jointe aux *Elégies de Duino, Poésie* / Gallimard, 1994, p. 142-145.

[17] «*Hiersein ist herrlich*», Il est merveilleux d'être ici, éd. cit., p. 78-87, et note p. 286.

Cela n'exclut pas non plus un jeu poétique associant le mythe et le conte dans les "Fêtes de la faim" d'Arthur Rimbaud, poème écrit à Bruxelles en août 1872:

> Les cailloux qu'un pauvre brise,
> Les vieilles pierres d'églises,
> Les galets, fils des déluges,
> Pains couchés aux vallées grises![18]

Mais comme tout cela est insuffisant pour la jeune imagination du poète qui se voudra "absolument moderne"[19]! Être moderne, ce n'est pas se contenter de traîner des résidus mythiques. C'est recommencer à neuf la Création, après le Déluge qui a été insuffisant et inutile. C'est procéder à une nouvelle Création, la troisième Création, celle des *Illuminations.*

4

Sur un mode plus familier, et après l'œuvre symphonique sur le même thème et avec le même titre de son ami Darius Milhaud, composée en 1923 pour un spectacle donné par les Ballets suédois de Rolf de Maré sur un argument de Blaise Cendrars et dans les décors de Fernand Léger, voici , publié en 1930 par les éditions Bernard Grasset, *La Création du monde* par André de Richaud (1909-1968), l'œuvre d'un écrivain provençal de vingt ans, qui vécut dans l'entourage de Joseph Delteil avant de vivre dans celui de Fernand Léger (mort en 1955) et de son épouse Jeanne jusqu'à la disparition de celle-ci, en 1960.

Il s'agit d'un monologue, celui d'un ivrogne d'origine méridionale qui se trouve en face d'un interlocuteur de rencontre à Paris dans un café de Montparnasse ou de Saint-Germain-des-Prés, comme Richaud lui-même, monté de son village du Comtat-Venaissin, Althen-les-Paluds, pour venir enseigner en

---

[18] Rimbaud, *Œuvres complètes*, LGF, éd. de Pierre Brunel, La Pochothèque, 1999, p. 361.
[19] "Adieu" d'*Une saison en enfer*, 1873, *ibid*., p. 441.

région parisienne. Dans ce café aux miroirs, le devisant «fait les demandes et les réponses en face d'un compagnon dont l'ivresse multiplie l'image». Telle est la juste impression du lecteur, en tout cas celle du poète Marc Alyn dans le livre qu'il a consacré à André de Richaud[20]. Et le commentateur ajoute que «contre un peu d'attention et le prix de quelques verres supplémentaires, il va révéler au Parisien le grand mystère que les livres n'expliquent pas, la manière dont 'le bon Dieu a fait le monde'».

Il y a là comme un secret de famille, qu'on se transmet de génération en génération. Ce n'est ni la Bible ni le catéchisme qui pourraient expliquer ce mystère. Il faut plutôt interroger le sang que chacun porte en soi, le "Mauvais Sang" de Rimbaud, dans *Une saison en enfer* , ou "ce grand dieu coupable et secret, le fleuve-sang" (*jenen verborgenen schuldigen Fluss-Gott des Bluts*) dont a parlé Rilke dans la troisième des *Elégies de Duino*[21]. Le registre de Richaud n'est ni celui, sombre, lourd de rancunes et de révoltes, de Rimbaud, ni celui de la pure célébration rilkéenne, mais un registre familier:

> J'ai la création du monde dans le sang comme d'autres portent de sales maladies de père en fils. Nous avons ça dans la peau, nous autres, ceux de la famille et, de même que les mains de nous tous sont faites pour caresser, souples à épouser la forme des choses, nos cervelles savent depuis le premier homme comment le monde est sorti tout sanglant du cerveau de Dieu. Un vieux souvenir de mythologie scolaire et post-scolaire, hélas ! me fait parler du cerveau. C'est du ventre, Ecouteur, que je veux dire, du ventre même de Dieu.

Dans la famille, on connaît "le grand Secret", qui n'est pas celui des alchimistes. On l'évoque à la veillée, et boire un petit coup de trop, cela ne peut qu'aider celui qui veut en parler. Cela favorise l'état lyrique, propice aussi à l'évocation du pays natal

[20] *André de Richaud*, éd. Seghers, Poètes d'aujourd'hui n° 147, 1966, p. 66.
[21] Elle a été écrite en 1912.

quand on est un homme de la terre, et fier de l'être. Quand on se sait le frère de l'arbre, d'une autre manière que le roi Xerxès invoquant son platane au début de l'opéra de Haendel. Lui aussi, l'homme du Comtat, il a envie de parler devant l'Écouteur "de (s) es grands platanes et de (s)on interminable rivière et aussi de (s)on ciel tour à tour, selon l'ordre de Dieu, chauffé à blanc ou trempant ses longues étoiles dans la plus fraîche des nuits". Il s'est ouvert comme une grenade à la lumière du jour, en avril. Certains soirs, il a l'impression de sentir le hanneton et de parler comme les fleurs de cerisiers. C'est bien là "la douce langue natale", la vraie, que voulait, retrouver et parler Charles Baudelaire dans "L'Invitation au voyage". Du langage pour l'âme, sans doute, quand tout parle "en secret", comme le suggérait le poète des *Fleurs du Mal*. Il s'y ajoute, pour André de Richaud, une "précision d'insecte". Il faut que circule dans le monologue "un petit souffle de mistral". Il faut que revienne "cet accent soleilleux" que peut craindre de perdre un Provençal égaré à Paris. Il faut des expressions parfumées comme des olives qu'on garde longtemps dans la bouche et qui passent dans des "phrases du langage le plus pur"[22] .

Ce langage pur, c'est la poésie quand elle retrouve sa vocation mythique. Le langage d'Orphée recréé par Rilke. Le langage en liberté de Richaud quand il passe du Chaos, "le Grand Extra" où Dieu s'était endormi, à son réveil, "immobile au centre du délire coloré", de la Création où passe un frisson de crainte et qui échappe au contrôle de son auteur au premier humain perdu dans un univers trop vaste pour lui. Car la poésie pure ne se confond pas avec l'idylle. Les ombres montent, des figures inquiétantes passent, et ce sont encore des figures mythiques: Sisyphe (Albert Camus, que prisait Richaud, s'en est peut-être souvenu, comme le suggère Marc Alyn), Caïn, qu'on a peut-être du mal à reconnaître dans ce jeune homme qui danse seul près de la cuve où fermente le raisin, dédaignant les lourdes étreintes des couples enlacés près de lui:

[22] Toutes les citations sont extraites du début de *La Création du monde*, placé en tête de l'anthologie dans le livre de Marc Alyn, p. 101-106.

> C'était le plus beau, celui qui, dans toute famille et de toute éternité restera stérile: l'amant de la fleur et de la vague, l'Hippolyte et l'Orphée qui fait l'amour avec une lyre et ne sait que se faire désirer[23].

Seul, André de Richaud le restera jusqu'à l'asile de Vallauris et sa mort plutôt misérable, sans achever la dernière œuvre dont il ait eu le projet. Elle se serait intitulée *La Fin du monde*…

[23] Cité *ibid.*, p. 75.

LA MYTHOLOGIE RACONTÉE AUX ENFANTS: UNE BELLE ET PROFITABLE DOCTRINE

par JOSÉ MANUEL LOSADA

Mythology Narrated for Children, and History of Great Men of Greece*, by Fernán Caballero (1865), is a work of a markedly pedagogical and moral character: it avoids scabrous references and highlights the profitable content. His reading is very pleasant and enjoyable. His editorial success and careful composition help to understand the didactic ways in the history of mythology.*

La Mitología contada a los niños e historia de los grandes hombres de la Grecia*, de Fernán Caballero (1865), es una obra de carácter marcadamente pedagógico y moral: evita las referencias escabrosas y pone de relieve el contenido provechoso. Su lectura es muy agradable y amena. Su éxito editorial y su cuidada composición ayudan a comprender los caminos didácticos de la historia de la mitología.*

***

La Mythologie racontée aux enfants et l'histoire des grands hommes de la Grèce est un ouvrage de Fernán Caballero, particulièrement intéressant pour l'étude de la pédagogie du mythe[1].

[1] *La Mitología contada a los niños e historia de los grandes hombres de la Grecia*, Barcelona, J. y A. Bastinos Editores, 1877 (3e éd.) [1865]: http://www.cervantesvirtual.com Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), fille de l'hispaniste allemand J.N. Böhl de Faber, est connue sous le pseudonyme de Fernán Caballero. Elle est considérée comme le maillon entre le *costumbrismo* et les romans romantiques et réalistes du 19e siècle espagnol. Écrivain en français, allemand et espagnol, Fernán Caballero excelle dans la peinture des coutumes des régions espagnoles (celles de l'Andalousie, en particulier). Elle est l'auteur, entre autres, de *La gaviota* (*La Mouette*, 1849), roman qui la consacra comme écrivain, *Clemencia* (*Clémence*, 1852), récit autobiographique,

Le volume s'ouvre sur une «Préface des éditeurs». D'entrée de jeu, un paradoxe. Cette *Mythologie* se donne pour but l'enseignement de la vérité à partir de la fausseté:

> Même si […] les beautés du Christianisme ont obscurci et exilé presque entièrement la Mythologie du champ de la poésie et des beaux arts, il n'en est pas moins vrai que la connaissance des fausses déités du Paganisme, de ses héros ou ses demi-dieux se révèle indispensable pour étudier avec profit l'histoire des grands peuples de l'Antiquité, le grec en particulier, aussi fécond en hauts faits que prodigieux dans ses productions artistiques et littéraires, admirables par leur originalité, leur perfection et leur beauté [2].

Les éditeurs vont au devant des scrupules des parents et des éducateurs: l'étude de la mythologie, si contestable soit-elle, peut cependant être utile et vraie ("*utilidad verdadera*") lorsqu'elle est transmise par «une main maîtresse et délicate», celle de Fernán Caballero. Application commune de la formule horacienne[3].

L'importance accordée à la «diffusion du bien et de la vérité» montre, dans ce contexte, la place occupée par la religion. La «Préface des éditeurs» le dit sans ambages:

Lágrimas (*Larmes*, 1855) et trois recueils de contes, dont on retiendra *Cuentos, adivinanzas y refranes populares infantiles* (*Contes, devinettes et refrains populaires pour les enfants*, 1877). Malgré la critique dont elle a fait souvent l'objet pour le caractère moralisant et conservateur de ses écrits, elle a joui au 19e siècle d'une grande célébrité. Fernán Caballero meurt en 1877, année de la troisième réimpression de *La mitología contada a los niños*.

[2] «Aun cuando es cierto que […] las bellezas del Cristianismo han oscurecido y desterrado casi por completo la Mitología del campo de la poesía y de las bellas artes, no lo es menos que el conocimiento de las falsas deidades del Paganismo y de sus héroes o semidioses es indispensable para estudiar con provecho la historia de los grandes pueblos de la antigüedad, en particular del griego, tan fecundo en esclarecidos hechos, como portentoso en sus producciones artísticas y literarias, admirables por su originalidad, por su perfección y belleza»; "*Prólogo de los editores*", signé Juan et Antonio Bastinos, p. vii.

[3] «*…omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci/lectorem delectando pariterque monendo*», v. 343 de l'Épître aux Pisons: «Qui a mêlé l'utile au doux, délectant et instruisant en même temps le lecteur, remporte le vote», c'est-à-dire, le prix (allusion à l'élection et au nombre de voix: «*punctum*»).

> [L'auteur] a présenté aux enfants, en digne complément à son ouvrage, une précieuse collection d'histoires des grands hommes de la Grèce, dont la lecture inspire dans l'esprit des sentiments élevés en même temps qu'elle encourage le vif désir de ressembler à ces grands modèles des vertus patriotiques, dont l'imitation est à notre époque plus accessible, car l'homme est soutenu par une force mystérieuse qui a fait défaut aux héros et aux savants de l'ancienne Grèce: la doctrine émanée de la révélation divine[4].

Ces affirmations peuvent surprendre en plein siècle du positivisme philosophique. Elles ne doivent pas cependant prêter à confusion. La réalité est que Fernán Caballero ne citera explicitement la doctrine chrétienne que trois fois dans son ouvrage: 1.- Lorsqu'elle parle de l'amour primordial qui préside à la formation des êtres (1e partie, chap. IX: «Vénus et Cupidon»); 2.- Lorsqu'elle donne l'exemple du paysan mycénien qui ne consomma pas le mariage avec Électre (2e partie, chap. III: «Agamemnon et Oreste»); 3.- Lorsqu'elle loue le stoïcisme d'Épictète devant la cruauté de son maître Épaphrodite (3e partie, chap. XIII: «Épictète»)[5]. Si christianisme il y a dans cette *Mythologie*, c'est sous le couvert de la morale.

Suivent, en forme de panégyrique de l'auteur, une «Préface» («*Prólogo*») de Francisco Miquel y Badía publiée dans le *Diario de Barcelona*, et quelques «notes» publiées dans *La Ilustración Española y Americana*.

---

[4] «[El autor] ha presentado al estudio de los niños, como digno complemento de su obra, una preciosa colección de historias de los grandes hombres de la Grecia, cuya lectura infunde en el espíritu levantados sentimientos y excita en el ánimo vivos deseos de parecerse a aquellos magníficos modelos de virtud patria, cuya imitación es en nuestros tiempos más asequible; porque el hombre está sostenido por una fuerza misteriosa de que carecieron los héroes y sabios de la antigua Grecia: por la doctrina emanada de la revelación divina», p. viii.

[5] Outre ces interventions de l'auteur à l'occasion de mythes précis, il en est aussi question du christianisme une fois dans l'introduction de la 1e partie, chap. II, et dans l'introduction de la partie consacrée aux savants grecs, dont la philosophie n'était pas «l'ennemie du christianisme, mais le précédait».

Faisons économie de cette préface et venons à l'œuvre elle-même. Le texte est structuré en trois parties: 1e.- Histoires des dieux ou «Mythologie racontée aux enfants»[6]; 2e.- «Histoire des héros et des demi-dieux des Grecs»[7]; 3e.- «Histoire des hommes célèbres de la Grèce»[8]. Une compilation de «Locutions tirées de la Mythologie» sépare les parties 1e et 2e (p. 113-118). Chaque histoire est illustrée d'une gravure, œuvre des «meilleurs artistes de [la] capitale». L'auteur et l'éditeur savent bien l'importance des images dans la pédagogie. Seules deux parties nous retiendront ici: la 1e et la 2e.

Il est à noter l'application réductrice que l'auteur fait du terme «mythologie» au panthéon des mythes grecs et romains. Les mythologies d'autres aires géographiques et d'autres temps sont exclues. Autre observation: l'auteur préfère la terminologie latine: Jupiter, Neptune, Minerve, Vénus au lieu d'Héraclès, Poséidon, Athéna ou Aphrodite, et cela malgré le titre de l'ouvrage.

Dans un langage simple et direct, l'auteur annonce son but aux enfants: leur procurer des «notions» sur la mythologie, insuffisantes, vue l'étendue de l'ouvrage et leur difficulté à

---

[6] Plus précisément (les majuscules et minuscules du texte espagnol sont respectées): chapitres I et II: introduction, chap. III: Saturne, IV: Cybèle, V: Jupiter, VI: Neptune et les nymphes de la mer, VII: Pluton et l'Orcus, VIII: Minerve, IX: Vénus et Cupidon, X: Bacchus et Ariane, XI: Apollon et les Muses, XII: Diane, XIII: Esculape, Hébé, Némésis, les cyclopes, Argos, XIV: Atlas, Mercure, Lares, Pénates, XV: Enfer, averne ou Orcus, XVI: Éole, Borée, Zéphyre, Écho, Protée. Cette partie est suivie des histoires des «Animaux fabuleux»: chap. XVII: la Chimère, le Sphinx, Cerbère, l'Hydre de Lerne, Griffon, Salamandre, les Harpies, et chap. XVIII: divinités des champs.

[7] Chap. I: Hercule, II: Thésée, Cadmos, Jason, III: Agamemnon et Oreste, IV: Ulysse, V: Persée, VI: Castor et Pollux, VII: Œdipe, VIII: Achille, IX: Deucalion et Pyrrha, X: Janus.

[8] Chap. I: les Sept Savants, II: Lycurgue, III: Socrate, IV: Platon, V: Aristote, VI: Héraclite, VII: Démocrite, VIII: Cratès, IX: Diogène, X: Aristippe, XI: Pythagore, XII: Épicure, XIII: Épictète, XIV: Théophraste, XV: Hérodote, XVI: Épaminondas, XVII: Pélopidas, XVIII: Xénophon, XIX: Miltiade et Cimon, XX: Homère, XXI: Ésope, XXII: Hésiode, Pausanias, Pindare, Sophocle, Euripide, Eschyle, XXIII Hippocrate, XXIV: Démosthène.

garder une lecture attentive. Elle espère cependant que ces leçons soient «comme les eaux d'un bon temps d'automne qui, sans labourer la terre, la préparent pour qu'elle reçoive la culture à son temps, car les choses qu'on apprend à l'âge de l'enfance ne sont jamais oubliées»[9]. Ce mélange de tendresse et de paternalisme (maternalisme, plutôt) se poursuit tout au long de l'ouvrage.

Mythologie, pour Fernán Caballero, est une «croyance ou une religion fabuleuse» dans des divinités inventées par les hommes qui ont oublié le véritable Dieu. L'oubli, ici négativement connoté, provoque une sorte de maladie mentale chez les Grecs adorateurs:

> Ces esprits égarés ont commencé par adorer le soleil et la lune, car ils sont ce qu'il y a de plus beau et de plus admirable dans la Création. Mais, le temps aidant, ce culte stérile ne leur suffit pas, et ils se mirent à adorer les hommes qui s'élevaient au-dessus des autres, et les choses, qu'ils personnifiaient: ils en firent de la sorte avec les vertus, et même avec les vices[10].

Le texte est révélateur de la pensée de Fernán Caballero, sur la fonction allégorique des mythes. On sait que les mythes d'Homère et d'Hésiode ont été conçus assez tôt non de manière littérale mais allégorique. Théagène de Rhegium, les stoïciens – Chrysippe ou Héraclite surtout –, se sont efforcés de trouver les significations cachées, les «sous-entendus» des dieux: ceux-ci étaient des *hypónoiai* des facultés humaines, des éléments naturels, etc. Plus tard, ce déchiffrement allégorique jouira d'une longue tradition parmi les commentateurs bibliques, les Pères notamment[11].

---

[9] «…como las aguas de una buena otoñada, que, sin labrar la tierra, la preparan para recibir el cultivo a su debido tiempo, puesto que las cosas que en la niñez se aprenden no se olvidan nunca».

[10] «Empezaron aquellos espíritus extraviados por adorar como dioses al sol y a la luna, porque son lo más bello y admirable de lo creado. Pero con el tiempo este estéril culto no les bastó, y se pusieron a adorar a los hombres que entre ellos descollaban y a las cosas, a las que daban personalidad o personificaban: así lo hicieron con las virtudes, y aun con los vicios».

[11] Voir Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 193.

Fernán Caballero établit un rapport entre ce recours allégorique à la mythologie par des «esprits égarés» et l'allégorie considérée comme figure rhétorique qui rend utile l'étude de la mythologie. Cette mythologie «ridicule, disparate et criminelle» (l'auteur donne l'exemple de Ninus, roi des Assyriens, qui avait forcé son peuple à adorer la statue de son père) serait elle-même tombée dans l'oubli des chrétiens si elle n'avait pas compté sur l'imagination des artistes d'Athènes. Ceux-ci, par leurs «images», «allégories» et «beaux emblèmes» l'ont «embellie et poétisée» à un point tel que chacun se doit de la connaître, à moins de s'exposer à passer pour un ignorant dans la société. C'est dire que la mythologie est un ensemble de doctrines fausses, mais dont la forme les a rendues culturellement nécessaires. La suite montrera que cette culture, l'art esthétique des Anciens, doit à son tour être négligée au profit de l'enseignement moral.

Un «conte» suit: le mariage du ciel et de la terre, du *Coelum* ou *Uranus* et de *Vesta* ou *Rea*:

> Ils eurent deux enfants, l'aîné était un énorme géant appelé Titan, et le puîné était le Temps, appelé Saturne. L'empire de l'univers échouait, selon le droit d'aînesse, à Titan. Sur les instigations de sa mère, le père l'accorda à Saturne, à condition qu'il n'élevât aucun fils mâle. Saturne acquiesça, et, après avoir épousé Cybèle, il dévorait chacun de ses fils comme si c'était de la meringue[12].

L'auteur fait une entorse à la cosmogonie d'Hésiode. Il y a omission du Chaos primordial, de Gæa, d'Éros, de leurs enfants respectifs (ceux du Chaos: l'Érèbe et la Nuit dont naquirent l'Éther et Héméra ou le jour, ceux de Gæa: Ouranos et Pontos).

