

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



E1 Doctor Sax
Beat & Book

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, Giovanni Fontana, Louis Forestier, Antonio Gasbarrini, Marie-Thérèse Jacquet, Pierluigi Ligas, Andrea Lombardinilo, 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 XXV, n. 59 – 2020

Codice ISBN: 9798599182610

ISSN (Paris): 1128-7047

Per abbonamenti scrivere a:

eldoctorsax@gmail.com

costo per fascicolo 12 €

per 4 numeri 36 €

gli abbonati possono acquistare con
uno sconto del 50% i *Quaderni di*
Bérénice

consultare:

www.eldoctorsax.blogspot.com

www.review-berenice.com

BÉRÉNICE

Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da **Gabriel-Aldo Bertozzi e Gabriella Giansante**

N. S.⁴, anno 25, n. 59 – 2020

ISSN (Paris): 1128-7047

SOMMARIO

<i>Editoriale</i>	5
Gabriel-Aldo Bertozzi	<i>Prima Antologia della Poesia Astratta</i>9

<i>Sezione “Mythocritique”</i> (diretta da PIERRE BRUNEL e JOSÉ MANUEL LOSADA)	
Roberto De Pol	<i>Sull’uso di miti e personaggi classici ne La montagna magica di Thomas Mann</i>49
Pier Luigi Pinelli	<i>Un Œdipe féminin: Félicité Cazenave dans Genitrix de François Mauriac</i>69

<i>Sezione “Lingua francese”</i> (diretta da GRAZIANO BENELLI)	
Sabrina Aulitto	<i>Métaphore de la guerre au temps de la pandémie</i>85
Martina Gazzola	<i>Considérations préliminaires pour un débat sur la traduction d’auteur</i>99

<i>Sezione “Recensioni”</i> (diretta da CAROLINA DIGLIO)109	
Antonio Leo, « <i>Hector Malot, l’écrivain instituteur</i> », Cahiers Robinson – Carolina Iazzetta, <i>Dictionnaire de l’orfèvrerie français/italien. Termes, cultures, traditions</i> , par Jana Altmanova (dir.) – Emmanuele A. e Tommaso B. Jannini, <i>Sessualità e consapevolezza: il trattamento del disturbo del desiderio sessuale</i> di Carlo Di Berardino – Claudio Grimaldi, <i>La sedia</i> , traduzione, note critiche e postfazione di Maria Giovanna Perillo, par Jean-Philippe Toussaint	

<i>Sezione “Inediti & attualità”</i>127	
Antonio Orihuela, <i>Inimismo mío</i> – Giorgio De Piaggi, <i>Faut pas réveiller les morts</i> – Natale Antonio Rossi, <i>Mediterraneo. Poema di mare e migranza</i> – Bruno Sanbenedetto, <i>Questo sono io!</i>	

<i>Sezione “Iconografia”</i>133	
Dimora di D’Annunzio ad Arcachon – <i>Les trois liseuses</i> (omaggio alla lettura)	

Illustrazione di copertina:

Laura ORTIZ, *Aeterna Praesenti*, 2020
Ink and pen, 4x3 inches, 720
resolution

Illustrazione della IV di copertina:

Jhon BENNETT, *S.T.*, 2020
Tecnica mista su cartoncino, 21,6x14

Editoriale

Nous sommes nos choix.

Jean-Paul Sartre

*MESSIEURS,
après la faculté de penser,
celle de communiquer
ses pensées à ses semblables,
est l'attribut le plus frappant
qui distingue l'homme de la brute.*

Maximilien François Marie Isidore de Robespierre

*Depuis longtemps je me vantaais de posséder
tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires
les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.*

Arthur Rimbaud

Penso che questo numero di *Bérénice* solleciti “di primo acchito” il vivo interesse dei nostri lettori fin dalla copertina. Negli *strilli* si legge infatti «Pandemia: le metafore della guerra» e «Poesia astratta», ovvero annunciano da una parte la nostra purtroppo flagrante attualità (Covid-19), dall'altra un'operazione culturale (astrattismo letterario) che, senza presunzione, si può definire storica nell'ambito non sempre noto delle avanguardie.

Le illustrazioni poi riprodotte sono due artisti che escono dal “ripetitivo” del giornalismo e dai manuali prodotti dall'establishment. Al loro confronto, come avrebbe scritto Rimbaud, tutte le celebrità della pittura e della poesia moderna sembrano irrisorie, come riportato nell'epigrafe di questo editoriale.

Studi scientifici corredati da verifiche ben documentate dimostrano che gli uomini seguono acriticamente le celebrità affermate (autori e opere). A tal proposito, vari esperimenti sono stati effettuati dimostrando che invitando 100 persone a dichiarare che quel muro è bianco mentre in realtà è nero, la 101° persona invitata, ignara, si adegnerà a quanto detto dagli altri (integrazione di gregge).