---

[12] «Tuvieron dos hijos, era el mayor un tremendo gigante llamado Titán, y el segundo fue el Tiempo, llamado Saturno. Por incontestable derecho de primogenitura pertenecía a Titán el imperio del Universo. A instigaciones de su madre se lo cedió a Saturno; pero con la condición de que no había de criar ningún hijo varón, lo cual prometió; y habiéndose casado con Cibeles, cada vez que esta paría un hijo varón, se lo engullía como si fuese un merengue».

Il y a réduction, puisque tous les Titans se voient réduits au nombre d'un seul. Il y a, surtout, confusion, car le dernier des Titans, le Cronos des Grecs ou le Saturne des Romains, est identifié, sans plus, avec le temps.

Il serait malhonnête d'exiger une précision qui alourdirait le texte sans le rendre plus attirant. Fernán Caballero cherche plutôt le suivi d'un lignage qui part de l'union de deux parents et mène, par étapes semées d'anecdotes de famille, à la constitution stable de l'univers selon les Anciens. Ce qui l'intéresse est de tirer une morale profitable pour ses lecteurs; plus précisément, celle du temps. Ainsi, de la goinfrerie avec laquelle Saturne déglutissait ses propres enfants, l'écrivain tire une leçon:

> Observez […] le côté allégorique de ce fait horrible et ridicule, preuve que le temps engloutit ses enfants, c'est-à-dire: un siècle mange les années, les années en font autant avec les mois, les mois avec les jours, les jours avec les heures, qui sont leurs propres enfants. À une occasion, Cybèle eut des jumeaux. Elle en cacha un, qui était un mâle, et ne montra à son époux que la fille. D'autres disent qu'elle lui présenta une pierre et que Saturne, sans découvrir la tromperie, l'avala sans s'étrangler, ce qui montre que tout sans exception est consommé par le temps[13].

Chez les enfants, le temps a une durée stable et, souvent, sans relief, perception dont l'auteur veut les détromper. D'où son recours à la succession temporelle divisée par étapes distinctes, l'avertissement du passage rapide du temps, dont la conscience est caractéristique de l'âge mûr.

---

[13] «Observad […] la parte de alegoría que encierra este hecho horrible y disparatado, prueba que el tiempo engulle a sus hijos, esto es: un siglo a los años, los años a los meses, los meses a los días, los días a las horas, que son sus propios hijos. En una ocasión tuvo Cibeles mellizos: escondió a uno, que era varón, y solo enseñó a su marido a la niña. Otros dicen que le presentó un canto, que, sin descubrir el engaño, se tragó Saturno, sin que se le atorase, con lo que quieren demostrar que todo sin excepción lo consume el tiempo».

Le sens anagogique caché dans des textes sacrés et païens autorise les exégètes à tirer des interprétations sans doute diverses de la littéralité du texte[14]. Fernán Caballero use d'une heuristique hors du commun. Les Romains ont vite assimilé leur divinité agricole, dont le nom peut être rattaché à *satur* (rassasié, gorgé), ou à *sator* (semeur), au Cronos que les Grecs avaient hérité de l'Orient. Si les raisons de cette assimilation demeurent obscures, elles ne justifient pas l'assimilation totale de Cronos avec le temps (*chronos*)[15].

Pour conserver son trône, Cronos avait dû s'entendre avec les autres titans, qui lui demandèrent de faire disparaître sa postérité. S'il ne dévora pas Zeus, c'est parce que la mère de celui-ci lui substitua une pierre enveloppée de langes, qu'il avala sans s'apercevoir de la supercherie. Fernán Caballero confond le titan Cronos avec le temps (en espagnol, *cronología* ne porte pas de «h»), puis, elle tire des interprétations ingénieuses, aussi subtiles que celles des cosmogonies orphiques, dont les préoccupations philosophiques font sortir le Chaos de Chronos. Saturne déglutissant ses enfants est le temps qui consomme tout avec avidité.

Venons à la description de Saturne:

> On représentait Saturne comme un vieux à grandes ailes, afin d'indiquer combien le temps vole vite; il avait dans une main un sablier et dans l'autre une faucille, avec laquelle allait fauchant toutes les choses, même celles qui sont nées de lui[16].

---

[14] «The structural principles of literature, similarly, are to be derived from archetypal and anagogic criticism, the only kinds that assume a larger context of literature as a whole», Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton U.P., 1957, p. 134.

[15] Sur l'évolution du mythe de Cronos, voir l'article du même nom par Marie-Josette Bénéjam-Bontems, dans *Dictionnaire des mythes littérares*, Pierre Brunel (dir.), Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 384-386. Sur Saturne, voir l'article de Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, 2006, p. 253-254.

[16] «Representaban a Saturno como un viejo con grandes alas, para figurar lo aprisa que vuela el tiempo; tenía en una mano un reloj de arena y en la otra una hoz, con la que va segando las cosas todas, aun aquellas a las que él mismo ha

Dieu laboureur et vigneron, le Saturne des Romains passait pour avoir été roi d'Italie pendant l'âge d'or. Chassé du ciel par son fils Jupiter, il se cacha (*latuit*) dans le pays depuis appelé *Latium* et à Rome même, où il fit régner la prospérité et l'abondance (Virgile et Denys d'Halicarnasse). Souvent il apparaît couvert d'une large cape. Les «grandes ailes» et «l'horloge de sable» ne sont pas des attributs de Saturne, mais une invention de cette *Mythologie racontée aux enfants*, toujours dans le dessein d'articuler le mythe de ce dieu autour du passage du temps. La gravure qui accompagne ce chapitre, où Saturne est effectivement en attitude de marcher vite, sert d'illustration à l'idée maîtresse de l'auteur. La confusion Cronos (Saturne romain) / Chronos (temps) se répète.

Sur une peinture de Pompéi, Saturne est debout, la poitrine à demi découverte, une faucille à la main. Le dieu fait penser aux *Saturnalia*, fêtes champêtres refondues sur le modèle grec des *Cronia*: on se livrait à de copieux repas, on abandonnait l'encombrante toge, les maîtres servaient les esclaves. Fernán Caballero ne manque pas d'y faire allusion:

> Les fêtes qu'on faisait en l'honneur de Saturne étaient appelées «Saturnales»; de nos jours, le mot désigne encore des réunions scandaleuses et haïssables: on imagine à quel point elles étaient débauchées et grossières![17].

En l'occurrence, le rapport entre le temps et le dieu serait justifié. Souvent assimilé à Ops, personnification des richesses de la terre, Saturne veille sur les semailles, les grains et la vigne, sur tous les biens agricoles qui nécessitent du temps pour germer et fructifier. Or, ce rapport est absent de notre *Mythologie*, qui élimine l'aspect positif du passage du temps (la germination), pour ne garder que son aspect négatif (la vieillesse).

---

dado existencia».

[17] «Las fiestas que se hacían a Saturno eran llamadas "Saturnales", y ¡qué tales no serían de descompuestas y groseras, cuando aun en nuestros días sirve esa voz para designar reuniones escandalosas y odiosas!».

Fernán Caballero retient des saturnales seulement le côté immoral et passe sous silence le côté festif. En effet, les *Saturnalia* appartenaient primitivement à la série des *sementivæ feriæ, consualia larentalia* et *paganalia*; elles prirent leur réelle importance lors de la défaite de Trasimène, qui provoqua un réveil de l'esprit religieux chez les Romains. Le temps nécessaire à la maturité des fruits est mis à l'écart; seul compte le temps destructeur, ici représenté par la vieillesse, l'horloge et la faucille.

On connaît l'histoire de la faucille de Cronos. Son père Ouranos enfermait ses propres enfants dans les profondeurs de la terre à mesure qu'ils naissaient. Irritée, Gæa médita enfin une vengeance contre son époux: elle tira de son sein un acier éclatant dont elle fabriqua une faucille acérée ou *harpè*. Lorsque Ouranos, à son habitude, vint la rejoindre puis s'abandonna au sommeil, Cronos, posté par sa mère en embuscade, s'arma de la faucille, mutila son père et jeta les sanglants débris dans la mer. L'auteur de notre histoire ne dit mot de ces détails, sans doute pour des raisons de bienséance: le geste de Cronos est un forfait obscène, redoublé par sa propre attitude ogres que envers ses enfants.

Ainsi, le texte consacré à Saturne dans notre *Mythologie racontée aux enfants* présente des changements d'importance par rapport à la mythologie racontée *par* les Anciens. D'un côté, l'assimilation du temps (*chronos*) et de Saturne dévorateur fait de celui-ci un ogre dépourvu de rapport avec la nature bienfaisante; le texte privilégie la dimension destructrice du temps au détriment de sa dimension fructifère. D'un autre, l'assimilation du temps (*chronos*) et de Saturne entraîne l'exclusion du prédécesseur de celui-ci, le Cronos des Grecs. Cela explique la réduction des significations de la faucille. Dans les deux cas, elle perd son aspect utile (tantôt servant à la moisson champêtre Saturne agricole –, tantôt mettant fin à la tyrannie – Cronos infanticide). La faucille devient exclusivement un instrument pédagogique et moralisant: il faut profiter du temps.

On le voit encore dans un exemple tiré de la section qui sépare les parties 1e des 2e et 3e: «Locutions tirées de la Mythologie». L'expression «la corne d'abondance» provient, on le sait, de

l'enfance de Zeus. Le nourrisson divin, doué déjà d'une grande vigueur, cassa l'une des cornes de la chèvre qui, suivant une version du mythe, l'allaita sur le mont Ida. En consolation, il l'offrit aux nymphes compatissantes, leur promettant qu'elle s'emplirait de tout ce qu'elles pourraient désirer. Fidèle à cette version[18], Fernán Caballero ne laisse pas de tirer la leçon: «Comme les hommes recherchaient alors les biens de la terre, nous voyons toujours la corne d'abondance débordant de fruits, d'épis et de fleurs. Fusse-t-elle une invention moderne, elle produirait des monnaies, des croix, des rubans et des nominations de député»[19]. Interprétation proche de la leçon morale sur le détachement chrétien des richesses et sur la vanité du monde.

Dans son introduction à la première partie, l'auteur affirmait que «les hommes oubliés du véritable Dieu» avaient inventé les divinités, et que ces inventions auraient mérité «l'oubli et le mépris» si elles n'avaient pas été embellies par «l'imagination fleurie» de leurs poètes. Dans l'introduction à la deuxième partie («Histoire des héros et des demi-dieux des Grecs»), elle déclare:

> Vous avez déjà une idée exacte de la Mythologie, et vous avez vu l'extravagance à laquelle sont poussés les hommes lorsqu'ils manquent de la torche de la foi pour s'ouvrir aux choses du ciel et du bon sens pour s'ouvrir à celles de la terre. […] Les hommes ont trouvé la source de la Mythologie dans la corruption de leur cœur, qui avait perdu la foi, et dans le dérèglement de leur imagination, qui avait perdu le bon sens [20].

---

[18] Elle néglige ou ignore la version, moins connue, selon laquelle la corne serait l'emblème de la victoire d'Héraclès sur le dieu-fleuve Achéloos métamorphosé en un taureau furieux.

[19] «Como en aquella época lo que deseaban los hombres eran los bienes que producía la tierra, vemos siempre pintado el cuerno de la abundancia rebosando frutas, espigas y flores. Si fuese de invención moderna, se le vería producir monedas, cruces, bandas y nombramientos de diputado».

[20] «Ya tenéis una idea exacta de la Mitología, y habéis visto a qué extremo de insensatez son arrastrados los hombres, cuando llega a faltarles para las cosas del cielo la antorcha de la fe que de Dios han recibido, y para las de la tierra el buen sentido. […] Así es que los hombres hallaron la fuente de la Mitología en la corrupción de su corazón, que había perdido la fe, y en el desarreglo de su

Le changement de ton est important. L'imagination a changé de signe: considérée, dans l'introduction, comme un outil d'esthétique et une raison suffisante pour l'étude de la mythologie, elle n'est considérée, ici, que comme un outil «déréglé» qui désorganise l'esprit des humains. De positive qu'elle était, elle devient négative. L'explicitation et l'exclusivité de cet aspect négatif de l'imagination nous renseigne encore sur le but didactique et moral de l'ensemble de l'ouvrage.

La façon dont l'imagination «invente» cette mythologie est particulièrement importante, elle nous permet de voir l'autre grande interprétation de la mythologie comme adoration des «hommes». Mythologie et évhémérisme:

> Les Grecs ont mêlé leur Mythologie aux événements historiques de leur époque, et ont élevé leurs héros en demi-dieux; il sera donc nécessaire que je vous parle des leurs principaux héros qui, tout en étant hommes, ont mérité les honneurs des divinités[21].

Ce texte est à rattacher à celui, plus haut cité, où les «esprits égarés» commencèrent «à adorer les hommes qui s'élevaient au-dessus des autres». Le voyage philosophique d'Évhémère (*Histoire sacrée* ou *Hiéra ánagraphè*, traduit en latin par Ennius) dévoilait l'origine des dieux: c'étaient d'anciens rois divinisés dont, selon l'auteur, le souvenir était conservé sous la représentation mythique. L'évhémérisme est un «allégorisme à rebours»[22]. D'après Eliade, l'application des thèses d'Évhémère, adoptées par Lactance et d'autres apologistes chrétiens, aurait contribué à la permanence des mythes grecs, désormais considérés comme un «trésor culturel» plutôt que comme une réalité religieuse.

---

imaginación, que había perdido el buen sentido».

[21] «Como los griegos mezclaron su Mitología en los sucesos históricos de su época, y como erigieron en semidioses a sus héroes, será necesario que os hable de los principales de estos héroes, que, siendo hombres, merecieron honores de divinidades».

[22] M. Eliade, *Aspects du mythe*, Op. cit., p. 193.

La formule de Fernán Caballero («chacun se doit de connaître la mythologie à moins de s'exposer à passer pour un ignorant dans la société») ne démentit en rien cette conception des mythes.

Le premier chapitre de cette deuxième partie, consacré à Hercule, est le paradigme de cette interprétation évhémérisée de la mythologie. Une gravure représente ce héros comme à l'ordinaire: doué d'une puissante musculature, appuyé sur sa lourde massue et tenant sur une épaule la peau du lion de Némée. À vrai dire, le récit de l'histoire d'Hercule est assez plat: sa naissance (sa rivalité avec Eurysthée), l'énumération des douze travaux, suivie de celle d'autres exploits avant sa mort. Par égard aux lecteurs, l'auteur offre un récit simple et allègre, use d'un lexique facile et d'expressions courantes. Ainsi, devant l'hydre de Lerne, «qui avait sept têtes qui se reproduisaient, […] il n'y alla pas par quatre chemins, et lui coupa les sept d'un coup»[23].

Les apostrophes, fréquentes, assurent l'attention des lecteurs: «Il vainquit et tua Géryon, roi d'Espagne, qui avait trois corps, ce qui signifie, mes enfants, qu'il y avait plusieurs Géryons». Le nom du pays a de quoi surprendre, car ce monstre «régnait» sur la côte occidentale de l'Ibérie, selon d'aucuns, sur l'Épire, selon d'autres. L'auteur choisit la toponymie familière à ses lecteurs: s'il avait été amené à parler de l'expédition du héros en Gaule, où il abolit les sacrifices humains, sans doute aurait-il parlé de la France.

Cet hispanisme, plus compréhensible quand on songe à la facette «*costumbriste*» de Fernán Caballero, explique son intérêt à marquer les référents espagnols.

Une autre référence à Géryon lui permet de revenir à l'Espagne:

> Le monstre tué par Hercule était le chef des tribus qui peuplaient la Galice. La tour du phare de La Corogne, appelée tour d'Hercule, a été érigée, dit-on, sur l'endroit de ce combat [24].

---

[23] «No se anduvo con chiquitas, sino que le cortó las siete de un tajo».

[24] «El [monstruo] que mató Hércules fue el que era jefe de las tribus que poblaban a Galicia. La torre del faro de la Coruña, llamada de Hércules, dicen que se levantó en el sitio del combate referido».

Cette Tour, datée de l'époque romaine, est restée un monument emblématique de la ville espagnole. L'auteur n'a pas suivi Hésiode… Autre récurrence nationale: l'épisode où Hercule sépara "la montagne Calpé de la montagne Abila, ouvrant ainsi le détroit de Gibraltar, et […] inscrivit sur deux colonnes qu'il érigea sur les deux montagnes le célèbre moto "*Non plus ultra*"»[25]. Les concessions locales s'excusent aisément.

Dans ses *Mémorables* (II, I), Xénophon raconte la rencontre d'Héraclès, à un carrefour, avec deux femmes, le Vice et la Vertu, qui lui donnent à choisir entre une vie de plaisirs, mais honteuse, et une vie dure mais honorable. Le héros se laisse persuader que «de ce qui est bon et beau, les dieux effectivement ne donnent rien aux hommes sans exiger d'eux du travail et de l'application»[26]. Fernán Caballero n'a pas connu ce récit. Elle l'aurait utilisé, à n'en pas douter, pour montrer à ses jeunes lecteurs, par le recours à l'allégorie, que «ces esprits égarés» ne manquaient pas toujours de sens moral.

[25] «…separando la montaña Calpe y la montaña Abila, y abriendo así el estrecho de Gibraltar, y en ambas montañas escribió el famoso *"Non plus ultra"* sobre unas columnas que allí levantó».

[26] Xénophon reprend un texte de Prodicos de Céos; texte cité par Ariane Eissen, dans "Héraklès/Hercule", *Dictionnaire de mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.), Op. cit., p. 725.

SEXUALITY OF THE DRAGON: A PERSPECTIVE FROM CHINESE RELIGIOUS MYTHS AND TRADITIONAL CULTURE

by CHEN ZHAO, FLAVIA PASTORIO, ELENA COLONNELLO, EMMANUELE A. JANNINI[1]

Sexuality encompasses all the ways people experience and express themselves as sexual beings. If this can be regarded, on a side, as the whole expression of oneself, on the other side it can define more than a personal dimension. Being affected by mythological, religious, moral, social, ethical, and cultural aspects, sexuality could be thus defined, broadly, as the expression of a society; differences in sexual behaviors among cultures can be fully understood only considering all the aforementioned aspects. In China, and in several cultures, sexuality is still a controversial topic, that is not exhaustively explained by the traditional paradigms, nor by the Western, post-modern archetypes. Therefore, a partial approach that uses the traditional culture and myths to explore the structural framework and mentality that are likely to influence Chinese sexuality, is here proposed.

***

[1] CHEN ZHAO, MD Industrial design and Systemic Design, IED Rome, Rome. FLAVIA PASTORIO, MD Oriental languages and civilization, Telematic E-Campus University, Rome. ORIE. ELENA COLONNELLO, Medicine & Surgery, University of Rome Tor Vergata, Rome. EMMANUELE A. JANNINI, Chair of Endocrinology and Medical sexology (Endosex), Department of Systems medicine, University of Rome Tor Vergata; Visiting professor, first affiliated hospital, Sun Yat-Sen University school of Medicine, Guanghzhou; Visiting Professor, first affiliated Hospital, Anhui Medical University, Hefei; Visiting Professor, Shanghai General Hospital and Department of Urology, Shanghai Jiao Tong University, School of Medicine, Shanghai – PRC.

Skyscrapers that tickle the clouds. Verticality, noise, lights, traffic, velocity. Since 1978, with the cultural and economic opening up, rapid development and urbanization took place in China. Powerful forces of globalization influenced Chinese attitudes toward a wide range of social issues, including those which have been dictated for years by the standards of the Cultural revolution. One striking example is sexuality and sexual life (Figure 1).

Figure 1. *Woman spying on male lovers*, Qing-Dynasty, Chinese Sexual Culture Museum, Shanghai. From L. Crompton, *Homosexuality & Civilisation*, Cambridge/MA; London, 2003, p. 232. Source: Wikimedia Commons.

Generalization is always risky when describing human behaviours and this risk is even greater when dealing with a complex and multifaced society as the contemporary Chinese milieu. Assuming the obvious risk of generalizing, some studies reveal that, while people born after 1980 seem to be more open with respect to the previous generations, traditional views are still present even among young people. For example, attitudes toward premarital sex and masturbation are more conservative compared to students in Western countries. The ever-increasing influx of Western mass media and Internet culture has provided Chinese citizens with greater exposure

to new attitudes, ideals, values, and lifestyles, but still a straightforward approach to the topic is not frequent.

Through the poetic manner characteristic of Chinese culture, metaphors are more commonly preferred to the explicit use of crude terms related to sex. In some ways, we can say that sex is a kind of taboo for large parts of the society.

One interesting example is the history of first (and so far last) China Sex Museum, opened by Sociology Professor Liu Dalin of Shanghai University, a pioneer of sex studies in China. First established in Shanghai in 1999, where it attracted few visitors, Prof. Liu's museum has re-opened In 2004 in the small town of Tongli in Suzhou, but it has been closed again, probably for a lack of interest. What a paradox, considering that the Kangjiashimenji Petroglyphs, discovered in the late '80s in Xinjiang region of Northwest China, are the earliest, and some of the most graphic, depictions of copulation in the world. So, where does this controversy take its root?