L'illustrazione della prima di copertina è di Laura Ortiz. L'autrice, “Perla de Tre Mondi”, nata in Argentina, figlia di un tipografo, ha antenati

europei e vive in Canada, precisamente a Toronto, dopo aver avuto esperienze in area francofona, a Montréal dove iniziò nel 2007 a esplorare il disegno e la pittura. L'emergenza Covid le hanno impedito di raggiungere Francia, Spagna, Italia, viaggio già programmato anche per la sua partecipazione alle manifestazioni del XL anno dalla fondazione dell'Inismo.

L'illustrazione della quarta di copertina è di John Bennett, ritenuto il più significativo poeta d'avanguardia statunitense. Ha promosso la divulgazione dell'Inismo negli USA fin da quando conobbe Paul Thaddeus Lambert di cui pubblicò *Beefsteak* nel 2008, dieci anni prima della sua scomparsa, per la casa editrice Luna Bisone Prods, da lui fondata e diretta. È pure curatore della «Avant Writing Collection», della «William S. Burroughs Collection», e della «Cervantes Collection», presso le librerie della Ohio State University. Ha pubblicato di recente (2020) *OJJIETE*, in cui ha superato sé stesso, poiché raccoglie i frutti delle migliori esperienze, seppure in una poetica rinnovata.

Da segnalare, nel Comitato Scientifico, la presenza di Antonio Gasbarrini che, dopo una lunga pausa, rientra dopo esser anche stato a suo tempo, oltre che autore, pure Direttore responsabile ed editore (Angelus Novus Edizioni) di *Bérénice* e dei suoi «Quaderni».

Bérénice ha sempre dedicato grande attenzione a personalità complesse e rilevanti della letteratura francese, come Rabelais, Charles Cros, Germain Nouveau, Hugo, Nodier, Valéry, Mallarmé, Zola, Maupassant, Huysmans e numerosi altri ancora.

Diversi studi hanno avuto invece come fulcro i precursori delle avanguardie novecentesche come Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Jarry, Roussel, De Ghelderode per citarne solo alcuni.

Importanti escursioni letterarie e artistiche poi sono state condotte sul Madagascar, Brasile, Argentina, Stati Uniti e Russia.

Bérénice ha offerto e offre una moltitudine di studi comparati di rilievo internazionale sulle Avanguardie, storiche (Futurismo, Dada, Surrealismo) e quelle più recenti (Lettrismo e Inismo), sovente accompagnati da inediti.

Tra i testi di comparatistica pubblicati si segnalano quelli di maggiore interesse che si riferiscono a tematiche specifiche quali *L'idea di*

visionario, La magia, I mostri, La menzogna, La malinconia, L'architettura e le avanguardie, Simbolismo e Naturalismo, Le riviste della Belle Époque, La letteratura odepórica, La realtà virtuale, La poesia sonora, La poesia visiva, L'arte postale, L'eros, Les écritures occitanes, La moda, L'idea USA, Il Mediterraneo nell'immaginario francese moderno e contemporaneo, Spazio e tempo nella letteratura e altri ancora.

In tal direzione s'inserisce anche l'apertura della rivista ad altri tipi di linguaggi – quelli non verbali con grande capacità comunicativa come il cinema, la musica, la pittura, la scultura, la danza, il teatro, linguaggi che rappresentano un elemento fondamentale della rivista e che sono studiati in rapporto stretto con la letteratura in cui rientrano a pieno titolo.

Bérénice ha una particolare vocazione *anche* per la semiologia, la mitocritica e la traduttologia, soprattutto in area francese.

Bérénice, è forse una delle poche riviste che racchiude tanti contributi in distinte lingue europee, contraddistinguendosi così anche per una forte vocazione internazionale. Le lingue maggiormente rappresentate sono l'italiano, il francese, l'inglese, lo spagnolo e il portoghese. In inglese figurano sempre tutti gli *abstract* dei vari contributi.

Bérénice è una rivista indipendente poiché, salvo eccezioni per alcuni numeri, è sostenuta dai soli abbonamenti.

Le principali caratteristiche della rivista risultano pertanto:

Online (presenza di indici e testi): www.review-berenice.com

Internazionalizzazione.

Contributi stranieri.

Multilinguismo.

Comitato Scientifico Internazionale.

Procedura segreta di selezione degli articoli effettuata attraverso una valutazione di specialisti del settore che ne verificano l' idoneità alla pubblicazione scientifica (*peer review*).

La Redazione invita i collaboratori a leggere attentamente le norme della rivista prima di proporre gli articoli. Tali norme sono pubblicate (salvo eccezioni per ragioni di spazio) in ogni numero di Bérénice. Oppure richiederle scrivendo al seguente indirizzo e-mail: inigaby@gmail.com (disponibili attualmente solo in francese).