One likely explanation can come from the strong influence of Chinese traditional culture.

For example, it is well acknowledged the impact that the millenary Traditional Chinese Medicine had on Chinese mentality. According to that, each organ and part of the human body is governed by the "*Wuxing*" concept, that we can translate as the **Five Elements**: water, fire, wood, metal and earth (Figure 2). When these Five Elements are in harmony and equilibrium, the body is healthy and strong and all the systems can continuously flow, but if one of the Five Elements is stronger or weaker than the others, this balance could be broken, causing physical and mental weakness and even real diseases. Therefore, Chinese medicine sustains that having sex in the adolescent age, when the body is still immature, will break the balance before the right time, impeding the other organs and systems to reach the stronger stage. Even the adults, whose bodies are completely developed, need to control the sex activity, because too much sex will quickly break the equilibrium of the *Wuxing*. If one of the elements is weaker, all the system will

become old and the person will die earlier and sick. These concepts can be found even in the theories of several Chinese martial arts.

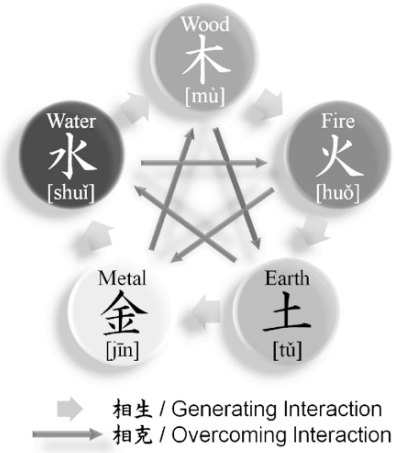


Figure 2. *Wu Xing*, schematic diagram. Source: Wikimedia Commons.

Another example comes from the philosophy, in particular from the Taoist philosophy which sustains that people, in order to be in harmony with nature and become part of it, should not have too many wishes and desires. People must keep the mind clear and the heart pure. Taoism explains that in human's body there is a kind of spiritual energy that can develop through different stages. The first one is called *Jing* which can turn in *Qi*, that can turn in *Shen*; when people reach the *Shen* stage, they grasp the basis of the union between themselves and nature. The first passage, from *Jing* to *Qi*, is the most important. All the elements of the reproductive and sexual system are part of the *Jing*, and too much sexual activity could therefore deplete the *Jing* energy and hamper its circulation.

Regarding tradition, there are historical records and thoughts of various philosophical schools which are full of moral teachings. Confucianism, which has governed social and gender roles and relations in Chinese society, emphasizes not only obedience to authority and traditional family and societal values but also the ideology that the purpose of sex is to procreate and form a family. Pre-marital sex was thus condemned.

People were taught not to give importance to love and sex and, at the same time, sex for the purpose of pleasure was considered uncivilized and then was censured. The way to describe love relationships and the human feelings had to be indirect and there are many evident examples of this in the literary works of the feudal period.

It is interesting to notice that the characterization of feelings between men and women is mostly seen on the spiritual level, as there are no descriptions of physical contacts, even the simplest gestures such as holding a hand are very rare. Actually, we can find a very few works in which there is the description of physical sexual contacts, and it is quite hard to get access to them.

While in the Greek and Roman mythology there is plenty of sexual, explicit tales, in the Chinese mythological stories, the topic of sex is quite rare. The goddess of physical love and female seductive beauty, such as Venus, or a god continuously transforming himself to having sex with a huge number of beautiful (apparently innocent) girls, such as Zeus, simply do not exit in China. Interestingly, the descriptions of Chinese gods or immortals do not mention sexual issues at all: Trying to summarize briefly a very complicated and regionally diverse mythological system, it is possible to divide gods in China into innate gods, gods of the natural forces, historical figures that became gods, and reincarnation of gods.

The innate gods and the ones of the natural forces always existed, even before sex. For the historical figures that have become gods, we can see the difference from a pre-godlike and a post-godlike phase. At this last stage, thoughts are higher than the ordinary humans or animals, the chains with the world of humans have been broken and the wish of sex, seen as a chain too, is abandoned. The logic of the reincarnation gods is close to the one of the historical gods: if a divinity begins to have impure thoughts and inclinations towards sex, it only means that it is evolving into a "bad" deity, or that it will have to take a punishment.

In many myths or folklore legends, the relationship between men and women is on a platonic level, just focused on the feelings and thoughts, thus it is very tough to find references to sexual acts. A typical example is the love story between the **Cowherd** and the **Weaver girl,**

who was a goddess. The legend is very famous in China since the Han Dynasty as it gave origin to the *Qixi Festival*, also known as **Chinese Valentine's day**. The tale is a love story between Zhin**ü** (the weaver girl) and Niulang (the cowherd). Their love was not allowed, thus they were punished by divinity and separated by the Tianhe, the Milky Way (Figure 3). The legend says that only one day per year, on the 7th day of the 7th lunar month, the lovers can reunite. It is worth noticing that the story, which symbolizes the power of love and holds importance for newlywed couples, does not feature any report of physical contact, although their children are also mentioned. Most of the story is focused on the description of their feelings, indeed.

Figure 3. *The Cowherd and the Weaver Girl*, Ren Shuaiying, (Chinese, 1911–1989). Source: followcn.com.

Another example is The Legend of White Snake, also known as **Madame White Snake**, presented in several major Chinese operas, films, and television series and now counted as one of China's Four Great Folktales. The tale is a love story between a human and a white snake: when the white snake was just a little snake, it injured itself, but a man took care of it and cure it. After many years, the white snake became very powerful and able to transform into a woman, aiming to find the man who helped her many years before (interestingly, the Western, Freudian perception of the snake as a phallic symbol -or a devil, as in the Bible- here is overturned). They met, they fell in

love, they married and had children, and their love overcame a lot of difficulties because a monk also discovered that she was not a common person and wanted to catch her. But again, as the story of the Weaver and the Cowherd, there is any description of the physical contact.

There is also the example of ***Liang Xiaobo*** **and** ***Zhu Yingye***, which are seen as the Chinese "Romeo and Juliet". They were classmates and their love story was very complicated. In the end, they died for their love, became two nice butterflies and kept loving each other (Figure 4). The emphasis is still on the intensity of the feelings that must be durable and deep and, again, all sexual descriptions are indirect.

Figure 4. *Painting of the Butterfly Lovers.* Image credit: letthejourneybegin.worldpress.com.

If it happens to find a direct description or expression of sex acts or feelings it usually has a negative meaning. Famous examples in the traditional mythology are the **fox-girls**. The fox-girls are foxes that can become girls with the purpose to seduce men. This figure is very common in the mythological and classical literature and is seen as a fascinating, attractive woman who brings problems, troubles and finally

destroys men, in some ways remembering the Homeric myth of sirens.

The perception of sex that stems from mythological and traditional culture is that of a wish of humans and animals which is constantly increasing and difficult to control. This wish can make human's mind weak, regardless if it is a god's mind or a man's mind. Because of this literal and cultural influence, it is easy to understand why some Chinese people frequently avoid the topic of sex, why they find it quite embarrassing. This traditional culture influence is so powerful that still today, despite some important regional variances across the country, there is still some conservatism.

Schools, for example, not always provide a comprehensive sex education, and while morning after pills are widely advertised nationwide, contraceptives are not as frequently.

Therefore, a traditional practice, which is variably adopted even in post modern Chinese society, regards the pregnant women: during pregnancy, any animal in the house is given away and after delivery there is the *yuezi*, an entire month in which the woman cannot leave the house and can hardly do anything. She cannot use the mobile phone or work and, in ancient times, she could not even brush her teeth or have a shower.

Despite a great change from the previous generation, still in the modern factory of myths, movies and television, some characters fall in love and marry without kissing or having any physical contact. Outside the Chinese megacities, seeing people kissing in the streets is perhaps not as common as it occurs in Western countries.

Understanding the reasons for these differences from the non-Chinese perspectives on sexuality and related myths is not easy, and one approach, certainly not unique, can be studying the traditional culture. Folklore, myths and tales have been shaping mentality of any society since the ancient times, and they seem to be a powerful lens especially when it comes to the Chinese world, where conservatism and openness still coexist.

Sezione “Lingua francese”

diretta da Graziano Benelli

LA LANGUE FRANÇAISE ET LES SCÈNES DE L'ÉCRITURE EN SITUATION FRANCOPHONE

par SÉLOM GBANOU

The aim of the current contribution is to question the roles and functioning of the French language in Francophone African Literatures. More specifically, it reflects on the French language's relationship with the African languages used by the writers. Thus the French language, more than being an esthetical tool, presents ideological assets in the literary works.

***

«Tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre», écrivait Edouard Glissant dans son roman *La Lézarde*[1] comme pour répondre, du moins implicitement, à la question ou au reproche à l'adresse de l'écrivain au passé de colonisé: «Pourquoi n'écrivez-vous pas dans votre langue maternelle?» Mais quelle est-elle, cette terre de l'être colonisé, soumis à une autre langue si ce n'est, avant tout, cette même langue qu'elle habite avec passion et coquetterie? Tout le dilemme de l'écriture francophone est là dans cette dualité et ce dualisme de la langue qui induisent à revoir les questions de «qui raconte le roman?» ou de «que raconte le roman?» auxquelles la critique narratologique a longtemps habitué les esprits. N'est-il pas plus judicieux de s'interroger sur les manières dont la langue française se raconte dans les fictions francophones? Cela reviendrait à se demander comment l'écrivain, culturellement dominé, se situe par rapport à la langue du dominateur et comment s'assure dans le texte l'identification à cette langue d'une histoire autre et d'une identité compromise.

---

[1] E. Glissant, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958, p. 108.

La francophonie a-t-elle quelque chose de spécifiquement littéraire? Les hypothèses de la présente réflexion s'articulent autour de deux axes:

- par-delà les modalités de l'écriture et «le statut de la littérature», les usages de la langue française dans l'écriture francophone laissent émerger des accomplissements individuels ou collectifs où la pensée littéraire, de manière significative, repense le rapport aux différentes cultures en présence sans pour autant se soumettre à un quelconque complexe.
- dans le jeu de l'écriture, la langue française est à la fois une déclaration d'identité et une quête d'identification aussi bien chez les auteurs maghrébins, subsahariens qu'antillais même si l'histoire coloniale et la relation à la langue française gardent une partition bien particulière dans chacun de ces espaces.

Néanmoins, dans et par-delà chacun des cas de figure, l'acte d'écriture procède d'une mise en scène de la langue au centre de laquelle l'écrivain, avec une ferveur ingénue, joue sa propre partition et celle des différentes cultures qui le façonnent.

Désacraliser la langue: une obsession d'écrivain? La notion de norme par rapport à laquelle s'évaluent les différentes appartenances à la langue dominante signale une relation de pertinence établie par les producteurs et les consommateurs privilégiés du fait littéraire, en se fondant, non sur les valeurs intrinsèques de l'œuvre mais sur le positionnement dans le champ idéologique de la minorité qui incarne le pouvoir du Centre. La pensée du pouvoir, de l'instinct de domination qui se lit dans l'élaboration et l'imposition de ces normes s'inscrit dans ce que Bourdieu appelle «habitus»[2], cette incorporation inconsciente de

[2] Pour Pierre Bourdieu, l'habitus est une «loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque

l'ordre social par laquelle l'individu oriente ses comportements dans des perspectives attendues dans un système de formatage. Le dominé se laisse aller à la subordination dans un mécanisme plus ou moins inconscient de reproduction des systèmes de domination. L'un de ses systèmes insidieux relève sinon de la langue du dominateur du moins du rapport complexé que l'on en entretient, d'où les gloses sur les fameux actes de vandalisme linguistique que les écrivains africains, par exemple, entendent commettre sur la langue française, avec une certaine once de fierté. Ce fut Ahmadou Kourouma qui, le premier, lança cette idée, aussitôt reprise en chœur par les autres:

> Qu'avais-je donc fait? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en **cassant**[3] le français pour trouver et restituer le rythme africain[4].

Pour sa part, Towaly affirme:

> On a souvent dit que l'écriture africaine est assujettie à la littérature française. On écrit souvent comme les Européens. J'ai donc essayé de **casser** la phrase française en y incluant des traductions littérales du mina (langue parlée au sud du Togo et du Bénin)[5].

Certes, l'écriture offre toujours une dialectique croisée entre le sujet et l'objet de l'énonciation mais il y a-t-il, pour cela nécessité de casser la langue au motif qu'elle gênerait, dans sa configuration

---

les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs (e. g. prophète, chef de parti, etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations.» (Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Editions du seuil, 2000, p. 272)

[3] C'est nous qui soulignons.

[4] Kourouma, cité par B. Moncef, «Ahmadou Kourouma, écrivain africain", *L'Afrique littéraire et artistique*, n. 10, avril, 1970, p. 2-8.

[5] Cité par Koami A. «Des nouvelles... Politiques», *Bingo*, décembre 1985, p. 54.

ambiante, pour une quelconque spécificité identitaire? L'écriture ne saurait être l'objet d'une langue dominante ou dominée; elle est jeu et enjeu de la langue que l'on tente d'apprivoiser, de soumettre à un régime de singularisation. Ces déclarations n'ont, à voir de près, rien de révolutionnaire. A la limite, elles participent de la légitimation même de la littérature en tant que travail sur la langue car si la littérature se déploie en narration, il n'en est pas de même des schèmes culturels qui se déclineraient en une manière spécifique d'écrire. En d'autres termes, de telles conceptions de l'écriture, de la part du dominé, s'inscrivent dans les stratégies de minoration mises en place par le dominateur. A supposer même que l'africanité ou l'antillanité se détachaient dans les textes produits par le dominé africain ou caribéen, serait-ce vraiment sur fond de «casse» de la langue française? Toute littérature a pour essence ce que Lise Gauvin appelle 'La fabrique de la langue[6]'. Il s'agit d'un travail conscient d'invention par lequel se détache la langue d'écriture comme une manière autre de repenser et de vivre la langue véhiculaire et vernaculaire dans l'imaginaire littéraire. Le travail d'écriture est ce par quoi la langue assure son propre procès, un processus où la langue est soumise à une épreuve de fatigue en tant qu'elle est creusée et retournée dans tous les sens; le lieu où se décollectivise la langue pour devenir une entité certes collective mais atomisée, plurielle et individualisée. Dans le régime littéraire, l'écriture se présente fondamentalement comme une scène de la langue en ce sens qu'elle est une autonomisation et une atomisation de la langue du tout-monde par un profond travail de désacralisation, de subversion. Si l'on admet que la réinvention de la langue est consubstantielle au travail de l'écriture, on a du mal à comprendre le destin des littératures minorées – francophones dans ce cas spécifique – obligées de se définir comme un bas-fond des productions en langue française, soumises à un absolu de la langue française, idéologiquement mais subtilement imposée comme un

[6] L. Gauvin, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Le Seuil, 2004.

universel suprémaciste[7]. L'écriture dessaisit, en quelque sorte, la langue de sa souveraineté sociale pour en faire un outil esthétique soumis aux fantaisies et aux fantasmes de l'écrivain. En ce sens, il n'y a de littérature véritable que lorsque la volonté et la force de violation des normes deviennent, pour l'écrivain, l'extase du remodelage, de restructuration de l'existant sur fond d'intuition, de subversions, de plaisirs, de caprices, de pugnacité, etc. et c'est en cela que Louis-Ferdinand Céline a révolutionné le roman avec son *Voyage au bout de la nuit* (1932) qui, en définitive, se lit comme un voyage au bout de la langue française de tout le monde et de tous les jours.

En ce sens, qu'il soit francophone ou français, du centre ou de la périphérie, l'écrivain est un (re)inventeur de langue, un créateur de formes qui soumet la langue à ses propres moules pour en faire un tout signifiant au-delà du fond commun trop enclin aux normes grammaticales, lexicales, syntaxiques. De fait, le tort que l'on a le plus souvent fait aux littératures d'Afrique et de la Caraïbe, est de les réduire, au nom de la colonisation, à un thématisme absolu qui fait passer au second plan le travail esthétique de réinvestissement de la langue française, langue de l'imaginaire du colonisé.

---

[7] Par ce concept, nous entendons la volonté affichée de la langue française de se positionner – surtout auprès des peuples colonisés – comme le baromètre civilisationnel et culturel vanté par Antoine de Rivarol et bien d'autres. De par le passé, il fut une pratique qui légitimait, dans les écoles d'Afrique, cet universel suprémaciste: c'est le fameux «Symbole» qui consistait à couvrir de ridicule avec un collier incongru fait de vieux os d'animaux, d'objets hétéroclites. tout élève qui se permettait de parler sa langue maternelle dans l'enclos de l'établissement. La langue française semble devenir une institution politique avec ses 'défenseurs' qui veillent à son bon usage. Sa bonne maitrise affranchit le Colonisé, en atteste un degré de civilité et de civilisation. Ainsi, Pierre Mille ne pouvait s'empêcher de s'extasier sur le degré de maitrise de la langue française par un indigène malgache, donc sur son inscription à cet universel qu'incarne la langue de Vaugelas: «Admirer avec moi ce miracle, Messieurs… – clame-t-il devant ses pairs de l'Académie des Sciences coloniales – C'est en français, avec des rimes françaises, qu'un Malgache exprime aujourd'hui ses élans, ses aspirations, ses rêves!» (Locha Mateso, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, p. 94)

Tout acte d'écriture est en soi un travail conscient de décolonisation de la langue, outil impérialiste par excellence où l'on se sent à l'étroit, pour mieux se penser et se positionner 'Sujet' dans une ascèse esthétique que Max Bilen se propose d'appeler «la nouvelle théologie mystique» dans laquelle «Le sujet veut s'emparer de l'objet – [ici la langue]- pour mieux le posséder»[8].

Dans cette aspiration à la liberté et à la transgression de l'héritage social, culturel et idéologique de la langue, l'écrivain francophone comme tout «sujet de l'écriture» cherche à se dire et à se mettre en scène dans un travail de refondation du fond linguistique commun qui pose, avant tout, la question de la *traduisibilité*, c'est-à-dire un dessaisissement de soi, un renversement de l'unilatéralité dans le rapport dominant-dominé, un travail d'appropriation, d'apprivoisement qui recrée la langue, lui imprime un «sceau»[9] singulier. La langue française devient l'objet et le lieu de sa propre représentation, souvent dans un sentiment de revendication identitaire, de combat idéologique mais avec cet arrière-fond caractéristique de l'œuvre d'art: se l'approprier, la posséder dans tous les sens du terme. En effet, le destin politique et socioculturel des différentes aires francophones se ressemblent dans la différence:

- au Maghreb, la Tunisie (1881-1956), le Maroc (1912-1961) furent des protectorats français et l'Algérie un département français avec une cohabitation à des degrés différents de l'arabe et du français.

[8] M. Bilen, *Le Sujet de l'écriture*, Paris, Edition Greco, 1989, p. 76-77.

[9] G. Leclerc dans son ouvrage intitule à juste titre *Le Sceau de l'œuvre littéraire* reconnait que, même si dans l'énoncé écrit la trace de l'énonciateur en tant que présence explicite du JE, n'est plus visible, il reste que l'auteur au sens de Foucault imprime ses marques, son sceau à l'œuvre qu'il produit. Ainsi, «Dans le Récit l'auteur est absent: il est resté volontairement dans l'ombre, il a organisé méthodiquement sa sortie. Dans le Discours, l'auteur reste présent, malgré la distanciation rendue nécessaire par l'écriture: il s'avance face au lecteur et met en scène sa propre personne. Le Discours est habité par la vie de l'auteur, le Récit n'est que hanté par sa voix anonyme et lointaine, à peine audible» (Paris, Seuil, 1998, p. 40).

– Le 19 mars 1946, les Antilles sous la houlette de leurs députés noirs et métis comme Aimé Césaire, Léopold Bissol (Martinique), Léon Lepervanche, Raymond Vergès (La Réunion), Eugénie-Eboué-Tell (Guadeloupe), Gaston Monnerville (Guyane) deviennent un Département d'Outre-Mer (DOM) réunissant la Guadeloupe, la Martinique, la Guyane et la Réunion. Il s'agit d'une émancipation politique dont la langue française est le principal outil.
– En Afrique subsaharienne, l'AOF créée en 1895 et définitive en 1904 avec pour capitale Dakar et L'AEF créée depuis 1910 (Capitale Brazzaville) sont restées sous domination française jusqu'au moins vers les années 60, l'année des indépendances, avec le français comme seule langue reconnue et autorisée.

Dans chacun de ces espaces, le projet littéraire des écrivains semble participer d'une contestation de la langue française par la langue française, car il s'agit d'écrire en pays dominé - selon la belle formule de Chamoiseau[10] - avec la langue de la domination. Ainsi, autant les pays colonisés sont restés dans le giron français, autant leurs littératures se réclament d'un héritage plus vaste que cette langue française, qui prend racine dans une esthétique langagière sans cesse renouvelée. La démarche est diversement interprétée et théorisée dans chacun des univers littéraires francophones. Ainsi, le Marocain Abdelkabir Khatibi, dans son ouvrage *Amour bilingue* (1983) s'interroge sur la possibilité ou l'impossibilité d'habiter, d'aimer deux langues à la fois, de se *dire* dans la langue colonisatrice.

Dans les Antilles, Edouard Glissant, avec ses essais *Le Discours antillais* (1981) et *Introduction à une poétique du divers* (1996), oppose deux formes de pensée: la pensée continentale (pensée de système qui régente l'ordre du monde) et la pensée archipélique[11]:

---

[10] P. Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1996.

[11] La pensée archipélique pour Glissant est «une autre forme de pensée, plus intuitive, plus fragile, menacée, mais accordée au chaos-monde et à ses

non systématique en accord avec le chaos-monde, la créolisation du monde, des identités et partant des langues.

Quant à Senghor, dans la postface à *Ethiopiques* (1956), la langue française est une richesse de plus, parce que *universelle,* même si l'écrivain négro-africain reste d›abord l›association intime de la parole, du chant et de la musique pour qui l'acte de création est une cérémonie du verbe. En cela, Senghor reste fidèle à sa conviction, très controversée du reste, de l'émotion nègre et de la raison hellène: «Il reste que le Blanc européen est d'abord discursif; le Négro-africain, d'abord, intuitif. Il reste que tous les deux sont des hommes de raison, des *Homines sapientes*, mais pas de la même manière»[12].

Cette dernière approche, cheval de bataille du chantre de la négritude conciliante, Léopold Sedar Senghor énonce, implicitement, cette dramaturgie de la langue à laquelle, souvent est associé l'Etre noir.

L'effet-Kompè ou la langue en française en scène

L'approche de Senghor semble s'inscrire dans la motivation qui a prévalu à la réalisation des manuels pédagogiques destinés à l'enseignement de la langue française dans les colonies avec la fameuse pratique de la récitation qui consacre, fictionnellement le protagoniste de Kompè. Mais si Senghor est une figure emblématique de l'univers littéraire et politique[13], Kompè est un personnage, un «être de papier» dont l'envergure ne se limite qu'à

---

imprévus, se développe, arc-boutée peut-être aux conquêtes des sciences humaines mais dérivée dans une vision du poétique et de l'imaginaire du monde» (*Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 34)

[12] L. S. Senghor, *Liberté 3. Négritude et Civilisations de l'Universel*, Paris, Editions Seuil, 1977, p. 92.

[13] Fondateur du mouvement de la négritude dans les années 30 avec Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, etc., il sera Député à l'Assemblée Nationale française, Secrétaire d'État à la Présidence du Conseil dans le Gouvernement d'Edgar Faure, Ministre Conseiller du Gouvernement de Michel Debré et Président de la République du Sénégal de 1960 à 1980. Membre de l'Académie française, poète et essayiste, Senghor est l'auteur, entre autres de *Chants d'ombres* (1945), *Hosties noires* (1948), *Ce que je crois: Négritude, francité, et civilisation de l'universel* (1988).

l'univers diégétique du roman, du reste peu connu, *Le Coiffeur de Kouta*, du Malien Massa Makan Diabaté, récipiendaire en 1987 du Prix de la Fondation Léopold Sedar Senghor. Pourtant, ce que les deux figures ont en commun, c'est l'affranchissement de la langue française de sa pesanteur idéologique de langue dominante, la volonté d'en faire un patrimoine transculturel qui participe de la diversité.

L'idée se trouve d'ailleurs énoncée dans le projet pédagogique qui sous-tend les premiers manuels d'enseignement du français dans les colonies. Ainsi, dans *Mamadou et Bineta sont devenus grand*s (1940), les auteurs, André Davesne et Jean Gouin, tous deux inspecteurs de l'Académie d'Outre-Mer, écrivent, en introduction, ces lignes à propos de la dramaturgisation de la langue par la récitation:

> Rien n'est plus pénible qu'une récitation chantonnant dépourvue de vie et d'expression. Pour lutter contre la manie scolaire – si fréquente – de la lecture et de la récitation monotones, il est un procédé qui nous a donné des résultats remarquables et que nous croyons devoir signaler à titre documentaire. Nous faisons venir en classe un conteur africain qui, dans le dialecte local, racontait aux enfants, avec sa mimique habituelle – si merveilleusement expressive – une fable avec les mêmes gestes, les mêmes intonations; puis ils lisaient ou la récitaient dans sa traduction française. Ils introduisaient alors aisément dans cette lecture ou cette récitation l'entrain la malice, 'le sens du théâtre' qui leur sont naturel (p. 4)

L'expression «sens du théâtre» mérite une attention particulière. Elle va, sans doute, inspirer à Massa Makan Diabaté le roman *Le Coiffeur de Kouta*[14], dans lequel la langue française est présentée à la fois comme thème d'écriture, enjeux culturel, idéologique, voire politique. La figure centrale du récit du nom de Kompè est un sulfureux garçon doté d'un art inné de la parole sur un fond naturel de théâtralisation. Il sait se jouer de tout, y compris du sacré et du normé avec génie et dextérité. Inscrit à l'école coloniale sur ordre du commandant lui-même, il ne voit

[14] M. Makan Diabaté, *Le Coiffeur de Kouta*, Paris, Hatier, Coll. «Monde noir poche», 1984.

guère l'utilité d'une telle conversion dans une culture étrangère et fit tout pour en être exclu, prétextant que sa conduite lui est dictée par un génie mi-blanc mi-noir pour permettre une bonne entente entre musulmans et chrétiens!

Mais ce qui justifie le choix de ce roman comme paradigme de mise en perspective de la question de représentation de la langue dominante qu'est le français, c'est le déploiement des ressources théâtrales dans le rapport du sujet de l'écriture à la langue à posséder, dans le recouvrement d'une identité autre, dans la réinvention de la langue de l'Autre et en même temps l'Autre de la langue. Kompè fait de la langue française un objet purement esthétique, un lieu scénique où se déploie une dynamique de perception de l'altérité de domination soumise à une épreuve de recontextualisation et de recyclage esthétique pour le plaisir du peuple de Kouta décidé à en faire un lieu de plaisir, de jouissance collective. Dans cette optique, M. Foucault montre dans *Les Mots et les choses*[15] que l'écriture se pense dans un au-delà de l'expression. En cela, ce que l'on pourrait nommer «l'effet-Kompè» est une remise en cause du rapport de révérence que les premiers écrivains francophones ont entretenu avec la langue française vénérée dans sa figuration d'universel suprémaciste. Le personnage romanesque de Kompè use de ce sens du théâtre promu par le colonisateur au rang d'indice identitaire de l'indigène Nègre pour permettre au Français de découvrir autrement sa propre langue:

> Ceux de sa génération racontent encore que les leçons de récitation étaient un délice lorsqu'il scandait le verbe «porter un grand boubou», au présent de l'indicatif, en frappant dans ses mains. Toute la classe dansait autour du maître qui, pris par le rythme, esquissait quelques pas. Aussi, il ne l'interrogeait que lorsque l'attention des autres élèves faiblissait. Alors, la classe devenait une séance de tam-tam, une fête populaire:
>
> Kompè lançait la première phrase de sa chanson:
>
> «Je porte un grand boubou»
>
> Après avoir formé un cercle autour de lui, les autres élèves reprenaient:

[15] M. Foucault, *Les Mots et les choses,* Paris, Gallimard, 1966.

«Porte! Porte!»
«Tu portes un grand boubou»
«Porte! Porte!»
«Il porte un grand boubou»
“Porte ! Porte !”
«Vous portez un grand boubou»
«Porte! Porte!»…

Les garçons et les filles des autres classes accouraient. Le planton du commandant, en route pour une course, adossait sa bicyclette à un arbre et participait à la fête. Les gardes-cercles et les marchandes de beignets venaient à leur tour. La classe devenue trop petite, on sortait dans la cour, et chacun dansait le verbe «porter un grand boubou» au présent de l'indicatif. Quelquefois, un batteur de tam-tam, en route pour une cérémonie, exécutait quelques notes sur cette chanson sans rien y comprendre. Les roulements du tambour attiraient les ménagères d'alentour, qui venaient se trémousser et déformaient la conjugaison: *«ye pote gand boubou!»*…

Elle finit par devenir une chanson pour les baptêmes, les mariages et les circoncisions.[16]

La mise en scène de la langue repose, dans l'entreprise de Kompè, sur le travestissement et la perversion des schémas classiques de l'énonciation. Elle vise à créer un effet de réalité de l'objet-langue par le paradigme de la représentation qui, selon Jean-Marie Schaeffer, reposerait sur trois principes.

> […] d'abord la manière dont les êtres humains se rapportent à la réalité à travers «des représentations mentales» de cette réalité, […] On s'en sert ensuite pour décrire une relation entre deux entités intramondaines telles que, dans des contextes spécifiques, la première tient lieu de la seconde, sans que pour autant son mode d'existence soit constitutivement celui d'un signe. C'est ainsi que l'ambassadeur représente son pays ou que l'acteur personnifie (fictivement) son personnage. On pourrait utiliser les termes d'incarnation ou de personnification pour désigner ce type de relation […] Enfin, le terme est utilisé pour définir les moyens de représentation publiquement accessibles, inventés par l'homme en tant que moyens de représentation.[17]

[16] *Le Coiffeur de Kouta*, p. 24-25.
[17] J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1999, p. 104.

Par-delà les stricts indices de dramatisation telle la mise en action de la langue, le regard que «l'effet-Kompè» porte sur la langue de *l'Autre* invalide l'usage proposé par l'enseignement et reconfigure les codes sociolinguistiques en vigueur au point que l'on en arrive à une **«no man's langue»** qui n'est ni le français ni une langue africaine, ni le créole mais un médium hybride, doublement exotique à tous points de vue: **«ye pote gand boubou».**

La scénarisation de la langue française fut amorcée par Ferdinand Oyono dans son roman *Le Vieux Nègre et la médaille* (1956) mais l'exotisation et la dramaturgisation n'y tiennent pas d'un travail de réinvention et de reconfiguration des usages de la langue mais d'une mauvaise maîtrise de celle-ci. Lors de la cérémonie de décoration du vieux Meka dont les enfants sont morts pour la «patrie française», le moniteur du village organisa dans la foulée un défilé: «Les élèves chantèrent d'une seule traite dans une langue qui n'était ni le français ni la leur. C'était un étrange baragouin que les villageois prenaient pour du français et les Français pour la langue indigène. Tous applaudirent»[18].

Il n'y a pas chez les élèves de Ferdinand Oyono une volonté d'autonomie par rapport à la langue conventionnelle. Leur baragouin ne fait pas sens, n'a pas de finalité pragmatique, à l'inverse, il exhibe le portrait de l'étranger dans la langue de l'autre. Alors que, pour Kompè, la langue donnée en spectacle s'inscrit dans un théâtre alternatif qui n'est pas formellement pensé comme représentation mais comme la forme dramatique aristotélicienne dont l'objectif est de mettre les actions de la vie de la cité à distance pour s'en faire une expérience fictive et épurée[19].

Néanmoins, la question de la *traduisibilité* semble se poser plus du côté du lecteur français pris au jeu de «l'effet-Kompè», qui croit se trouver devant une traduction de l'*être* francophone. Dans le roman de Massa Makan Diabaté, c'est à raison que le commandant Bertin de l'école coloniale de Kouta surpris par le «spectacle» du verbe «porter un grand boubou» au présent de

[18] F. Oyono, *Une Vie de boy*, Paris, Julliard, 1956, p. 63.
[19] Tel est le sens de la *catharsis* aristotélicienne.

l'indicatif, décide d'en tirer profit. Son rapport au Gouverneur devient une expertise de la représentation, par les «indigènes» de Kouta, de la langue française: «Les gens de Kouta aiment tant l'école qu'ils ont remplacé leurs chants traditionnels par le verbe «porter un grand boubou» au présent de l'indicatif» (25).

Porté en triomphe et rentré dans les bonnes grâces des autorités françaises, Kompè comme l'écrivain francophone, eut droit à tous les honneurs. Invité en France, il devient une référence du «français africain» en Europe et son père put recevoir la plus haute distinction «L'Etoile du Bénin» réservé aux indigènes de marque et fut même dispensé du travail forcé. Quant à l'instituteur qui a eu l'idée d'organiser des séances de récitation qui ont permis à Kompè d'émerger, il fut récompensé par les Palmes académiques alors que la mère du bienheureux héros fut acceptée par la femme du Commandant en personne comme bonne à tout faire.

Ainsi, la langue se dit elle-même, génère sa propre mécanique et devient sa propre fiction selon un processus paradoxal de rejet/appropriation qui fait acte d'allégeance au contexte socioculturel.

Kompè, métaphore de l'écrivain francophone, n'a d'autres choix que de s'exprimer dans la langue du malaise colonial qui est, en même temps, la langue de toutes les opportunités. Si ses efforts pour sortir de l'aliénation de/par la langue française deviennent, de façon inattendue, des enjeux de réflexion sur un devenir autre de la langue, c'est bien parce qu'il semble exister un pouvoir souverain de l'écriture qui balise et banalise l'héritage linguistique dans son ensemble en en faisant un lieu scénique dont l'écrivain tire une certaine légitimité, comme le témoigne la réaction des autorités coloniales françaises devant les prouesses de cet élève singulier:

> Une circulaire, adressée à tous les Inspecteurs d'Académie de la France d'Outre-Mer, signée par le Ministre de l'Éducation Nationale en personne, statua que le Noir étant un être dansant et chantant, il convenait de lui donner une instruction en accord avec son authenticité (26).

Pour Kompè, la mise en scène de la langue dominante répond à un souci de *traduisibilité* de l'altérité. Cela revient à dire qu'il s'agit, autant pour l'écrivain (francophone) que le lecteur (français) de subsumer ce qui est différent sous leurs propres modes de représentation. L'écrivain francophone: Charles Nokan, Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Henri Lopès, Patrick Chamoiseau, Georges Castera, Frankétienne, Alain Mabanckou, Dany Laferrière, etc. vivent la langue française comme le lieu d'une double réfraction: comprendre et se faire comprendre sans se compromettre. Néanmoins, vue sous l'angle de la double réfraction, la représentation s'apparente à ce que Bergson appelait la fonction fabulatrice qui consiste à créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire[20].

Le lecteur européen se présente comme le destinataire et le régisseur[21] de la mise en scène de la langue française et, non seulement parce qu'il y trouve un plaisir dans la fabulation de sa propre langue, mais parce qu'il y trouve un marqueur d'identité, de différence. Sa fonction de régisseur intervient dans les influences extérieures que subit l'écrivain autant de la part des organes de production que des instances et des lieux de légitimation. Écrivain francophone et lecteur français se quittent sur le terrain de la langue car ce qui est élaboré d'un côté comme simple esthétique, devient de l'autre côté un effet rhématique, un critère d'identification. Ainsi, généralement réduit à son rapport à la langue (le français tirailleur, le français malinké, le français de Moussa, le français d'Afrique, le petit nègre, le loubard, le français québécois, etc.), l'écrivain francophone semble devenir l'hôte et l'otage d'une langue qui, en définitive, est sa langue, quoi

---

[20] H. Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Félix Alcan, 1941, p. 105 et sq.

[21] Au sens allemand du terme, «Der Regisseur» (le régisseur) est la force centrale de l'organisation et du jeu scénique. L'hypothèse n'est pas de faire passer le public français pour l'auteur de la scénarisation de la langue mais de montrer en quoi son intérêt participe de la mode du travestissement de la langue. Si l'écrivain africain est le régulateur de la scène de la langue, le public visé est bien celui de l'Europe dont le goût et les exigences influencent la production.

que l'on dise. Autant il est ridicule d'accuser Cheikh Hamidou Kane de faire parler ces paysans dans un français trop pur, autant il est ridicule de croire que Kourouma parle malinké en français. L'écrivain francophone est à la croisée de la même langue et c'est à raison que Lise Gauvin avance l'hypothèse que «la notion même de francophonie ou d'écrivain francophone devient suspecte dès qu'on cherche à masquer sous une étiquette commode – le fait d'écrire en français – les conditions et conditionnements qui interagissent sur l'une ou l'autre des situations spécifiques»[22].

Toute œuvre littéraire est une entreprise de réinvention de la langue car, c'est en la repensant, en l'investissant, en la mettant en scène que la langue véhiculaire devient une langue de fiction.

La scène de la langue n'est pas, chez les écrivains francophones une transposition simpliste de la langue maternelle en français, elle est la médiation d'un travail d'écriture qui répond à la double volonté de soumettre les habitudes et les normes du français dominant à un travail d'altération qui exprime une altérité: celle de la langue française elle-même. Un tel projet se réalise, on a pu le voir avec Montaigne, Céline, Quéneau, Pérec, dans une appropriation à des fins d'identification, de ce «sceau littéraire» qui, ici, individualise la langue française dans le régime de l'écriture fictionnelle.

L'écrivain est un inventeur de langue et, que le lecteur se trouve confronté à une pluralisation de la même langue est un fait normal.

La scène de la langue est par excellence d'ordre jouissif et c'est cet aspect qui est pris, ici, en compte: c'est-à-dire un usage

---

[22] L. Gauvin, *L'Écrivain africain à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 6. Lise Gauvin poursuit en récusant la tendance homogénéisante de la francophonie de faire croire qu'il existerait une langue française francophone au service de l'écrivain africain, «Qu'il a-t-il de commun en effet, s'interroge Lise Gauvin, entre la situation de l'écrivain du Québec, partagé le français d'usage, le vernaculaire québécois et l'anglais très voisin et celle du romancier d'Afrique qui doit traduire les émotions de sa langue maternelle dans une langue autre et pourtant nationale, entre l'écrivain de Belgique dont le français est la langue 'naturelle' et l'Antillais partagé entre le créole et le français véhiculaire?», p. 6.

particulier de la langue à des fins ludiques, un principe symbolique de réinvention de la langue pour en faire un personnage, un contexte, un énoncé grivois où l'écriture participe à la fois d'un délit de langue et d'un délire de langage.

L'objet-langue se fait lieu de fantasme, de fantaisie, le lieu des tours, des détours, des parcours de la mémoire, des retours sur soi. Il est ce lieu créant qui ne se limite pas seulement à dire un énoncé mais à devenir son propre énoncé. Pour un grand nombre d'écrivains, il est ce contre quoi l'on écrit, un lieu qui dit son non-lieu.

Conclusion

Ce qu'il y a de francophone dans l'écriture des pays anciennement colonisés par la France n'est pas, comme l'on essaie souvent de le faire croire, le rapport des écrivains à la langue française. Tout acte d'écriture est avant tout une révolution à l'égard de la langue, une transgression de la langue quelle qu'elle soit, que l'on cherche à dessaisir de ses emprises idéologiques en la violentant, en en faisant, comme c'en est le cas avec l'imprévisible personnage de Kompè, un terrain de jeux où les enjeux, s'il en existe, ne viennent qu'après coup par le truchement de l'institution littéraire. «Tout écrivain, analyse fort bien Lise Gauvin, doit trouver sa langue dans la langue commune, car on sait depuis Proust et Sartre qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale»[23]. Ainsi, les conjectures sur la francophonie littéraire[24] cherchent plus à légitimer ce que l'on pourrait appeler l'universel suprémaciste de la langue française qu'à valider un quelconque vol ou viol de la langue française. Kompè symbolise la démarche créatrice de tout écrivain qui, loin de se constituer en canon,

---

[23] L. Gauvin, «Entre rupture et affirmation: les manifestes francophones», Études littéraires africaines 29 (2010): 7-14, p. 7-8.

[24] J.-C. Blachère, *Négritures. Les Ecrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993. Jean-Louis Joubert, *Les Voleurs de langue: traversée de la francophonie littéraire*, Paris, Philippe Rey, 2006.

reste un combat mené pour la libéralisation, la libération et le libertinage de sa langue trop souvent enfermée dans son cocon normatif et idéologique. Autant dire que l'écrivain, qu'il soit africain, caribéen ou d'ailleurs, est un dramaturge de la langue dont le travail est un parti pris face aux contraintes historiquement et socialement définies de celle-ci.

ADAPTER ET TRADUIRE: LA NOVELLISATION D'*À BOUT DE SOUFFLE* EN FRANCE ET EN ITALIE

par CATIA NANNONI

This essay first analyses the novelization of À bout de souffle *by Jean-Luc Godard, a film that is an icon of the* Nouvelle Vague *movement and was adapted into a novel at the same time as the release of the film. This novelization shows a series of typical features of this popular genre, which is essentially intented as a means of promoting the cinematographic model. Secondly, the essay compares the novel to its Italian translation, showing how the latter strongly emphasizes the erotic component of the original in order to meet the expectations of the public.*

***

Novellisation et adaptation

Cette contribution au sujet de la novellisation, genre longtemps méconnu qui rencontre de nos jours la faveur et l'intérêt de spécialistes provenant de plusieurs perspectives d'études, comporte un double volet, comme l'indique le titre: d'un côté, je m'occuperai du roman qui a été tiré du film étendard de la *Nouvelle Vague*, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, en m'interrogeant sur les mécanismes de transposition et d'adaptation présidant à cette novellisation; de l'autre, je me pencherai sur la traduction italienne de ce roman, qui paraît à distance d'à peine quelques mois de celui-ci. Ce rapprochement s'explique par la conviction que ces deux produits dérivés du film (le premier par filiation directe, le second par un passage ultérieur, interlinguistique) peuvent être conçus comme des modes de réception et d'interprétation de l'œuvre de départ.