Bérénice

è iscritta al CRIC (Coordinamento Riviste Italiane di Cultura),
è presente nelle fiere nazionali e internazionali delle riviste,
è accompagnata dalla collana “Quaderni di *Bérénice*” giunta nel maggio
2020 al 14° volume.

Bérénice ha pubblicato pure articoli dedicati a sé stessa (*selfBérénice*).
Per questi si rimanda ai seguenti titoli:

Bérénice come la Fenice di Gabriel-Aldo Bertozzi (marzo 1993),
Il nome di Bérénice di Gabriel-Aldo Bertozzi (marzo 1993),
Bérénice. Gli Anni Ottanta e oltre di Laura Caronna (marzo 1993).

La prima serie (nn. 1-8) e la seconda serie (nn. 9-33), sono entrambe dette “serie bianca”. Con la nuova serie (N. S.), “serie nera”, la numerazione ricomincia da 1 per giungere al numero 58. Si precisa che numeri in apice posti di seguito all’indicazione della nuova serie (es.: N. S.², N. S.³, ecc.) stanno a significare che quest’ultima ha subito piccoli cambiamenti soprattutto nella gestione editoriale.

Il numero doppio (56-57) del dicembre 2019 ha pubblicato l’indice dei collaboratori 1980-2009.

**PRIMA ANTOLOGIA DELLA POESIA
ASTRATTA**
(parte seconda)

di GABRIEL-ALDO BERTOZZI

Bérénice resumes the publication of texts that will have to constitute the First Anthology of Abstract Poetry.

In this issue the poems of Françoise Canal, Jean-Paul Curtay, Albert Dupont.

Nel 1988, ebbi l'idea di realizzare una prima antologia della poesia astratta cominciando a pubblicare su *Bérénice*, coadiuvato da Marie-José Hoyet, mia collega all'università di Roma "La Sapienza". Per l'enorme difficoltà alla quale ci esponevamo, non puntammo subito a un volume, ma a pubblicare sulla nostra rivista, *au fur et à mesure*, il materiale scelto, per poi ordinarlo, datarlo, renderlo più omogeneo e proporlo a un editore competente.

Fu così che nel nell'anno X (prima serie), n. 22 di *Bérénice* dell'allora editore Luciano Lucarini di Roma, pubblicammo la prima "puntata" introdotta dal mio testo che non indugio a riprodurre interamente, poiché dopo 33 anni tale testo è rintracciabile solo nelle più importanti biblioteche italiane e francesi. *Le voilà*:

«L'idea di una «poesia astratta» non è nuova in letteratura. A torto vien fatto di pensare subito al testo *Poésie et pensée abstraite* di Paul Valéry! È opportuno invece ricordare i suoi «Petits poèmes abstraits» pubblicati nel gennaio 1932 su *La Revue de France*, e, meglio ancora, risalire l'avanguardia con futuristi e dadaisti. Ne *La Diana* del 25 gennaio 1916 si leggeva, a proposito di una composizione di Luciano Folgore, «Siamo sulle soglie dell'astratto»; in *Cronache Letterarie* del marzo 1917 si diceva: «Meta della Ginanni è l'astratto». Sono solo esempi, scelti a caso, riferiti a due poeti futuristi. Ancor più significativo ci sembra il seguente. Nel 1917, sul numero di ottobre di *Procellaria*, il collaudatore del

Dadaismo firmava così due sue poesie: «TRISTAN TZARA poète abstraitiste roumain». Non dimentichiamo inoltre che nella «Collection Dada», Evola pubblicava nel 1921 *Arte Astratta (/ posizione teorica / 10 poemi / 4 composizioni /)*.

Nelle arti visive, dove si era avuto il deterrente della fotografia, la classificazione fu subito accolta divenendo una grande corrente internazionale che oltrepassava le scuole (gruppi o movimenti), mentre in poesia si preferì mantenere le singole “denominazioni d’origine”. Solo in qualche caso si vuol sollevare il problema, chiedendo se la tale opera sia, per esempio, dadaista o astratta¹, ma è irrilevante. Eppure, è in poesia ancor prima che in pittura che occorre rintracciare le prime forme di astrattismo. A parte il caso del poeta/pittore Francis Picabia cui André Breton disse: «Non dimentichiamo che l’astrazione in pittura è nata verso il 1908 da uno dei tuoi capricci²», già con Mallarmé e Rimbaud (per citare solo chi ha avuto maggior influenza sulle generazioni successive) era avvenuta quella distruzione del componimento illustrativo che porterà verso l’astrattismo. Anche la tanto declamata difficoltà dell’autore delle *Illuminations* molto spesso dipende dal fatto che si vuol leggere una sua composizione come se fosse, diciamo, una “natura morta”, una scena, insomma qualcosa di assimilabile più all’arte figurativa che a quella astratta. Se ne erano ben resi conto proprio quelli che per primi avevano distrutto l’antico oggetto figurativo; per esempio, il Cubismo sia per la sua nascita sia per la sua evoluzione, doveva molto a Rimbaud. Ce lo dice un testimone diretto, Pierre Reverdy: «[Rimbaud] non è entrato soltanto nel circuito delle vene letterarie, ma anche in quello che ha dato inizio alle arti plastiche della nostra epoca³».

Come molti sanno, inoltre, la qualificazione di “astratto” potrebbe essere discutibile e aleatoria: se vedendo, per esempio in Umbria, una collina con campi diversamente coltivati, o in

¹ Es.: Francis Picabia.

² «Nous n’oublions pas que l’abstraction en peinture est née vers 1908 d’un de vos caprices» (Lettera datata: Parigi, 1° dicembre 1952).

³ [Rimbaud] n’a pas seulement pénétré dans le circuit des veines littéraires, mais encore dans celui des arts plastiques de notre époque à leur début. C’est surtout grâce à lui que la poésie y a été intronisée et qu’elle règne encore (*Le Premier pas qui aide*).

Abruzzo, di notte, da una zona elevata, le luci che costeggiano la riviera adriatica, le riportassimo su tela, quei quadri sarebbero definiti “figurativi” solo perché attinenti alla raffigurazione di una realtà, ma le loro linee, i loro volumi non si discostano dall’“astratto”. È il «punto di vista» critico che cambia, offrendo nel secondo caso un tessuto interpretativo molto più ampio. Parimenti, il discorso si rivolge alla scrittura, alla parola: molti testi moderni, per esempio le *Illuminations* di Rimbaud o *Les Champs magnétiques* di Breton e Soupault non avrebbero bisogno di fonemi o di termini “inediti” (inventati, sconosciuti in ogni lingua) per aver diritto di cittadinanza nel regno dell’astratto.

Rimbaud:

RÈVE

*On a faim dans la chambre -
C'est vrai...
Emanations, explosions. Un génie:
«Je suis le gruère! -
Lefèbvre: «Keller!»
Le génie: «Je suis le Brie! -
Les soldats coupent sur leur pain:
«C'est la vie!
Le génie. - «Je suis le Roquefort!
- «Ça s'ra not' mort!...
-Je suis le gruère
Et le Brie!... etc.*

VALSE

*On nous a joints, Lefèbvre et moi, etc.*⁴

Altrove per un altro “Altrove” aveva scritto: «Je réservais la traduction⁵». Senza seguito. Senza essere ascoltato.

Breton e Soupault:

⁴ Da una lettera a E. Delahaye del 14 octobre 1875. È per questo motivo che non traduciamo il brano, come quello di Breton e Soupault che segue.

⁵ «Alchimie du verbe» in *Une Saison en Enfer*.

RIDEAUX

*Soucières de l'âme après extinction du calorifère
blanc méridien des sacrements
Bielle du navire
Radeau
Jolies algues échouées il y en a de toutes couleurs
Frisson en rentrant le soir
Deux têtes comme les plateaux d'une balance*

Vanno invece eliminate, in questo contesto, tutte quelle forme poetiche che non hanno la ben minima *coscienza* dell'astratto anche se, spesso, la loro indecifrabilità o singolarità potrebbe sollecitare una simile classificazione; per lo stesso motivo, uguale sorte devono subire i “casi isolati”. Esemplifichiamo: gli antichi egiziani scrivevano di tutto su tutto, ma, in molti casi, i loro messaggi erano rivolti solo a quella classe o categoria che poteva intenderli; per altre ragioni (filosofiche), autori francesi del XVI secolo scrivevano testi fruibili soltanto da un'élite: nell'uno e nell'altro caso siamo nell'area del *difficile*, non dell'*astratto*. Continuiamo ancora sfiorando solo alcune alte vette: le onomatopee, i fonemi di Aristofane, i linguaggi segreti del divino Rabelais, anche certe *performances* di Molière non sono, per quanto detto, neppure menzionabili come forme latenti di anticipazione, perché, riteniamo, che il loro genio non fosse ancora stato colpito da quella folgore che fece scrivere ad Apollinaire:

[...] l'uomo è alla ricerca di un nuovo linguaggio
Sul quale il grammatico di qualsiasi lingua non avrà niente da dire E queste
vecchie lingue sono così vicine a morire
Che è veramente per abitudine e mancanza di audacia
Che ce ne serviamo ancora in poesia.⁶

⁶ [...] *l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Aquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire
Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace
Qu'on les fait encore servir à la poésie
(«La Victoire»)*

Certi tipi di antologie ubbidiscono a criteri che sono propri dell'autore e talvolta non rispecchiano fedelmente tutto il panorama. Ogni critico ha le sue convinzioni, appartiene – militante o non – a determinati gruppi, fruisce l'opera letteraria in una determinata maniera. Il criterio di antologizzare ubbidisce proprio al suo indirizzo. Il vero critico ha un'avventura personale col testo. Deve ricostruirlo. Ecco perché si parla di avventura.