Mon objet d'étude cadre avec la définition de novellisation en tant qu'adaptation romanesque d'une histoire à l'origine développée dans un autre média, de nature audiovisuelle. Ce genre hybride participe de manière exemplaire de la nature métissée et instable des échanges culturels d'aujourd'hui, à une époque où les œuvres ne cessent de circuler entre différents supports médiatiques, brouillant parfois les repères entre l'original et son hypertexte[1]. Car la novellisation peut être vue comme une manifestation d'une plus ample opération de passage et de contamination intermédiatique, par d'aucuns appelée "remédiation"[2]. Quelle que soit la dénomination choisie pour cette vaste problématique, pour parler des transformations qu'elle implique on peut difficilement faire l'économie du terme "adaptation"[3], étiquette commode, bien que floue, pour désigner une pratique prenant diverses formes et acceptions selon les contextes culturels et les domaines disciplinaires concernés.

En parlant de rapports entre cinéma et littérature il existe le risque de réduire la portée du mot "adaptation" uniquement à la transposition à l'écran d'un roman, ce qui par ailleurs constitue la direction dans laquelle se sont concentrées traditionnellement la plupart des études sur l'intermédialité. Si ce dernier concept comprend certainement aussi des formes de traduction intersémiotique (telles les fréquentes adaptations cinématographiques de textes littéraires), au dire de Baetens la novellisation n'en est pas

---

[1] Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

[2] Reprise et amélioration d'un média par un autre, à l'intérieur d'un système d'échanges de nature réticulaire et réciproque: cf. J. D. Bolter et R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge/London, The MIT Press, 1999. Selon G. Guagnelini, V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007, p. 54, «les opérations de novellisation peuvent être considérées comme un terrain textuel privilégié pour l'observation des procès de remédiation dans leur constante bidirectionnalité» (ma traduction).

[3] A. Gaudreault et Ph. Marion concluent à l'«irreductibilité du mot 'adaptation'» («Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermédialité», in A. Gaudreault et Th. Groensteen (éd.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec, Éditions Nota bene/Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 267).

une, puisque la plupart des fois elle se contente de reprendre et d'étoffer l'intrigue de départ, sur la base d'un canevas disponible – souvent le scénario lui-même –, sans forcément passer par une interprétation des images[4]. Par conséquent il ne serait nullement question d'une «adaptation à l'envers» (définition pourtant récurrente pour les novellisations), mais plutôt d'un «calque», d'un "ransfert immédiat»[5], que les ambitions narratives de l'auteur-novellisateur peuvent plus ou moins enrichir, encore que la plupart de ces publications, surtout les plus commerciales, se caractérisent par des récits plutôt secs et peu visuels.

D'autres arguments viennent renforcer la thèse d'une différence substantielle entre ces deux pratiques d'adaptation, si on se réfère aux novellisations exemptes des prétentions d'auteur, comme justement À *bout de souffle.* Le premier concerne l'auctorialité: du fait du statut foncièrement déséquilibré entre le novellisateur et le cinéaste, l'adaptation novellisante n'entend pas rivaliser avec le film, ni le remplacer (ce qui peut se produire, en revanche, dans l'imaginaire collectif pour des adaptations cinématographiques particulièrement réussies): correspondant souvent à une stratégie publicitaire, la novellisation se positionne en continuité par rapport à l'œuvre filmique, rend service au spectateur qui souhaite prolonger et approfondir le plaisir de l'expérience cinématographique dernièrement vécue, en lui permettant "de relire à loisir un film dont le défilement rapide ne lui avait pas permis de saisir parfois tous les détails signifiants"[6]. Il s'agirait donc, à la base, d'une sorte de "réduplication du film par l'écriture"[7] ou, autrement dit, "la novellisation se veut moins

---

[4] Cf. J. Baetens, *La novellisation. Du film au roman*, Liège, Les Impressions nouvelles, 2008, p. 70.

[5] Ivi, p. 71. Pour souligner la distance avec la transposition filmique d'un roman, Baetens va jusqu'à parler de "fausse adaptation", d'"anti-adaptation" pour la novellisation (p. 70-71).

[6] J.-M. Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 97.

[7] A. et O. Virmaux, *Le ciné-roman. Un genre nouveau*, Paris, Edilig, 1983, p. 86: les auteurs rappellent que même les novellisations commerciales sont vite passées à l'inclusion de dossiers, de documents, pour offrir davantage au public.

l'*autre* que le *double* du film"[8].

Le second aspect, relié au premier, qui distingue la novellisation de la transposition filmique d'un roman porte sur la nature de l'opération interprétative sous-jacente. Un film basé sur un livre relève d'un projet artistique autonome du réalisateur, qui oriente le produit final selon sa vision personnelle de l'original, ce qui donne autant de versions différentes que de cinéastes impliqués dans une entreprise d'adaptation. À l'opposé, la novellisation tend à expliciter une possible lecture partagée plutôt qu'à proposer une interprétation individuelle du film de départ, ce qu'entérine le constat de l'extrême rareté de plus d'une novellisation romanesque par film[9]. Dans une perspective qui englobe la novellisation parmi les formes de réception d'une œuvre, l'on a pu y voir une interprétation enracinée dans la société d'arrivée qui par vocation se veut populaire et ouverte à un lectorat le plus vaste possible, ce qui dicte un certain nombre de ses caractéristiques génériques visant à la simplification de la complexité du langage cinématographique[10].

Par conséquent l'étude comparative d'un film et de sa novellisation devrait dépasser une approche binaire basée sur des catégories de fidélité ou d'équivalence pour tenter de cerner les dynamiques d'une "réécriture" qui relève forcément de la "manipulation" et qui fournit une nouvelle clé de lecture de l'original filmique[11].

À bout de souffle *de Claude Francolin*

Ce roman, tiré du film éponyme, concentre plusieurs traits récurrents dans les novellisations soi-disant populaires (à savoir

[8] J. Baetens, *La novellisation*, Op. cit., p. 71.
[9] Cf. A. Gaudreault, "Variations sur une problématique", in A. Gaudreault et Th. Groensteen (éd.), *Op. cit.*, p. 270.
[10] Cf. L. Quaresima, *La voce dello spettatore*, *Bianco e nero*, 548/01, 2004, p. 31.
[11] Cf. R. De Berti, *Leggere il film*, *Bianco e nero*, 548/01, 2004, p. 20.

orientées vers l'histoire et le contenu[12]), traditionnellement reléguées aux marges de la production littéraire dans la mesure où elles sont dues à l'impulsion d'un éditeur voulant miser sur un succès cinématographique, plutôt qu'à l'initiative d'un romancier, souvent anonyme et de toute façon oblitéré par l'image du cinéaste. Le livre est publié au début de 1960, presque en même temps que la sortie du film, et fait partie d'une magistrale campagne de promotion de l'œuvre de Godard[13]. Cette "novellisation express"[14], commandée aux éditions Seghers à la fin de 1959, est confiée à Claude Francolin, un nom de plume lié à d'autres ouvrages peu connus. Elle est tout de suite jugée comme "un roman très lointainement adapté et infidèlement inspiré du film"[15], et n'a guère été retenue par la postérité, comme c'est souvent le cas pour ces produits gravitant autour de la paralittérature, éphémères par définition, puisque uniquement liés à l'occasion spécifique de la sortie d'un film. *À bout de souffle* appartient à une collection à fort tirage qui fut l'objet de plusieurs rééditions et de traductions, les "Romans-choc", consacrés à une thématique fortement ressentie par la société contemporaine en pleine évolution, celle de la jeunesse et de ses problèmes, dans le but, justement, de choquer le public.

Comme c'est le propre du genre, la novellisation de Francolin affiche sa dérivation du film originaire tant dans les déclarations péritextuelles que dans l'appareil iconographique, très nourri et bien distribué pour épauler les passages capitaux de l'histoire,

---

[12] J. Baetens, "Novelizing Jean-Luc Godard", in A. Autelitano, V. Re (éd.), *Il racconto del film*, Forum, Udine, 2006, p. 171.

[13] L'achevé d'imprimer indique le 17 février 1960, date qui précède d'un mois la première projection publique du film, qui de son côté était déjà prêt en décembre 1959 et avait reçu le Prix Vigo le 15 février 1960 (cf. M. Marie, *La Nouvelle Vague. Godard, "*À bout de souffle*"*, Paris, Colin, 2012, p. 247-250). J. Baetens, *La novellisation*, Op. cit., p. 71, remarque que cette concomitance n'est pas infréquente: "du seul point de vue de la genèse, le tournage du film et la rédaction de la novellisation s'effectuent en parallèle, à tel point que dans certains cas il est impossible de dire quel média précède quel autre".

[14] Ivi, p. 210.

[15] Article de L. Moullet dans les *Cahiers du cinéma*, avril 2016, cité par M. Marie, *Op. cit.*, p. 249.

ce qui atteste la “redondance” des illustrations dont font preuve la plupart des novellisations[16]. À la première de couverture, qui montre une image souriante des deux protagonistes, fait écho une photo plus petite en quatrième les représentant en train de s’embrasser avec passion; ce choix, associé au fond fuchsia qui singularise le volume à l’intérieur de la collection, suggère une catégorisation de roman sentimental que la lecture de l’histoire va nuancer, puisque le récit semble également s’inspirer des séries noires américaines. Des photogrammes réduits ornent les rabats du livre, composant un abrégé visuel de l’intrigue qui permet de saisir toute l’histoire en un coup d’œil[17]. Au dos du volume paraissent des coupures de presse sur le film, débutant par la formule anaphorique “On a dit…” qui caractérise les “Romans choc” et se clôt sur l’invitation à la lecture (“Jugez vous-même!”), véritable “apostrophe au client” qui souligne la nature commerciale de cette initiative éditoriale[18], tout en brouillant les frontières entre le film et le livre, ce qui confirme que la novellisation comme genre ne relève pas d’une logique de la concurrence, mais plutôt de la complémentarité.

Pour ce qui concerne la mise en roman, *À bout de souffle* ne fait pas exception aux principes généraux qui semblent régir les novellisations populaires: celles-ci obéissent en effet à une volonté de rationalisation de l’intrigue allant de pair avec un souci d’explicitation des sous-entendus, tant sur le plan événementiel que dans la caractérisation des personnages[19]. Cela s’opère communément par un régime de focalisation zéro, où un narrateur omniscient nous révèle tous les rouages de l’histoire, comme pour assouvir la curiosité du lecteur qui a été au cinéma mais est resté sur sa faim quant à certains détails et a envie de

[16] J. Baetens, *La novellisation*, Op. cit., p. 86.

[17] Le premier de ces huit photogrammes représente Michel Poiccard au volant de la voiture qu’il a volée et le dernier le montre mort, gisant à terre. L’édition comporte également 5 grandes photos, dont l’une à gauche de la page de titre et les autres 4 insérées dans le texte, pour un total de 15 images.

[18] J. Baetens, *La novellisation*, Op. cit., p. 55.

[19] Cf. R. De Berti, *Op. cit.*, p. 21. D’ailleurs A. et O. Virmaux rappellent que les ciné-romans étaient parfois appelés “films complets” (*Op. cit.*, p. 19).

connaître les antécédents, absents dans le film. Francolin tend lui aussi à définir ce qui à l'écran restait délibérément vague, dans une mise en récit bien conventionnelle qui semble être le lot de la plupart des novellisations, visant à rendre accessible et acceptable un produit inédit dont l'interprétation pourrait s'avérer problématique[20]. La fragmentation du montage original cède le pas à une structure narrative relevant d'un souci de "continuité" et de "vraisemblance"[21], ce qui amoindrit inévitablement la modernité du langage cinématographique godardien.

Une autre constante du genre est le soin apporté à la détermination des seuils de l'histoire, ici confiée à une sorte de cadre métacinématographique où Michel s'adresse à son modèle, Humphrey Bogart, comme s'il était son seul confident, le "dur" qu'il veut égaler, à tel point que la référence hollywodienne se ramifie à l'occasion des événements les plus marquants, offrant une sorte de correspondant verbal des nombreux rappels visuels parsemés dans le film[22]. Dans le roman l'hommage à cet acteur suit un parcours parfaitement circulaire, qui ouvre le livre sur les méditations de Michel le prenant à témoin de ses exploits ("Humphrey, t'es un pote: t'es mon seul vrai pote…")[23] et le boucle sur les mêmes mots, qui traversent l'esprit du protagoniste abattu par la police[24]. Cette circularité réinterprète le mouvement à la base de la construction du film, qui débute et se clôt sur un meurtre et réitère la figure du cercle dans le vagabondage de Michel dans Paris.

Le modèle bogartien marque d'autres moments importants de l'histoire, notamment un passage aux tonalités pathétiques, placé vers le dénouement, où le jeune homme admet qu'il aurait aimé "avoir un père comme Humphrey Bogart"[25],

---

[20] Cf. R. De Berti, *Op. cit.*, p. 21.
[21] L. Quaresima, *Op. cit.*, p. 31.
[22] Cf. J. Chessa, *Jean-Luc Godard fino all'ultimo respiro*, Torino, Lindau, 2005, p. 126: au cinéma l'identification de Michel avec Bogart se reconnaît surtout dans son geste, si fréquent, de se passer le pouce sur les lèvres.
[23] Cl. Francolin, *À bout de souffle*, Paris, Seghers, 1960, p. 9.
[24] Ivi, p. 232.
[25] Ivi, p. 201.

ce qui creuse son portrait psychologique et explique ses gestes irréfléchis et immatures par une carence d'affection qui l'aurait amené à se construire une figure paternelle fictive. En outre, par l'importance accordée à cette icône du cinéma américain, à l'époque récemment disparue, la novellisation de Francolin revalorise et s'approprie l'héritage du genre du *gangster movie*.

Pour ce qui est du traitement de l'histoire, il résulte qu'*À bout de souffle* alourdit inévitablement le rythme d'un film conçu sous le signe de la rapidité. Car, suivant encore l'une des tendances récurrentes dans ces opérations d'adaptation narrative – qui misent sur l'élaboration du fil événementiel faute de pouvoir égaler le film sur le plan de l'efficacité descriptive et visuelle – chez Francolin la matière diégétique originale se plie à une organisation logique et chronologique qui multiplie les péripéties, en dilatant celles qui étaient esquissées ou simplement mentionnées dans le film et en inventant de nouveaux épisodes destinés à éclairer l'intrigue filmique de base, souvent elliptique. C'est le cas de la rencontre entre Michel et Patricia sur la Côte d'Azur, qui était brièvement évoquée à l'écran et qui devient ici l'objet d'une analepse racontée sur un ton sentimental, parfois presque mélodramatique, où le narrateur souligne l'attraction extraordinaire que ce séducteur invétéré éprouve pour la jeune américaine et justifie le projet d'aller en Italie par amour de Patricia ("elle voulait connaître l'Italie. Et, dès cet instant, le projet fabuleux s'était formé, dans la tête du garçon…")[26].

Le choix d'un narrateur omniscient extradiégétique permet en outre au novellisateur d'offrir une peinture nettement plus tranchée des personnages et de leurs relations, ainsi qu'une interprétation univoque du complexe univers psychologique godardien. Dans le roman, nous partageons les pensées des deux amants à travers de longues réflexions qui parfois reviennent sur le passé pour expliquer le présent, suivant là aussi le goût des novellisations pour les détails biographiques[27]. Michel est encore, sans conteste, éperdument amoureux de Patricia, qui le

[26] Ivi, p. 29.
[27] Cf. J.-M. Clerc, *Op. cit.*, p. 101.

lui rend bien, sans l'ambiguïté qui contribue à sa modernité à l'écran[28]; loin de jouer sur les deux tableaux, elle déteste Van Doude, qui acquiert des traits décidément péjoratifs (il est défini sans ambages un "sale type"[29]). La possibilité de faire carrière en dénonçant son amant pour réaliser un scoop est hors de question pour cette Patricia très romantique, qui démissionne du journal pour ne pas céder à ce genre de compromis; sa délation finale, très douloureuse, est à peine suggérée dans le livre, alors qu'elle était manifeste dans le film[30]. De son côté, le Michel romanesque semble hanté par le meurtre du policier à l'origine de la course-poursuite du film, et ne cesse de revivre cette scène, cherchant à plusieurs reprises une sorte de justification. Sa décision apparemment absurde de rester à Paris après avoir été dénoncé se greffe sur des éléments qui étaient embryonnaires dans le film: répondant aux sollicitations de Patricia qui l'incite à quitter la France, Michel insiste sur son besoin de paix qu'il assouvira en prison, sur son sentiment de lassitude auquel il donne une justification sociologique et générationnelle ("Cette génération est née avec des nerfs de vieillards…")[31].

Par rapport à son modèle cinématographique, la version narrative de Francolin surcharge la représentation de l'érotisme: car, allant évidemment à la rencontre des attentes du lectorat et voulant exploiter la réputation sulfureuse du film, le novellisateur cède à l'explicitation linguistique et descriptive des scènes d'amour de l'original et introduit de nouveaux passages du même genre (dont l'évocation des nuits de Michel et Patricia sur la Côte d'Azur, comprenant une sorte de strip-tease féminin[32]). Cette insistance est particulièrement visible dans la célèbre séquence de la chambre d'hôtel, où la conversation entre Michel et Patricia se termine encore sous les draps, mais avec des détails piquants

[28] Cl. Francolin, *À bout de souffle*, Op. cit., p. 135, elle se dit: "Je suis amoureuse. Maintenant, c'est sûr et certain".
[29] Ivi, p. 85.
[30] Le coup de fil passé à la police se résume dans la phrase qui clôt le chapitre 13: "Monsieur l'inspecteur Vital, s'il vous plaît…", ivi, p. 220.
[31] Ivi, p. 228-229.
[32] Ivi, p. 27 et sq.

qui forcent la réticence visuelle de Godard[33]. Il n'est peut-être pas sans intérêt de signaler que d'autres novellisations parmi les "Romans-choc" comportent l'insertion d'épisodes érotiques, sans doute favoris par un contexte contemporain où se dessinait une progressive libération sexuelle[34].

Quant à la langue des dialogues, le roman globalement révèle une certaine proximité au scénario, sauf pour la reproduction des discours des deux protagonistes, qui étaient les plus singularisés dans le film. Car l'idiolecte de Michel se fait particulièrement dense de mots et de tournures familiers, populaires et parfois argotiques qui renforcent son image de "dur à cuire" et évoquent de manière presque caricaturale le jargon des séries noires[35]. À l'opposé, la caractérisation linguistique de Patricia s'affaiblit, sa langue perd toute référence à son anglophonie si ce n'est pour les rares questions métalinguistiques qu'elle pose, pour les quelques répliques stéréotypées qui restent en anglais et pour l'évocation de son "accent […] irrésistible"[36], détail qui intensifie sa charge érotique. Dès sa première rencontre avec Van Doude, elle dit préférer qu'on parle français pour pouvoir l'améliorer[37], ce qui évacue vite une composante du plurilinguisme à l'œuvre dans le film, en faisant une entorse à la vraisemblance de la situation – puisqu'il s'agit d'une rencontre entre anglophones –, tout en facilitant les tâches de la rédaction et de la lecture pour un écrivain et des destinataires francophones.

---

[33] Les passages de la fin du ch. 7 et du début du ch. 8, entre lesquels prend place l'ellipse couvrant le moment d'intimité, laissent entendre clairement ce qui se passe entre-temps (ivi, p. 131-133).

[34] F. Leonardi, *Op. cit.*, p. 184, constate la même opération dans les *Cousins* de J. Jean-Charles.

[35] V. par ex.: "Humphrey […] Quand je te vois au ciné en train de regarder la vie, avec ton air vache, je comprends ce qui se passe, dans ton citron… […] Y doit y avoir des tas de trucs que t'as déjà pigés et que je cherche encore… Les cloches qui viennent se caler l'arrière-train dans un fauteuil, le samedi soir, pour deux cents balles […] s'extasient sur la manière que tu as de tomber les souris" (ivi, p. 9).

[36] Ivi, p. 29.

[37] Ivi, p. 84.

Fino all'ultimo respiro

La traduction italienne d'*À bout de souffle* paraît à l'automne 1960[38] dans une collection de l'éditeur milanais Lerici consacrée aux novellisations et appelée "Film-romanzi", contenant d'autres "Romans-choc" de Seghers. La vie de cette maison d'édition, qui ne s'étale que sur une dizaine d'années (1956-1967), est aussi éphémère que ses publications, qui constituent désormais des curiosités pour bibliophiles. Le nom de la traductrice de Francolin, Paola Zerbini, aussi obscure que lui, est associé à d'autres traductions, notamment à celle des *Liaisons dangereuses 1960*, tiré du scénario du film éponyme[39].