Walter Benjamin afferma che ci sono tre tipi di antologie:

Quelle del primo tipo sono documentazioni dell'alta letteratura, o in ogni caso pretendono di esserlo: selezioni effettuate da un letterato più o meno qualificato secondo principi che hanno un carattere normativo (che lo ammettano o meno). Tali raccolte possono avere un grande interesse [...] rappresentare dei veri documenti letterari, e in quanto tali essere esposte alla critica. La seconda o più rara specie si propone degli scopi puramente informativi. Le si addice l'anonimità del curatore (quando non si tratta di un numeroso gruppo di curatori). Il tipo più frequente ma anche più spiacevole è il terzo: una confusa mescolanza di punti di vista eclettici e informativi cerca di rendere interessante per il pubblico l'inutile gioco di un incompetente.⁷

Non possiamo certamente dire noi a quale tipo di antologia appartenga quella che qui presentiamo, tuttavia, essendo per ora unica nel suo genere, si spera che se non sarà ritenuta un documento, sia almeno considerata un *contributo*».

A questa mia presentazione seguirono le poesie astratte di un gruppo di letteristi e precisamente quelle di **Isidore Isou, Gabriel Pomerand, Roland Sabatier, Micheline Hachette, Alain Satié, François Poyet** accompagnate dalla seguente precisazione: «Il reperimento di testi rari, talvolta inediti, i contatti con autori e case editrici ci obbligano, per non indugiare oltre nel nostro progetto, a non seguire l'ordine cronologico (che tuttavia sarà indicato appena completata l'antologia)».

Sollevando Marie-José Hoyet da ogni colpa, dichiaro che niente di più sbagliato potevo fare. Sono proprio veri i detti popolari «La

⁷ W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi («Paperbacks», 99), 1979, p. 41. Questi scritti erano già stati pubblicati nel 1972, a Francoforte sul Meno, da Suhrkamp Verlag col titolo *Gesammelte Schriften-Band III: Kritiken und Rezensionen*».

fretta è una cattiva consigliera», «La gatta frettolosa fece i gattini ciechi». Non pubblicavo una prima parte omogenea, completa. Dove e quando allora inserire i testi di Maurice Lemaître? Dove e quando pubblicare le formidabili poesie astratte di tre protagonisti dell'avanguardia: Françoise Canal, Jean-Paul Curtay, Albert Dupont?

Il pasticcio era stato fatto e non sarebbe stato così grave se non fosse stato soggetto a sbagliate interpretazioni su codesta mia scelta. Non ricordo bene, ma è certo che certe istanze letteristiche (le solite loro beghe interne, soprattutto a sfavore di Lemaître) mi confusero e disorientarono al punto di mettere da parte il progetto di una *Prima antologia della poesia astratta* in attesa di un momento più sereno.

«È inutile piangere sul latte versato» recita saggiamente un altro detto popolare. Lo affermano pure gli inglesi: «Don't cry over spilt milk». Per cui abbiamo cercato di rimediare cominciando a pubblicare su questo numero 59 di *Bérénice* (N. S.⁴) le poesie di quelli che furono i grandi ingiustificati assenti ai quali avevo chiesto i testi per la pubblicazione, ovvero **Françoise Canal, Jean-Paul Curtay, Albert Dupont**. Fortunatamente i loro tre dossier dei primi di aprile del 1988 si sono salvati nonostante il passar di tanto tempo, tempo che tuttavia oggi dà loro maggior valore.

Seguiranno altri poeti astratti di varie nazionalità e alla fine, prevedo, la componente inista si dovrebbe distinguere per qualità oltre che per numero.

**Per una prima antologia della
POESIA ASTRATTA**

Françoise Canal

Note biographique de l'auteur rédigée par elle-même:

Née le 10.05.1944, elle rencontre le Lettrisme à travers sa poésie et est rapidement séduite par ce mouvement qui semble répondre à sa recherche des formes originales et d'avant-garde. Elle rejoint donc le groupe en 1968 et participe à l'ensemble de ses manifestations artistiques et sociales.

Elle présente «Langage neuf», bande sonore ciselante, au festival audio-visuel de 1971 à Ivry. Ses poèmes sont publiés dans *Lettrisme, Ligne Créatrice, La Revue Musicale, La poésie lettriste* chez Seghers, *La Novation*.

Sa personnalité s'affirme particulièrement à travers des toiles (Grand nocturnes hypergraphiques, Matinaux hypergraphiques, Nouveaux matinaux) et dessins mais elle ne néglige aucun support et pratique le détournement d'objets tels que les disques, les matériaux d'emballage. Elle introduit le tricot, la couture et certains accessoires de ménage qu'elle élève au rang de mécaniques esthétiques, non seulement en hommage à toutes les femmes qui se sont battues pour leur émancipation mais surtout pour leur beauté intrinsèque.

Son activité s'étend aussi à la photo et à la gravure (*Les zoua zoo*, 1984), livre de poèmes où elle introduit des signes sténographiques et illustrés par des eaux-fortes.

En 1977, elle est co-fondatrice de l'Association Internationale de la Lettre et du Signe (AILS) dont l'objectif est de présenter les œuvres les plus représentatives dans le domaine de l'écriture, de l'hypergraphie, de l'infinitésimal et du supertemporel, théories apportées par le Lettrisme (exposition organisées au Musée du Luxembourg, au Centre d'Art et de Dessin, au FIAP, à la galerie de Nesle, au Grand Palais, à la galerie Donguy J. & J., à la Mairie du VI^e).

Elle fait également partie de l'INI (Internationale Novatrice Infinitésimale).

Liste des poèmes

Poème heureux (1970 – *Lettrisme*, n° 5)

Symphonie monotone en mi-nuscule (1972 – *Ligne créatrice*, n° 6)

Propositions quotidiennes infinitésimales (1977 – *La Novation*)

Exercices de style (1980 – *La Novation*)

Chateauneuf (Valmorey) (1981 – inédit)

POÈME HEUREUX

1^{re} voix

ich ich ich ich ich
 ar ar ar ar ar
 ich ich ich ich ich
 ich ar ich ar ich ar ich

er er er er er
 ouch ouch ouch ouch ouch
 er er er er er
 eroucheroucheroucheroucher

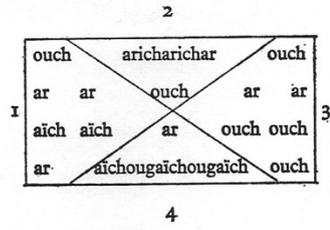
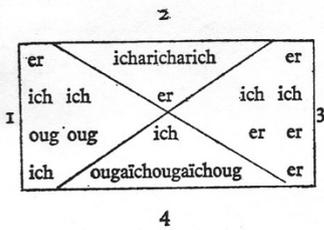
oug oug oug oug oug
 aïch aïch aïch aïch aïch
 oug oug oug oug oug
 ougaïchougaïchougaïchougaïchougaïch

2^e voix

ar ar
 aricharicharicharichar

ouch ouch
 oucheroucheroucheroucherouch

aïch aïch
 aïchougaïchougaïchougaïchougaïch

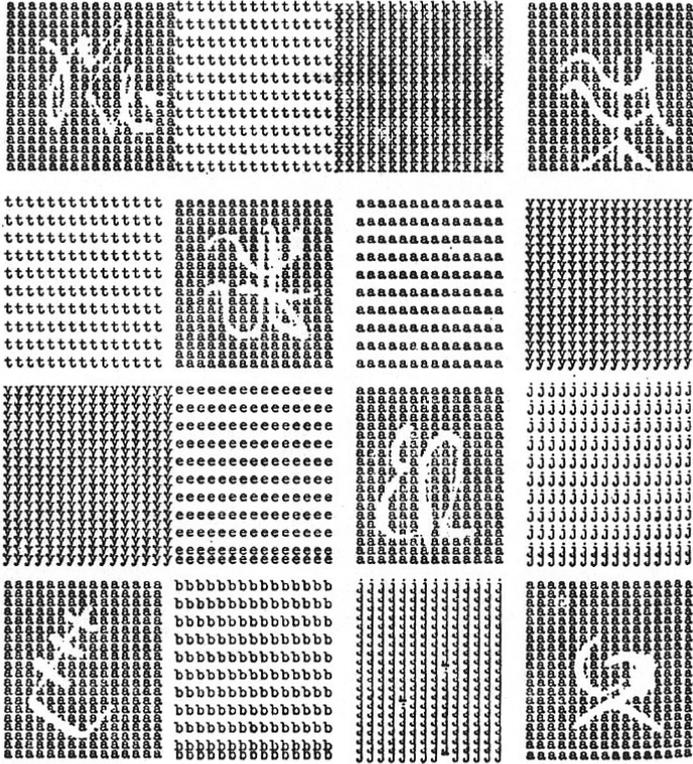


1969.