Fino all'ultimo respiro est un produit doublement dérivé, puisqu'il s'agit d'une traduction d'une novellisation, et doit par conséquent être considéré à l'aune tant de son original romanesque que du film de départ. Ce dernier était sorti doublé en italien quelques mois auparavant et, contrairement à ce qui s'était passé en France, il fut démoli par la critique, en raison de son prétendu désordre, de son anarchie technique, de son montage elliptique et décousu[40]. En juillet 1960 le Ministère du Tourisme et du Spectacle italien délivre un visa comportant l'interdiction de ce film aux mineurs de 16 ans, ainsi qu'une série de mesures d'élagage tant du contenu original que des dialogues traduits en italien, qui avaient choqué les critiques d'inspiration catholique[41].

L'édition italienne de la novellisation de Francolin consiste en une opération purement commerciale de relance de ce film controversé, dont elle reprend un titre qui ne traduit

---

[38] L'achevé d'imprimer indique le mois d'octobre 1960.

[39] R. Vailland, R. Vadim, Cl. Brulé, *Le Amicizie pericolose 1960*, Milano, Lerici, 1960.

[40] Cf. A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro Cinema, 1996, p. 35-36.

[41] *Segnalazioni cinematografiche* (n. XLVIII/1, 1960: p. 55), revue du Centro Cattolico Cinematografico, exprime un "jugement moral" totalement négatif à l'égard du film, classé dans la catégorie "E", à savoir "exclu pour tout le monde", en raison de la "vulgaire brutalité" de ses dialogues et de quelques situations "très scabreuses" (ma traduction).

qu'approximativement la formule originale (à bout de souffle indiquant un état d'essoufflement, d'épuisement, alors que *fino all'ultimo respiro* signifie "jusqu'à la mort"). Le renvoi au film est également assuré par l'énorme investissement iconographique de l'appareil péritextuel, comprenant 17 photogrammes de la grandeur d'une page, différents des illustrations originales, parmi lesquels 8 portent sur la séquence dans la chambre d'hôtel (présente seulement 3 fois dans l'édition Seghers), ce qui traduit visuellement l'amplification narrative dont cet épisode (allégé par la censure dans le film doublé) est l'objet dans la traduction.

L'entrée dans le texte nous permet de constater un travail globalement exécuté suivant une approche littérale extrêmement hâtive et négligée, souvent incorrecte, comme ce n'est pas rare pour les traductions de ce secteur de la paralittérature[42]. Les dialogues perdent souvent les connotations argotiques de l'original et peinent à suggérer la variété et la spontanéité des registres employés. À titre d'exemple, on peut constater que dans le passage où Michel interpelle Bogart au sujet de son crime, "refroidi*"* (qui signifie "mort, cadavre") est mal compris et rendu comme un synonyme d'"insensible", "froid", et référé au jeune homme:

> Moi, le premier refroidi, je croyais que ça faisait tout de même un petit déclic, en direction de l'estomac… [43]
> Io, freddo com'ero, pensavo che facesse un certo effetto, almeno allo stomaco, una cosa del genere…[44]

La traductrice passe à côté de quelques expressions idiomatiques, les traduisant au pied de la lettre de manière insensée (par ex. "Si vous n'aimez pas le soleil… Allez vous faire cuire un œuf !"[45] > "Se non vi piace il sole… Andate a farvi cuocere

---

[42] Cf. J. Baetens, *La novellisation*, Op. cit., p. 159.
[43] Cl. Francolin, *À bout de souffle*, Op. cit., p. 72.
[44] Cl. Francolin, *Fino all'ultimo respiro*, tr. de Paola Zerbino, Milano, Lerici, 1960, p. 62.
[45] Cl. Francolin, *À bout de souffle*, Op. cit., p. 21.

un uovo"[46]); parfois elle se paye le luxe de supprimer des passages difficiles à interpréter et à traduire (par ex. l'expression "Je fonce Alphonse!"[47]), ainsi que des remarques métalinguistiques, tandis qu'ailleurs on a l'impression qu'elle commet simplement des oublis.

Cette tendance à l'hypotraduction (traduction par défaut) coexiste avec une volonté d'hypertraduction (traduction par excès) à des moments bien précis du texte. Car paradoxalement (ou peut-être par compensation), au moment où la censure italienne mutile la version doublée du film, cette traduction renchérit de manière presque caricaturale sur le potentiel érotique de départ, notamment dans la restitution de la séquence dans la chambre d'hôtel. La traductrice accentue la sensualité de la situation en ajoutant d'abord des détails anatomiques (les cuisses et les mamelons):

> Il lui caressa les hanches […] Il enfonça davantage encore sous le drap et posa sa tête sur la poitrine de la jeune fille[48].

> Prese a carezzarle le cosce, pian piano, fino ai fianchi. […] Si infilò ancora più sotto il lenzuolo e con le labbra le sfiorava i capezzoli teneri e rosati[49].

Ensuite, elle allonge le texte par des insertions très corsées, qui vont jusqu'à évoquer d'un côté un viol ("forzò") et de l'autre un orgasme ("il tremito"), sans oublier l'introduction d'un élément visuel puisé dans un répertoire on ne peut plus trivial et stéréotypé (la culotte qui s'envole hors du lit):

> Il bascula sur elle.
> - Michel!
> - Tais-toi![50]

---

[46] Cl. Francolin, *Fino all'ultimo respiro*, Op. cit., p. 17.
[47] Cl. Francolin, *À bout de souffle*, Op. cit., p. 17.
[48] Ivi, p. 130.
[49] Cl. Francolin, *Fino all'ultimo respiro*, Op. cit., p. 116-117.
[50] Cl. Francolin, *À bout de souffle*, Op. cit., p. 131.

> In un attimo le fu sopra e con le sue due gambe forzò quelle di lei.
> - Michel!
> Le mutandine volarono fuori dal letto.
> - Zitta!
> Ora Patricia non riusciva più a dominare il tremito che la invadeva[51].

Le motif de la violence, à peine ébauché dans l'original, est remarquablement étoffé dans la traduction, qui propose une description qui n'est pas sans rappeler les clichés des romans torrides:

> Et il la reprit avec une violence accrue[52].
> E mentre lei si dibatteva con tutte le sue forze, la immobilizzò contro il letto, le mise a nudo le gambe e di nuovo penetrò in lei con tanta violenza e furore da fiaccarne in breve ogni resistenza e da ridurla al più acceso e sfrenato piacere in pochi attimi[53].

En guise de conclusion

Si de son côté *À bout de souffle* de Francolin paraît miser sur quelques aspects du potentiel novateur du film, notamment sa représentation des mutations sociales concernant le rapport au corps et la morale sexuelle de l'époque, néanmoins on a pu mettre en évidence des moments qui laissent entrevoir un travail de réflexion sur la transposition du matériel filmique. La traduction italienne du roman, quant à elle, semble insister simplement sur la reprise et l'intensification de ce qui avait été occulté par la censure du film dans la Péninsule, le côté le plus scabreux, allant bien au-delà de ce qui n'était que suggéré dans les images cinématographiques et qui se trouvait déjà verbalisé explicitement chez Francolin. Cette analyse confirme l'avis de ceux qui voient dans la novellisation l'expression de la "voix du spectateur"[54],

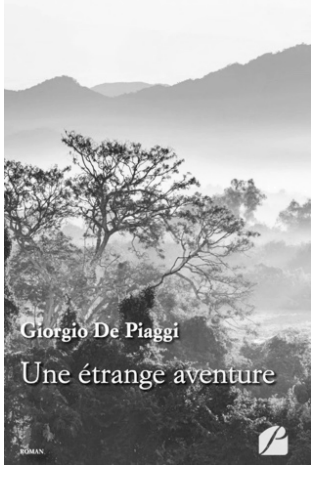
[51] Cl. Francolin, *Fino all'ultimo respiro*, Op. cit., p. 117.
[52] Cl. Francolin, *À bout de souffle*, Op. cit., p. 140.
[53] Cl. Francolin, *Fino all'ultimo respiro*, Op. cit., p. 125.
[54] L. Quaresima, *Op. cit.*, p. 31: la voix du spectateur s'exprime comme une lecture active, déconstructive. […] Elle "insinue de l'érotisme là où le film se montre chaste, elle l'explicite là où le film s'arrête" (ma traduction).

la mise en forme des attentes et des goûts du public, un moyen pour négocier des situations inédites, ou encore, pour reprendre un terme parfois galvaudé mais incontournable, une "adaptation" aux destinataires d'un contexte culturel donné, à chaque fois différents[55].

[55] Cf. R. De Berti, *Op. cit.*, p. 20: "les novellisations […] présentent d'innombrables variantes sur la base du nouveau contexte culturel où elles apparaissent et […] s'adaptent à chaque fois au lecteur/auditeur modèle à qui elles s'adressent" (ma traduction).

Sezione “Recensioni”

diretta da Carolina Diglio



Giorgio De Piaggi, *Une étrange aventure*, Paris, Les Éditions du Panthéon, 2018, pp. 256, 19,90 €

In questi giorni lo scenario letterario si è arricchito di una nuova opera narrativa, edita da Les Éditions du Panthéon, Parigi, *Une étrange aventure*, del Prof. Giorgio De Piaggi, già noto al pubblico per la sua attività di scrittore, nonché di critico letterario.

Ferdinand Briac è un medico, direttore dell'ospedale centrale e Ministro della Salute, e vive un'esistenza agiata e serena a Saint-Louis, una piccola isola caraibica, fino a quando uno tsunami, che si abbatte sulle coste, provoca la distruzione della piattaforma petrolifera, costruita per esplorare l'area marina circostante, provocando gravi perdite all'economia del Paese.

Inoltre, un colpo di stato da parte di un gruppo di ufficiali ribelli rovescia il legittimo governo, prende il potere e segna la fine per una classe dirigente avida e corrotta.

A rendere maggiormente difficile e critica la situazione è il profilarsi di un'epidemia di colera nella città. Tutto ciò suscita un profondo stato di inquietudine e turbamento nel protagonista che inizia ad abbandonarsi in profonde meditazioni sugli eventi per dare agli stessi un significato razionale.

Cominciano così delle lunghe e continue riflessioni sulla situazione sociale degli abitanti del paese e sulle prospettive di un futuro che si annuncia oscuro e incerto.

Scritta in prima persona, la narrazione si dipana tra gli accadimenti del presente e i ricordi del passato, i tanti flashbacks del protagonista che consentono di fare luce sugli avvenimenti antecedenti alla storia. E l'acuto contrasto tra la drammaticità dei primi e la rievocazione nostalgica degli altri, amplificato dall'andamento analettico della narrazione, è reso in maniera esemplare attraverso il "flusso di coscienza" del protagonista, ovvero attraverso il moltiplicarsi di pensieri e sensazioni confuse: amarezza, costernazione, ansia e dolore che invadono e opprimono l'animo del personaggio principale.

Questi pensieri, istintivi e nascosti, non trovano né voce né parole che li possano esprimere, dando così luogo a monologhi interiori, mentre i tanti sentimenti di angoscia, sgomento, solitudine e impotenza dinanzi alla tristezza della realtà, che provocano afasia nel protagonista, generano frequenti momenti di silenzio. Memoria dolorosa e penosi silenzi sono i leitmotiv che susseguono e cadenzano il ritmo della storia.

Ma a smorzare le tinte buie di questo precario stato d'essere intervengono le vivide rievocazioni della bellezza dell'isola creola che l'autore riesce a rendere mirabilmente con doviziose descrizioni: dalla lussureggiante vegetazione tropicale ai profumi e aromi della cucina regionale, dai rituali e dalle danze folcloristiche alla parlata e all'abbigliamento locali. E che questi elementi rivestano un ruolo importante nell'opera, che siano parte integrante del racconto, è evidenziato dal fatto che l'autore, che, ricordiamolo, ha esercitato prima di tutto la professione di docente, si è preoccupato di inserire un breve glossario relativo ai termini creoli adoperati nel testo.

A dare tacitamente conforto e speranza al protagonista e, insieme a lui, al lettore che partecipa del suo scoramento sono proprio l'incanto e il calore della sua terra, che si offre quotidianamente al suo sguardo e alla quale sente di essere intensamente legato.

Senso di appartenenza, solidarietà e umanità sono le vere chiavi di lettura che risulteranno chiare solo al termine del romanzo, quando si sarà compiuta la parabola della sua vita, ossia da uomo stimato e ben in vista, a misero fuggiasco, costretto a nascondersi. A concludere l'opera, infatti, sarà "una strana avventura" che porterà il protagonista, nuovo Robinson Crusoe, lontano dalla società e che gli permetterà finalmente di fare luce dentro di sé e di dare senso a tutti gli accadimenti che hanno coinvolto lui e la sua gente.

L'intero romanzo è narrato in prima persona dal personaggio principale, come l'eroe de *L'étranger* di Camus, ma a differenza di quest'ultimo, che prende coscienza della propria inappartenenza al mondo, la sua estraneità nei confronti dell'altro, il nostro Ferdinand matura, invece, la consapevolezza di essere e voler essere parte di una comunità e di sentirsi intimamente vicino agli abitanti dell'isola.

Quest'opera, che si caratterizza per una prosa chiara e scorrevole, e per un registro linguistico sobrio ma ben curato, si distingue, inoltre, per una configurazione tipografica non convenzionale: niente suddivisione in capitoli o paragrafi, ma un'unica narrazione che, tuttavia, presenta un'infinità di periodi che possono essere brevi, brevissimi, a volte solo di una frase e questo procedere sincopato rende emblematicamente la narrazione stessa, fatta di tanti "respiri", silenzi e pause di riflessione.

Romanzo sociale, a tratti psicologico, *Une étrange aventure* è l'opera ideale per chi ama i sentimenti sinceri e le piccole emozioni, per chi vuole vivere delle avventure senza colpi di scena eclatanti, per chi predilige i personaggi di spessore senza essere necessariamente degli eroi e, infine, per chi desidera viaggiare e fare scoperte dentro e fuori di sé.

Lucia Golino

Carmen Saggiomo, *La fortuna italiana delle* Caves du Vatican *di André Gide*, Roma, Aracne, 2015, pp. 216, 12,00 €

Carmen Saggiomo, chercheur de langue et traduction française au Département de Sciences Politiques "Jean Monnet" à l'Université de la Campanie "Luigi Vanvitelli", fait face dans ce texte à la critique littéraire italienne qui se cache derrière le roman d'André Gide *Les Caves du Vatican* (1914). Saggiomo, collaborant avec l'Association des Amis d'André Gide depuis une décennie, aborde régulièrement des problématiques liées au roman concerné surtout en ce qui concernes les implications éthiques, morales et philosophiques que le texte de l'écrivain parisien offre de manière systématique. Dans cette perspective, il devient évident que le chercheur a voulu souligner, dans son enquête, les lignes directrices que l'opinion de la critique italienne, concernant l'œuvre de Gide, a montrées dès la parution et la diffusion du roman, notamment en ce qui concerne les traductions italiennes du texte, qui sont présentées de manière contrastive grâce aux études de traduction sur ce sujet du chercheur, et les réflexions des penseurs du XXe siècle à nos jours.

Le chercheur trace un chemin chronologique en diachronie de la critique du roman, allant de la publication de l'œuvre de

Gide à sa propagation en Italie depuis la période fasciste jusqu'à aujourd'hui. Le problème crucial du roman, qui a affecté la critique mondiale, concerne le monde intérieur, bariolé et caléidoscopique de Lafcadio (personnage principal du récit) et la véritable destruction physique et éthique de la moralité catholique qui enchaîne la volonté de l'homme en lui empêchant de discerner entre le bien et le mal. Le roman, défini par l'auteur une "sotie", c'est-à-dire une stratégie littéraire visant à transformer la bouffonnerie dans une histoire amusante où il demeure la problématique des pensées troublées (p. 23), mêle le drame, la satire, la religion et, dans une moindre mesure, la politique. Sur ce dernier aspect, une comparaison entre les *Caves* et le roman de Sciascia *Todo modo* (1974) est présentée dans le Chapitre III, lorsqu'on souligne les différences entre les deux romans dont le plan thématique se caractérise notamment, pour le récit de Sciascia, par une vision politique plus minutieuse où l'élément satirique ou burlesque est moins évident au détriment d'une volonté encline à armer le lecteur à un engagement intellectuel et civil plus aigu (pp. 99-100).

Saggiomo, grâce à un œil vigilant et intuitif, parvient à classer les diverses visions des critiques italiens dont les points de vue changent considérablement au cours des différentes décennies du XXe siècle. Parmi les critiques les plus éclairés sur le roman de Gide, Enea Balmas utilise le terme "palinodie" au lieu de "parodie" en raison de son ambiance satirico-bouffonesque, pour décrire le scénario du roman; en effet, il s'agit d'une sorte de "rétraction de principe" (p. 68), c'est-à-dire une conclusion qui bouleverse les principes établis dans les écrits précédents dont les romans *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Prométhée mal enchaîné* et *Les Nourritures terrestres* suivent une analyse distincte. À cet égard, bien que le roman soit une sotie au caractère satirique qui s'éloigne des argumentations des romans précédents, Saggiomo retrace l'histoire du texte lequel sera ensuite mis à l'index par un décret du Saint-Office du Ier juin 1952. L'Église catholique, tout en reconnaissant le talent du grand écrivain, a réprimandé Gide sur sa conduite outrageuse pour avoir parcouru des routes

dangereuses et pour avoir semer le doute uniquement pour son plaisir (p. 60). En outre, après avoir remporté le prix Nobel en 1947, les catholiques les plus traditionnalistes accueillent l'événement presque comme un défi, ce qui provoquera la rupture définitive entre l'auteur et l'Église.

Saggiomo montre un défilé d'autres critiques qui ont, bon gré mal gré, des visions à la fois bienveillantes et malfaisantes. Avant de passer à travers les différentes traductions, le chercheur tend à souligner les aspects les plus intéressants de la critique concernant le roman. L'analyse de Giovanni Macchia est l'une des plus importantes du XXe siècle. Saggiomo estime que Macchia maintient une certaine neutralité en remarquant son éloignement de ceux qui ont critiqué négativement Gide (le catholique traditionnaliste Francesco Casnati en particulier), ainsi que de ceux qui l'ont placé aux côtés d'autres grands écrivains tels que Proust et Valéry (Carlo Bo et Mario Bonfantini, pour lequel notamment les trois écrivains formaient une sorte de "trinité"). Selon Macchia, Gide n'a qu'incarné l'inquiétude de la raison de l'homme contemporain (p. 51) par le biais d'exagérations qui ont affaire à des thématiques abordées déjà par Joseph Conrad dans son célèbre roman *Au cœur des ténèbres* (1899). Macchia estime finalement que Gide ne peut pas être considéré comme un maître, puisque sa doctrine n'est pas transmissible, étant donné qu'elle est très personnelle et dramatique de sorte qu'elle puisse être reproduite par d'autres esprits.

L'œuvre de Saggiomo se concentre également sur des aspects traductifs des traductions italiennes du roman concerné. Le chercheur, après son étude attentive, estime que certains traducteurs, notamment à l'aube des premières traductions de l'ouvrage, ont omis délibérément l'expression "sotie" ou ils l'ont tout simplement changé en "roman" (traduction de Cesare Giardini). Oreste Del Buono, par exemple, traduit "sotie" par "farce" pour que le lecteur italien puisse comprendre plus clairement le terme. En outre, comme les premières traductions étaient faites par des écrivains cultivés ou des savants, la propension d'italianiser les noms des personnages était une

pratique assez répandue; par exemple, Saggiomo souligne que la traduction de Giardini transforme Lafcadio en Leocadio avec la perte atroce du jeu sous-jacent à Lafcadio Hearn, écrivain de légendes japonaises peuplées de fantômes (p. 36). Une autre perte concerne la traduction du titre original: le titre français contient une référence au terme latin "cave" (Prends garde!) qui ne peut pas être traduit en italien. À cause de cette traduction, les craintes des catholiques peuvent être justifiées à travers le titre caché du roman: Prends garde au Vatican! Par conséquent, toutes les traductions faites (*I sotterranei del Vaticano* ou *Le segrete del Vaticano*, celle-ci est une traduction d'Oreste Del Buono) doivent succomber à l'amertume d'une perte sémantico-étymologique très importante. D'autres traductions italiennes montrent, en revanche, un sens archaïque où la recherche d'un registre littéraire soutenu est constante et la syntaxe devient très élaborée (hypotaxe) pervertissant les structures originales du texte gidien (traductions de Roberto Ortolani et Elena Spagnol Vaccari).