Pour la respiration et les silences, tenir compte des intervalles.
 Pour la quatrième strophe, ne pas réciter en continu, mais
 tenir compte de l'ordre indiqué par les chiffres.

Lettrisme, n° 5, 1970.

*Symphonie monotone
en mi-nuscule*



Ligne créatrice, n° 6, 1972.

PROPOSITIONS QUOTIDIENNES INFINITESIMALES

- 1 Ecouter les battements de son coeur
- 2 Haleter après deux heures de poésie lettriste
- 3 Hurler silencieusement en apprenant une leçon par coeur
- 4 Hurler silencieusement en se rendant le matin au travail
- 5 Hurler silencieusement en répétant mille fois le même geste abrutissant
- 6 Hurler en mettant un enfant au monde
- 7 Grincer des dents pour ne pas avoir le vertige
- 8 S'exclamer devant la beauté d'un tableau de Kandinsky
- 9 Soupirer de l'incompréhension d'un interlocuteur à l'écoute des théories Isouiennes sur la poésie et la musique
- 10 Crier des interprétations falsificatrices de l'évolution de l'art
- 11 Pleurer de joie à l'occasion d'une réconciliation
- 12 Pleurer de désespoir à la suite d'un échec répété
- 13 Se taire lors d'une oeuvre aphonistique
- 14 Rire à la projection de Duck's soup avec les Marx Brothers
- 15 Ricaner de ses propres contradictions
- 16 Claquer les mâchoires dans la rue pour faire fuir un enquêteur
- 17 Claquer la langue en feuilletant distraitement un magazine
- 18 Gémir de n'être pas immortel
- 19 Souffler sur une phrase que l'on voudrait n'avoir pas dite
- 20 Toussoter pour rompre le silence d'une soirée solitaire

Les auditeurs et les lecteurs sont invités à compléter ce répertoire par tous les gestes quotidiens qu'ils ont accomplis ou qu'ils n'ont pas accomplis et à enrichir la correspondance sonore de tous les sons existants ou à découvrir.

F. Canal/1977

la Novation

Exercices de style

KAN KUNEGUNDE GUNDE KAN
KUNIGRUNE GRUNE KRAN
KLAN KLUNEGLUNDE GLUNDE KLAN
KLUNIGRUNDE GRUNE KRAN
KAN KUNEGUNDE GUNDE KAN
KUNIGRUNE GRUNE KRAN

KON KONEGONDE GONDE KON
KONOGRONE GRONE KRON
KLON KLONEGLONDE GLONDE KLON
KLONOGRONDE GRONE KRON
KON KONEGONDI GONDE KON
KONOGRONE GRONE KRON

K N K NEG NDE G NDE K N
K N GR NE GR NE KR N
KL N KL NEGL NDE GL NDE KL N
KL N GR NDE GR NE KR N
K N K NEG NDE G NDE K N
K N GR NE GR NE KR N

K N K N G ND G ND K N
K N GR N GR N KR N
KL N KL N GL ND GL ND KL N
KL N GR ND GR N KR N
K N K N G ND G ND K N
K N GR N GR N KR N

K K G G K
K GR GR KR
KL KL GL GL KL
KL GR GR KR
K K G G K
K GR GR KR

K K K
K K K
K K K
K K K
K K K

GAN GUNEKUNDE KUNDE GAN
GUNI KRUNE KRUNE GRAN
GLAN GLUNEKUNDE KLUNDE GLAN
GLUNIKRUNDE KRUNE GRAN
GAN GUNEKUNDE KUNDE GAN
GUNI KRUNE KRUNE GRAN

GON GONEKONDE KONDE GON
GONOKRONE KRONE GRON
GLON GLONEKLONDE KLONDE GLON
GLONOKRONDE KRONE GRON
GON GONEKONDE KONDE GON
GONOKRONE KRONE GRON

G N G NEK NDE K NDE G N
G N KR NE KR NE GR N
GL N GL NEKL NDE KL NDE GL N
GL N KR NDE KR NE GR N
G N G NEK NDE K NDE G N
G N KR NE KR NE GR N

G N G N K ND K ND G N
G N KR N KR N GR N
GL N GL N KL ND KL ND GL N
GL N KR ND KR N GR N
G N G N K ND K ND G N
G N KR N KR N GR N

G G K K G
G KR KR GR
GL GL KL KL GL
GL KR KR GR
G G K K G
G KR KR GR

G G G
G G G
G G G
G G G
G G G

F. Canal (1980)

C H A T E A U N E U F

SONGIEU BASSIEU RUFFIEU CHEMILLIEU
LOCHIEU MUFFIEU FOSSIEU FITIGNIEU
VIRIEU SUTRIEU LOMPNIEU ROMAGNIEUX
MARLIEU POISIEU NERIEU MASSIGNIEU

H O T O N N E S !