La contribution de Saggiomo passe par une certaine critique italienne qui a mis l'accent notamment sur l'analyse de ce qu'on appelle "acte gratuit", c'est-à-dire une sorte d'épreuve de sa propre liberté; un acte prétendant être une démonstration d'agir au-delà de toute raison ou motivation plausible. Saggiomo rend compte de cet acte gratuit à travers la pensée de Balmas. Le critique italien décrit le parcours moral de Lafcadio, lequel est voué à la sincérité totale, à l'exigence de la disponibilité à la condition de la gratuité, c'est-à-dire de la liberté absolue exempte de tout lien moral jusqu'à le meurtre: le geste extrême (p. 71). Balmas s'attarde sur une sorte de "sens kantien" où le comportement du personnage semble être immotivé et l'acte gratuit n'est pas pratique, mais pour utiliser la terminologie kantienne, il doit être "pur". L'acte gratuit est finalement la tentative de surmonter les limites humaines qui n'ont pas affaire aux héros décadents de fin-de-siècle. Toutefois, Saggiomo oppose la pensée de Balmas avec celle de Di Pilla; celui-ci estime que Lafcadio, tout en se libérant de toute contrainte dans son acte gratuit, il exerce la contrainte sur un autre individu. L'acte gratuit devient conséquemment un

problème en dépit de sa prétention de se libérer de tout problème (p. 90).

L'étude de Saggiomo est pleine de ces contrastes et de différentes perspectives. Le chercheur italien trace un parallélisme constant parmi les différents aspects que la critique italienne a consacrés sur ce sujet. Le résultat final est une mosaïque immense où la critique littéraire a constamment lutté contre "le roman le plus complexe de Gide" selon les mots de Pierre Masson d'après la préface à l'œuvre de Saggiomo. Il s'agit d'un roman qui reste, encore aujourd'hui, très difficile à interpréter, mais "le plus riche en lectures diverses" (p. 13). Saggiomo achève son ouvrage sur l'une des images les plus aimables de sa conclusion, lorsqu'elle crée un dualisme fondamental qui est à la base de son raisonnement: alors que, selon l'auteur, la culture française est vouée à la démolition et à la critique, la culture italienne est, en revanche, vouée à la création et au génie. Les deux cultures ont pourtant la même racine, c'est-à-dire l'humanisme. Gide détruit son immense bâtiment moral libre de toute contrainte avec les *Caves*, qui sont les caves de son âme; cependant, il crée pour construire dans un cycle perpétuel de démolition et de construction. Les conclusions de Saggiomo sont toutefois provisoires en ce qui concerne le roman de Gide, car elle estime que la passion de la critique italienne pour l'œuvre de l'écrivain français continue de fasciner, ce qui rend son ouvrage le témoignage le plus authentique de la passion renouvelée des critiques italiens sur ce roman.

Sergio Piscopo

Sezione “Inediti & attualità”

TRE POESIE INEDITE DI JOHN M. BENNETT

Bérénice ha il piacere di pubblicare tre poesie inedite di John Bennett e offrirne la traduzione italiana.

L'autore è uno dei più noti poeti americani e, in area d'avanguardia, forse il più conosciuto anche all'estero.

La sua poetica sconvolge ogni sintassi, giunge al limite estremo del linguaggio e della provocazione ortografica, come, talvolta, una virgola a capo della parola; parentesi aperte in senso opposto:)(. Insomma, quegli espedienti che le persone tranquille e ordinate chiamerebbero errori grafici.

I primi esempi di un simile poetare, per risalire alle origini, si potrebbero riscontrare in Tristan Corbière, mentre per quel procedimento che i francesi chiamano «raccourcis violents» agli altri poeti maledetti e a qualche simbolista. Beninteso, questo riferimento va interpretato, poiché, a differenza dei suoi remoti precursori, Bennett è davvero sconvolgente: direi che scatena un fenomeno che sta tra la tempesta letteraria e il terremoto semantico da cui emergono immagini di un lirismo nuovo, inaudito, quanto affascinante.

La varia diposizione grafica di molte sue poesie (riscontrabile particolarmente nella silloge *The Sweating Lake*), con la scelta di corpo e carattere delle parole, lettere, segni, punteggiatura ripetuta, sarebbe quasi scontata in area d'avanguardia, ma lì il poeta sorprende ancora situando i suoi originali sintagmi tra il visivo e il fonema astratto.

L'uso disinvolto di più lingue, con prevalenza per lo spagnolo inserito nell'inglese americano (da me non tradotto), ci ricordano – sempre se vogliamo inoltrarci nelle ombre della storia – le parole italiane e spagnole di Verlaine, ma ancor più, nel capovolgimento della comunicazione tradizionale, il linguaggio di Salvador Dalí.

G.-A. Bertozzi

THREE UNPUBLISHED POEMS BY JOHN M. BENNETT

Bérénice is pleased to present three unpublished poems by John Bennett and accompany them with an Italian translation.

The author is one of the best known American poets, and in the field of the avant-garde he is perhaps the best known internationally.

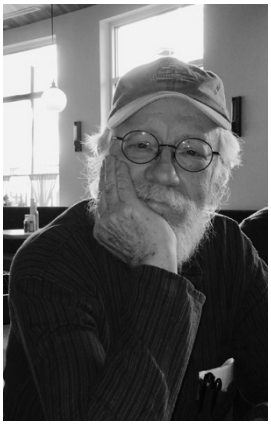
His poetry overthrows all syntax, pushes to the extremes of language with provocative orthography, such as sometimes placing a comma at the beginning of a word, or opening parentheses in reverse order:)(. All told, he practices what calm and ordered people would call writing errors.

The first examples of a similar poetics, to go back to the origins, could be found in the works of Tristan Corbière, while one also finds sources in certain symbolist poets and other poètes maudits who used what the French call "violent shortcuts." Of course, this connection is just for reference, because unlike his distant precursors, Bennett is truly challenging: I would say that he unleashes a phenomenon positioned between literary tempest and semantic earthquake from which images of a new, captivating and unheard lyricism emerge.

The varied graphic arrangements of many of his poems (especially evident in his collection *The Sweating Lake*), with the choice of the font and size of the words, letters, signs and punctuation, would almost be dismissed in the avant-garde, but there the poet surprises us again situating his own phrasing across the visible and the abstract phoneme.

The casual use of several languages inserted into his American English, with a preference for Spanish (which I have not translated), remind us – if we still feel like looking back into the shades of history – of Verlaine's Italian and Spanish, or even more, in the upheaval of traditional communication, the language of Salvador Dalí.

G.-A. Bertozzi



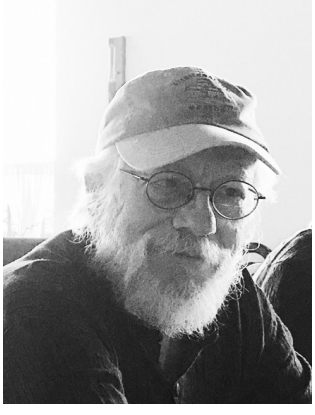
John M. Bennett in una foto dell'11 ott. 2018 a Columbus Ohio
© by Gabriel-Aldo Bertozzi

Tra le opere poetiche di John Bennett ricordo:

- *The Word of Burning*, Columbus OH, Luna Bisonte Prods, 2017.
- *The Sweating Lake,* Columbus OH, Luna Bisonte Prods, 2017.
- *Sesos extremos. Poetry October 2014-January 2015*, Columbus OH, Luna Bisonte Prods, 2018.

John M. Bennett ha pure curato con Geoffrey D. Smith due importanti cataloghi:

- *An American Avant Garde: First Wave an Exhibit*, Catalog of an exhibit at the Ohio State University Columbus, Ohio, May 15 2001-August 25, 2001, John M. Bennett and Geoffrey D. Smith, Curators with an introduction by James Grauerholz, Ohio, Rare Books and Manuscripts Library The Ohio State University Columbus, 2001.
- *An American Avant Garde: Secondt Wave an Exhibit*, Catalog of an exhibit at the Ohio State University Columbus, Ohio, June 20, 2002-September 3, 2002, John M. Bennett and Geoffrey D. Smith, Curators, Ohio, The Rare Books and Manuscripts Library The Ohio State University Columbus, 2002.



John M. Bennett in una foto dell'11 ott. 2018 a Columbus Ohio
© by Gabriel-Aldo Bertozzi

Among the poetic works of John Bennett I would point out:

- *The Word of Burning*, Columbus OH, Luna Bisonte Prods, 2017.
- *The Sweating Lake,* Columbus OH, Luna Bisonte Prods, 2017.
- *Sesos extremos. Poetry October 2014-January 2015*, Columbus OH, Luna Bisonte Prods, 2018.

John M. Bennett also curated with Geoffrey D. Smith two important exhibitions with catalogues:

- *An American Avant Garde: First Wave an Exhibit*, Catalog of an exhibit at the Ohio State University Columbus, Ohio, May 15 2001-August 25, 2001, John M. Bennett and Geoffrey D. Smith, Curators with an introduction by James Grauerholz, Ohio, Rare Books and Manuscripts Library The Ohio State University Columbus, 2001.
- *An American Avant Garde: Secondt Wave an Exhibit*, Catalog of an exhibit at the Ohio State University Columbus, Ohio, June 20, 2002-September 3, 2002, John M. Bennett and Geoffrey D. Smith, Curators, Ohio, The Rare Books and Manuscripts Library The Ohio State University Columbus, 2002.

undulation
- for C. Mehrl Bennett

dream of a pool of water is
sky enters a tree a O
ball hovers in air your
tongue speaks back and fro a
ladder falls from the rocks
it's a burning shore
clouds of birds

lens is fog is
white wind
paper melts in yr
pocket
fall asleep in the chicken suit

plinks your silence
cops outside don't move don't
breathe
swallow my
lunge behind fridge

the dream of wet placemats is
a radio being crushed by a
steamroller is your finger
raised toward a high window
disgorging a river of birds

socks on ladder ,it
radio falls ,er
fingers ,so
,it

John M. Bennett
4.12.18

ondulazione
- per C. Mehrl Bennett

sogno di una pozza d'acqua è
cielo entra in un albero una O
palla si libra in aria la tua
lingua parla dietro e indietro una
scala cade dalle rocce
è una spiaggia infuocata
nuvole di uccelli

obiettivo è nebbia è
vento bianco
la carta si scioglie nella tu'
tasca
addormentarsi nel vestito di pollo

stride il tuo silenzio
i poliziotti fuori non si muovono non
respirare
ingoia il mio
affondo dietro frigo

il sogno di tovagliette bagnate è
una radio schiacciata da un
rullo compressore è il tuo dito
alzato verso una finestra alta
vomita un fiume di uccelli

calzini su scala ,esso
la radio cade ,sua
dita ,così
,esso

John M. Bennett
4.12.18

ilb'al

These words are the bones of the
past are the way of sight:
book mirror crystal eyeglasses
clock :gut cloaca snore son los
huevos del aire y añoro el
ahora en que aparezco en que
flicker ,flame almost out is a
circular wall and a gate between
cheeks a pool fought over
in the palm of your hand blood
drips from your eyes

pinche poesía like clamps
shut the turd pinched off
- what you left – a nostril
blow – stiff mouth shut the
fuck up I should – or shape yr
lumbered exit stuffed with
socks • yr shadow bleeds
white all the red you strang
led skin flaked in a bag of
onions paper sherds I walk
upon – listing the voices on
a paperclip – *I named yr*
swallowed tortilla - "Frank" I
think, or "subsequent meandering"
,ah my clotted door !

the dream of the letter R
is a dream of a tool sinking
in a lake the lake are the
words you always forgot

John M. Bennett
6.18.18

ilb'al

Queste parole sono le ossa del
passato sono il modo di vedere:
occhiali da vista in cristallo
orologio :budello cloaca russa son los
huevos del aire y añoro el
ahora en que aparezco en que
fremito ,la fiamma quasi spinta è un
muro circolare e un cancello tra
guance uno stagno combattuto
nel palmo della tua mano il sangue
gocciola dai tuoi occhi

pinche poesía come pinze
chiudi la cagliata staccata
- quello che hai lasciato – un colpo
di narice – la bocca rigida chiude il
cazzo dovrei – o dare forma alla tu'
uscita pesante ripiena di
calze • la tu' ombra sanguina
bianco tutto il rosso che hai strang
golato pelle di piombo sfaldata in un sacchetto di
frammenti di carta cipollina cammino
su – elencando le voci su
una graffetta – *ho chiamato la tu'*
tortilla inghiottita - "Frank" io
penso ,o "meandri successivi"
,ah la mia porta coagulata!

il sogno della lettera R
è un sogno di uno strumento che affonda
in un lago il lago sono le
parole che hai sempre dimenticato

John M. Bennett
6.18.18

jueves viernes miércoles domingo

es jueves en el alba líquida de la
sequía y viernes el alba seca de la
inundación ,impacto de ,umbélico
trained to float on the gnats' flicker
sunlight drowned in trees a glittering fog in
the corner of my eye es miércoles en la
oscuridad que me ilumina los domingos de
silencio ensordecedor ilusórdico invade the
severed fog retreat your shivering hands into the
light of touching sand falls at your back it's
the name of your leg izquierdista y el anonimato
de la derecha que viene atrás – donde no hay
cama para dormirte para irte ni oirte
spit on your mans yr di lusion for k grist led
d ream nothing's left is all a window opened
under lake is a flame drug smeared down yr
throat ,listen ,chew yr cloud ,flay the
mask behind yr face

a deadened focal ,blinding

)"the pen is a dream of laundry" (

John M. Bennett
8.2.18

jueves viernes miércoles domingo

es jueves en el alba líquida de la
sequía y viernes el alba seca de la
inundación, impacto de, umbélico
addestrato a galleggiare sullo sfarfallio delle zanzare
la luce del sole annega negli alberi una nebbia scintillante
nell'angolo dei miei occhi es miércoles en la
oscuridad que me ilumina los domingos de
silencio ensordecedor ilusórdico invade la
nebbia tagliata ritira le tue mani tremanti nella
luce della sabbia che ti tocca cade dietro di te
il nome della tua gamba izquierdista y el anonimato
de la derecha que viene atrás – donde no hay
cama para dormirte para irte ni oirte
sputo sui tuoi uomini tu' di lusion per k grist condutto
s ogno risvolto non resta che una finestra aperta
sotto il lago c'è una droga infiammata spalmata dalla tu'
gola , ascolta ,mastica la tu' nuvola ,uccidi la
maschera dietro la tu' faccia

una focale attenuata ,accecante

) "la penna è un sogno di lavanderia" (

John M. Bennett
8.2.18

POESIA ASTRATTA E OLTRE

This interview is the result of an invitation made by Francesco Aprile to Gabriele-Aldo Bertozzi to answer six questions, regarding: International Novatrice Infinitesimal, abstract poetry, Visual Poetry, the sign/word relationship, and Lettrism. In his answers, however brief, Bertozzi lingers on the poetics of Inism, clarifies the relations with certain leaders of visual poetry, and specifies his position regarding Lettrism.

***

Il giorno 5 luglio 2018 ricevetti il seguente messaggio:

«Salve,
mi chiamo Francesco Aprile, mi occupo di poesia, poesia visiva, scritture asemantiche, asemic cinema ecc.
Dal 2014 dirigo, con Cristiano Caggiula, la rivista trimestrale online www.utsanga.it.
Scrivo per invitarla a partecipare al numero di settembre 2018 con una scelta di sue opere e/o testi teorici. Se vorrà partecipare, possiamo pensare di realizzare anche un'intervista, a tal proposito le manderei a breve delle domande.

Sperando di non averle arrecato disturbo, porgo i miei più cordiali saluti,
Francesco Aprile»

Alla mia risposta in cui mi dichiaro disponibile per un'intervista, ricevo il seguente messaggio:

«Salve,
come da precedente mail, allego un file word contenente alcune domande per l'intervista.
Se vorrà, potrà anche inviare materiali come immagini, video ecc.

Come termine ultimo diciamo entro il 10 settembre, poi nella seconda metà del mese andremo a pubblicare il nuovo numero della rivista sul sito www.utsanga.it.

Trattandosi di una rivista online, abbiamo scelto, come linea, di non assegnare limiti di battute, si prenda pure lo spazio che le occorre.

Ancora grazie mille, sarà un onore oltre che un piacere ospitarla su Utsanga.it.

A presto,
Francesco»

Risposi alle domande, poi non ho saputo più nulla. Decido così di proporre l'intervista a Bérénice *per non lasciare* inediti *in sospeso («Forza e coraggio, che dopo Aprile viene Maggio!»).*

Altre tre ragioni mi hanno spinto a questa decisione:

1) *Come ebbe occasione di scrivermi il poeta John Bennett: « My own attitude is that nothing is really published until it is IN PRINT, on paper, in a book or journal. All the digital stuff is fundamentally ephemeral, and will disappear. »*
2) *Nell'intervista mi si chiede del Lettrismo. Colgo così l'occasione per annunciare il mio prossimo libro intitolato* Lettrismo e Inismo.
3) *Colgo qui l'opportunità anche per segnalare che la menzionata rivista* Utsanga *ha pubblicato un esaustivo articolo di Angelo Merante sull'Inismo.*

GABRIEL-ALDO BERTOZZI

***

1) Come ha maturato il personale passaggio dalla poesia lineare alla "poesia astratta"?

Col ritorno alle più antiche origini! Contraddizione apparente: non è la tradizione che recupera i valori del passato, ma l'avanguardia vera e solida. Provo orrore per la mancanza di dignità della maggioranza dei poeti lineari. Qualche grande? Certo in passato, in altri tempi – la nostra sensibilità va cambiando – pure il loro linguaggio pieno di ambiguità (es. Rimbaud, Apollinaire, Lorca) già volgeva all'astratto. Le arti plastiche seguirono: Cézanne ruppe l'antico oggetto figurativo.

Poi Laura Aga-Rossi scrisse (memorie notevoli della prima donna inista) che un giorno Bertozzi, costeggiando con lei in Grecia il fiume Stige disse: «Basta con la poesia lineare!». Nuova incredibile Fenice che se la sera muore, rinasce di mattina diversa da prima! E basta pure con Rimbaud!

Così iniziai su *Bérénice*, nostra rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie, un'antologia della poesia astratta che non ho portato a termine per ragioni di tempo.

Qualche precursore: Lucino Folgore, futurista, scrisse (1916): «Nous sommes sur le seuil de l'abstrait»; Tristan Tzara si firmò «TRISTAN TZARA poète abstraitiste roumain »; Evola pubblicò nel 1921: *Arte Astratta (/position théorique/ 10 poèmes/ 4 compositions/*); Nicolas Beauduin, fondatore del Parossismo (potrei continuare).
La mia prima poesia astratta, *Lintsɛlla*, nacque con l'Inismo nel 1980. Molto ricordato in sede critica e teorica il mio *Sonetto ipergrafico astratto*. Soprattutto dialoghi astratti nella mia opera teatrale *La Signora Proteo*.

2) Che ruolo ha avuto nella sua opera il rapporto con il Lettrismo?
Or incomincian le dolenti note a farmisi sentire; or son venuto là dove si ripetono storie profondamente alterate nei fatti reali. Tutte convinzioni che con un'incredibile superficiale disinvoltura passano da amico ad amico, da collega a collega, perfino da padre in figlio. NO, non m'interessa proprio il Lettrismo! Che colpa ho avuto se negli Anni Settanta, a Parigi, non sapevo dove sbattere la testa? Gli unici che parlavano di avanguardia e "tentavano" forme nuove (talune ridicole, ma per me divertenti) erano i lettristi! Li frequentai e, *mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa*, aderii al Lettrismo fino alla fondazione dell'Inismo, il 3 gennaio 1980. Partecipai abbastanza regolarmente alle riunioni capeggiate dal suo fondatore Isidore Isou, sia al Quartier Latin, non lontano da dove lui abitava, sia al primo piano di un caffè attiguo all'église Saint-Sulpice. Isou a quel tempo mi riteneva (lo scrisse): «le combattant le plus systématique de l'avant-garde lettriste in Italie». Il fatto che molti ricordino insistentemente questa mia avventura mi infastidisce. Di quel tempo mi restano tutti i più importanti libri e documenti sul Lettrismo e un'affettuosa amicizia con gli antichi "colleghi" (purtroppo molti sono scomparsi, come Isou, Lemaître).

3) Con l'Internazionale Novatrice Infinitesimale ha dato vita ad una esperienza tutt'ora attiva. Ci parli della nascita del

movimento e dei suoi sviluppi.
Ho ben capito la domanda? Desidera che parli della nascita del movimento e dei suoi sviluppi? Insomma, vorrebbe che io le scrivessi la storia dell'Inismo. Bazzecole! Fra circa 50 fra libri e cataloghi e migliaia di articoli, mi permetta di segnalarle le seguenti cinque opere: Antonio Gasbarrini e Eugenio Giannì, *Bertozzi* (monografia), Milano, Electa, 2000; François Proïa, *L'Inisme. Être à l'avant-garde aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2005; Antonio Gasbarrini, *L'Avanguardia inista. Occasioni di critica*, Torino, L'Harmattan Italia, 2005; *Entretien de François Proïa avec Gabriel-Aldo Bertozzi*, in *Bérénice*, Rivista di Studi comparati e Ricerche sulle Avanguardie, N.S.[4] - N. 47 – novembre 2014 (*entretien* di 88 pagine); Eugenio Giannì, *Saggio sull'arte contemporanea d'avanguardia. L'Inismo*, Valencia (Spagna), El Doctor Sax – Beat & Books, 2017.

4) Quali strade vede oggi per l'Internazionale Novatrice Infinitesimale?
Rimando al nostro blog (www.inismoavanguardia.com), sezione *Teoria*, sottosezione *Precursori dell'Inismo*. Abbiamo scelto come portavoce un poeta maledetto, Charles Cros, di cui ho pubblicato per Mondadori («Oscar Grandi Classici») le *Opere* (complete). Scrive:

> Nella corsa attonita e senza scopo della mia vita, / Disdegnoso delle vie troppo lunghe, già indicate, / Ho superato aspri monti, insidiose vallate. / La mia traccia a lungo non sarà seguita. […] In cammino! M'inonda i capelli un vento nuovo, / E vado fiero, per non essere atteso in nessun posto. (*Zigano*)

5) La plurivocità dei segni caratterizza il suo percorso. In che modo la "parola" trae, nella sua opera, nuova linfa da segni di diversa estrazione e, viceversa, come questi possono relazionarsi con la parola?
Rimando ancora al nostro blog parte della risposta, attraverso Samuel Taylor Coleridge che sembra dare la definizione di INIA :

> Un'idea, nel significato più alto di questa parola, si può comunicare soltanto mediante un simbolo. (*Biographia Literaria*).

E aggiungo per indicare come i nostri segni (inie) possono relazionarsi con la parola: dipende dal colore della parola, dal suo suono, dal pathos che suscita, dall'idea o dalle idee che esprime soggettivamente, oggettivamente e in senso inedito ancora.

6) Quali legami ha intrattenuto con le ricerche proprie della poesia visiva?

C'è «poesia visiva» (generalmente intesa) e «Poesia visiva» (che raggruppò un gruppo poeti negli Anni Sessanta-Settanta). Penso che si riferisca alla seconda. Alcuni poeti, come Antonino Russo, sono poi confluiti nell'Inismo (si veda: *Antonino Russo: dalla Poesia Visiva all'Inipoesia*, a cura di U. Balistreri e T. Romano, Palermo, ISSPE, 2012). Personalmente ho intrattenuto proficui rapporti con la maggior parte di questi autori. Di gran lunga con Antonio Bueno ed Eugenio Miccini. Due grandi, non esito a riconoscere! Antonio ed Eugenio univano a un'incredibile manualità la più fervida fantasia, immaginazione, originalità, simpatia e quella pratica del gioco che caratterizza l'avanguardia. Pure il mio carissimo amico Henri Chopin, massimo rappresentante della Poesia sonora, era "poeta visivo" e "poeta concreto" con uguali meriti.

CE QU'ON DIT[1]

La méditation est de plus en plus brève. Quelques auteurs, très rares, sont surexposés, et les autres n'ont rien, aucun écho.

Peu à peu s'éloigne le continent des grands lecteurs. Ils vieillissent. Tout le monde pressent qu'ils ne seront pas remplacés.

De nouveau genres, comme la BD ou le roman graphique décollent. Le poche est en pointe. Et offrir un livre demeure le principal cadeau dans les grandes occasions.

[1] *La Croix*, 14 mars 2019.

L'immaginario mediterraneo nella cultura europea

The Mediterranean Imaginary in European Culture

https://immaginario-med.wixsite.com/ilmiosito

Coordinatori:
Antonela Marić (antonela.fakultet@gmail.com)
Andrea Gialloreto (andrea.gialloreto@unich.it)
Gabriella Giansante (gabriella.giansante@unich.it)
Srećko Jurišić (sreckojurisic@gmail.com)

INFORMAZIONI
Ivana Pisac Šumić, Centro Studia Mediterranea
e-mail: ipsumic@ffst.hr tel: 003858825185
Marusca Gasbarri, Dip. di Lettere, Arti e Scienze sociali
e-mail: marusca.dilass@unich.it tel: 003908713556401

Pagina Facebook: L'immaginario mediterraneo nella cultura europea
https://www.facebook.com/338570210104580/photos/p.338572240104377/338572240104377/?type=1&theater

I edizione

University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences – Poljička cesta 35 – Split, 23-27 settembre 2019

Sezione “Iconografia”

SEARCHING FOR WALTER BENJAMIN

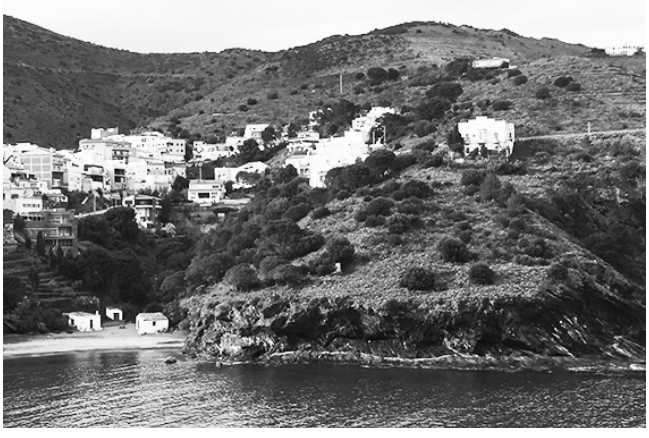
Walter Benjamin, the German philosopher and one of the best specialists on the historical literary and artistic avant-gardes, had fled Paris in 1940 because of Nazi persecution. He took refuge in Portbou, a tiny village on the Costa Brava, lying at the foothills of the Pyrenees, right near France. He was nevertheless captured. He received permission to spend the night in an inn under the watch of three policemen from the Franco regime. Before his planned deportation to France the next morning, he committed suicide by swallowing a lethal dose of morphine.

From the archives of Bérénice*, we are reproducing four unpublished photographs taken in Portbou*.

ALLA RICERCA DI WALTER BENJAMIN

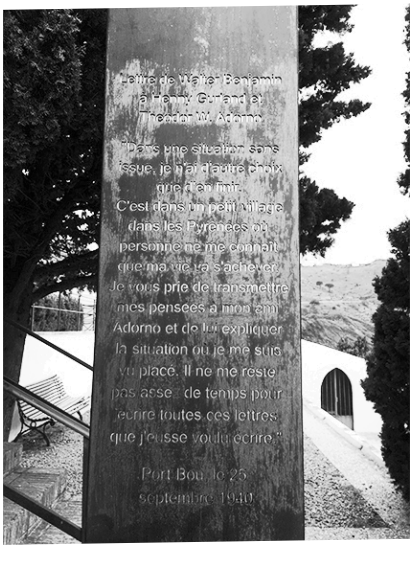
Walter Benjamin, filosofo tedesco, uno dei maggiori specialisti delle avanguardie storiche artistico-letterarie, dopo esser fuggito da Parigi nel 1940, in seguito alle persecuzioni naziste, si rifugiò a Portbou, sulla Costa Brava (Catalogna), piccolo villaggio ai piedi dei Pirenei, confinate con la Francia. Venne tuttavia fatto prigioniero. Ottenuto il permesso di passare la notte in una locanda sorvegliata da tre poliziotti del regime franchista, prima di essere deportato in Francia il mattino seguente, si suicidò ingerendo una dose mortale di morfina.

Tratte dagli archivi di *Bérénice*, ripoduciamo quattro fotografie inedite scattate a Portbou.



Veduta di Portbou

Un angolo di Portbou



Lettera di Benjamin ad Adorno

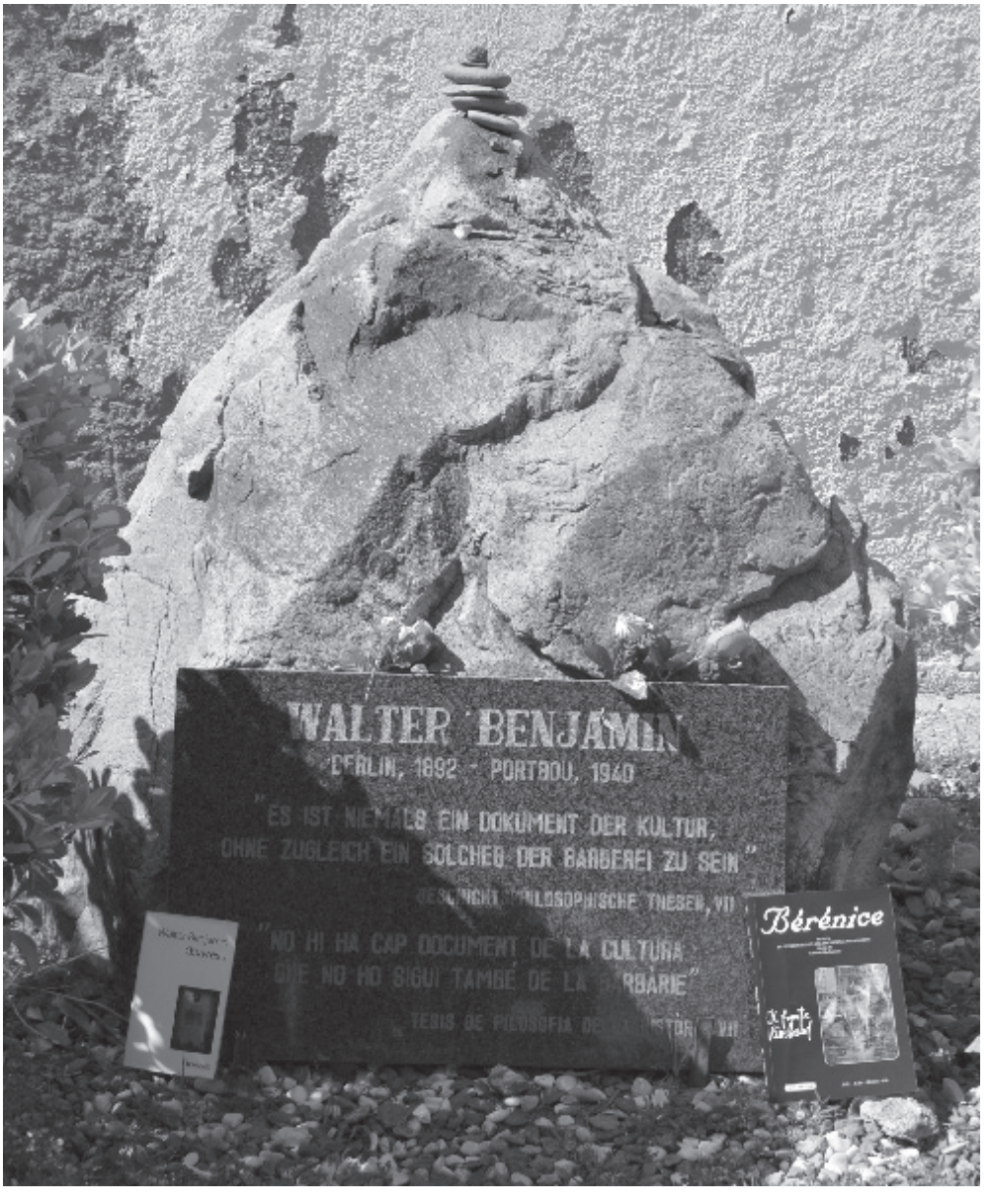


Foto del cenotafio di Walter Benjamin

INDICE DEGLI AUTORI

Fra parentesi sono indicati i numeri di *Bérénice* ai quali gli autori hanno collaborato. Gli autori di manifesti e inediti non compaiono in questo elenco.

Aas-Rouxparis N. (8)
Ackra P. (4)
Aga-Rossi L. (1, 4, 5, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 30, 32, 33)
Albert-Birot P. (33)
Amoroso V. (3)
Amprimoz A.L. (19)
Antonelli G. (27)
Arouimi M. (32)
Arp J. (33)
Badiali R. (20)
Balmas E. (7, 16, 27, 28-29)
Bandelier D. (2, 19)
Baritaud B. (1, 30, 33)
Barrière A. (25)
Battel B. (21, 22, 23-24, 27, 30, 31, 32)
Bauchau H. (31)
Bayard J.-P. (30)
Belleli M. L. (1, 5, 6, 8)
Bellenger Y. (1)
Benelli G. (9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 23-24, 33)
Bercot M. (7)
Bermejo M.-L. (33)
Bermond G. (4)
Bernard C. (17)
Bertozzi G.-A. (1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 18, 20, 22, 26, 28-29, 32, 33)
Bimonte A. (3, 7, 14, 18)
Bisquerra C. (15)
Blades M. (9)
Blancart-Cassou J. (23-24)
Bleeckx M.-P. (23-24)
Blewer E. (17)
Bogliolo G. (16, 27)
Bogumil S. (25)
Bonaccorso G. (16, 25)
Bongiovanni F. (23-24)
Bonincontro M. (26)
Bonnefis Ph. (2)
Borer A. (2)
Bottacin A. (16, 23-24)
Bouloumié A. (25)
Bowman F. P. (6)
Bragantini R. (1)
Broet S. (2)
Brocato R. (12)
Brunel P. (2, 7)
Bueno A. (4)
Buisine A. (25)
Burroughs W.S. (33)
Butor M. (32)
Buvik P. (25)
Byrne P. (6, 11, 20)
Cubassu N. (25)
Cabirol B. (25)
Cacho Millet G. (8)
Caizergues P. (3)
Canal F. (4)
Canulli M. P. (23-24)
Carile P. (27)
Carratoni V. (1)
Carreras J. (33)
Cartier A. (17)
Caruso L. (4)
Chambon J.-P. (32)
Chevénement J.-P. (17)
Chiodo C. (5, 16, 23-24)
Chopin H. (26, 33)
Ciccotti E. (20)
Cipriani F. (32)
Cittadini M. (17, 33)
Citti P. (25)
Claisse B. (32)
Clancier A. (3)
Clerici A. (16)
Clerici L. (32)
Combet R. (4)
Compère G. (31)
Concetti G. (20)
Consiglio A. (17)
Conti P. (2, 9)
Corazza B. (3, 8)
Corsetti J.-P. (11, 15, 25)
Costa M. (8)
Costaz G. (30)
Coulet H. (19)
Curtay J.-P. (4)
Cro S. (20)
Dabadie M. (19)
D' Ambrosio M. (8)
D' Arcangelo L. (20, 21)
D'Ascenzo F. (32)
Décaudin M. (2, 3, 5)

Dédéyan C. (28-29)
De Haes F. (31)
Della Torre P. (3)
Deloffre F. (1)
Denain P. (30)
De Mattia F. (28-29)
Demerson G. (1)
De Vaucher A. (19)
De Vendittis L. (4)
D'Hermies M. (25)
Dhôtel A. (2)
Diene I. (30)
De Vree P. (33)
Di Leo B. (30, 31)
Di Lullo A. M. (4, 7)
Di Maio M. (28-29)
Di Paolo R. (8)
Dotoli G. (27)
Dubu J. (1)
Dufréne F. (33)
Dupont A. (4)
Eigeldinger F.-S. (2)
Eigeldinger M. (2, 5, 19)
Emond P. (31)
Epstein J. (20)
Etiemble R. (2)
Fabiani D. (1)
Ferrua P. (1, 8, 9, 10, 15)
Forbes D. (32)
Forestier L. (2, 5, 11)
Fortassier P. (5)
Françon M. (1)
Fratangelo M. (12)
Fröhilcher P. (3)
Galletti M. (1, 5, 8, 10, 15)
Gance A. (20)
Gamberale A. M. (25)
Garnier P. (33)
Gasparro R. (23-24, 25, 28-29, 31)
Gaudon J. (17, 26, 32)
Gaudon S. (17)
Gérard F. (20)
Giachery E. (28-29)
Ghelderode M. (23-24)
Giammarco M. (20, 23-24, 31)
Giraud Y. (1)
Giudici E. (1, 3, 6, 7, 8)
Giusto J.-P. (2, 7)
Gleize J.-M. (5)
Goffette G. (31)
Gossiaux P.-P. (3)
Gourg J.-L. (30)
Grasso G. (22)
Guégan C. (10, 12)
Guyaux A. (2, 5, 7)
Hackett C. A. (32)
Heidsieck B. (33)
Heist W. (8)
Hoyet M.-J. (4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23-24, 25, 26, 27, 31, 39)
Iengo F. (28-29)
Imbroscio C. (19)
Isou I. (4, 11, 18, 21, 26)
Joly J.-L. (32)
Jouanny R. (30)
Kopp R. (7)
Kupisz K. (1)
Laforgue P. (17)
Lalande F. (31)
Lepevre P. (2, 5)
Laserra A. (1, 11, 15, 25)
Le Dimna N. (22, 23-24, 26, 31, 32, 33)
Lefrère J.-J. (32)
Le Guillou L. (6)
Lemaire G.-G. (3)
Leone Barbella M. (6, 8)
Lista G. (26)
Lo Giudice A. (20, 22)
Lora Totino A. (18)
Lorenzini N. (28-29)
Louvet J. (31)
Lovano M. (33)
Lovichi J. (19)
Lupovici M. (13)
Magrelli V. (1)
Mandich A. M. (5, 7)
Mangiapane S. (19)
Marano R. (26)
Marchetti A. (10, 14, 17, 33)
Marchetti L. (23-24)
Marchi G. (14, 17)
Marchi M. (4, 5, 8, 20, 22, 26)
Marino E. (28-29)
Marinò G. (30)
Mariottini M. (18, 21, 22)
Murtin G. (2)
Martino F. (14, 18, 21)
Mathieu-Castellani G. (16)
Matthews J. H. (12)
Matucci M. (2, 5)
Maulpoix J.-M. (2)
Mazzocchi Alemanni M. (6, 28-29)

McGillivray H. (7)
Meyer B. (32)
Micarelli R. (21, 23-24)
Miccini E. (4, 12}
Michaud S. (17)
Miller H. (2)
Minière C. (3)
Minore R. (32)
Mitescu A. (21)
Molero Prior F. J. (33)
Monchoux A. (3)
Montanari F. (14)
Monterosso C. (10)
Moreau F. (1)
Mormile M. (8)
Murphy S. (2, 25, 32)
Muscolo C. (4)
Nicoletti G. (2, 13, 16, 18, 23-24, 25, 27, 28-29, 32)
Nissim L. (27)
Nissirio C. (1, 15)
Orel O. (30, 33)
Otten M. (23, 24)
Pakenham M. (3. 19, 32)
Palermo R. M. (235)
Papasogli B. (21, 22, 33)
Paratore E. (28-29)
Parisse G. (8, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 21)
Pautasso S. (27)
Pelckmans P. (11)
Pellandra C. (20)
Pendola M. (21)
Pensato A. (18)
Petitfils P. (2)
Petroni L. (27)
Pétronio A. (33)
Peyelet G. (25)
Pich E. (5)
Pinaud Y. (5)
Piret P. (23-24)
Pirotte J.-C. (31)
Pittaluga M. G. (3)
Placella P. (9)
Poli A. (6, 28-29)
Pompili B. (27)
Poulet G. (27)
Proïa F. (8, 10, 20)
Quaghebeur M. (31)
Ramos J.-M. (32)
Redman H. Jr. (14, 19)
Richter M. (5, 7)
Riese Hubert R. (3)
Roda V. (28-29)
Rodgers F. G. (10)
Rooryck G. (3)
Rosso C. (8, 17)
Rubat du Mérac M. A. (6)
Rude F. (6)
Russo A. (7, 9, 10, 11)
Sabatier R. (4)
Sabbe H. (33)
Salah K. (23-24)
Salerni P. (12, 13, 13, 22, 23-24, 25)
Santangelo G. (16)
Saporta M. (8)
Savini M. R. (15)
Scholz Ch. (4)
Seuphor M. (33)
Simeon E. (32)
Skwarczynska S. (1)
Smadja R. (7)
Sojcher J. (31)
Somville L. (3, 5)
Sozzi G. P. (1, 10, 14, 15, 18, 21, 33)
Starobinski J. (27)
Steinmetz J.-L. (2)
Tarica R. (7)
Taute S. (2)
Telecco Perduca F. (1, 6, 8)
Thélot J. (7)
Tomas I. (50)
Tosi J.-M. (28-29)
Tosi G. (28-29)
Tourneaux A. (2)
Tran Ch. (2)
Tundo L. (7, 10, 11)
Ulpiani G. (18)
Underwood V.P. (2)
Vaes G. (31)
Vandegans A. (7)
Verdone M. (4, 7, 8, 10, 20, 28-29)
Vier J. A. (1)
Vœllmy J. (2)
Walzer P. (19)
Wendt L. (4)
Widlak S. (3)
Wijk M. (3)
Willems P. (31)
Wimmer I. (1)
Yuasa H. (2)
Zaffarami R. (12, 15, 21, 26)
Zilli L. (16)
Zissmann C. (2)
Zurbrugg N. (4)