Lompnès en Valmorey et Champdor en Bugey
Les Bagnes en vacances et Culoz en arrêt
Les Combes en Passin et Charancin en vain

Les Plans et le Plat
Les Granges et la Croix
Grovelu et Crozet
Lavant et la Lèbe

MUZIN PASSIN BOIRIN CHARANCIN
ASSIN DASIN MUSIN VERCOSIN
RICHIN LARNIN MOULIN CHEZ PERNIN
CERIN SOUCLIN SAVIN CHAMPDOSSIN

H O T O N N E S !

Rose Crussy et Dame Livet
Les Granges Derrière et la Grange d'en Haut
Molard Dessus et le Sucre du Pain

La Vigne et l'Echaud
Le Crêt et la Raie
Le Geai et Lachat
Grosjean et Gargantua

COSSO NOD
MACON NOD
MONGO NOD
SAMMO NOD
CHASSONOD
LILIG NOD
SOTHO NOD
DAVA NOD
ROTHO NOD
CORBO NOD
CHAMPANOD
CHATO NOD
BLENOD ET BRENAZ
SONOD ET SURJOUX

H O T O N N E S !

Le Grand Abergement et le Petit Abergement
Bellegarde sur Valserine et Virieu-le-Petit
Champagne-en-Valmorey et Cormaranche-en-Bugey

JUJURIEUX / BOIS de Champdor
JUJURIEUX / BOIS d'Injoux
JUJURIEUX / BOIS de Billiat
JUJURIEUX / BOIS Robert
JUJURIEUX / Les Orgères
JUJURIEUX / Les Vorgettes
JUJURIEUX / Les Vibesses
JUJURIEUX / CASCADE de Cerveyrieux
JUJURIEUX / CHATEAU du Pic
JUJURIEUX / CHATEAU de Mont-Férand
JUJURIEUX / CHATEAU Froid
JUJURIEUX / Le CHATEAU Neuf
JUJURIEUX / CHATEAU de Beauretour
JUJURIEUX / CHUTE de l'Albarine
JUJURIEUX / COL de la Lèbe
JUJURIEUX / COL de la Rochette
JUJURIEUX / COL de Valorse
JUJURIEUX / COL de Cuvillat
JUJURIEUX / COL du Cruchon
JUJURIEUX / COL de la Berche
JUJURIEUX / COL de Pisseloup

JUJURIEUX / COMBE de Neyreval
JUJURIEUX / COMBE de Vaux de Boeuf
JUJURIEUX / CRET du Nu
JUJURIEUX / CRET Dauphin
JUJURIEUX / CRET Galère
JUJURIEUX / CROIX de Charron
JUJURIEUX / Molard de la CROIX
JUJURIEUX / FORET des Quatre Sauts
JUJURIEUX / FORET de Brénaz
JUJURIEUX / FORET de Cormaranche
JUJURIEUX / FORET de Gervais
JUJURIEUX / FORÊT d'Arvière
JUJURIEUX / FORET de Jailloux
JUJURIEUX / FORET de Noussières
JUJURIEUX / La Dangereuse
JUJURIEUX / La Bataillère
JUJURIEUX / FERME Guichard
JUJURIEUX / FERME de l'Echaud
JUJURIEUX / FERMES Comboz
JUJURIEUX / FERMES Le Pré Frais
JUJURIEUX / FONTAINE de Givaraïs
JUJURIEUX / GRAND Colombier
JUJURIEUX / GRANDE Forêt
JUJURIEUX / GRANGE des Moines
JUJURIEUX / GRANGES Charpy
JUJURIEUX / GRANGE Benoit
JUJURIEUX / GRANGE Ronger
JUJURIEUX / GRANGE Billard
JUJURIEUX / GRANGE du Lood
JUJURIEUX / GRANGE du Devant
JUJURIEUX / GROTTES du Crochet
JUJURIEUX / GROTTTE du Pic
JUJURIEUX / GROTTTE des Huguenots
JUJURIEUX / GROTTTE de Callonge
JUJURIEUX / GORGE du Ruth
JUJURIEUX / GOUFFRES
JUJURIEUX / PLATEAU de Jargoy
JUJURIEUX / PLATEAU de Devant
JUJURIEUX / VAL du Fier
JUJURIEUX / VALLON de la Combe

Jean Paul Curtay

Note biographique de l'auteur rédigée par lui-même:

A Pontoise, au collège Saint-Martin où j'étais interne cinq ans, de 1963 à 1968, le petit groupe des "artistes" qu'une demi-douzaine de mes amis et moi formions remontait du réfectoire à la nuit tombée pour rejoindre à travers le parc *L'Ermitage*, la maison isolée sur une hauteur, entourée d'un bois, que nous habitions, avec une véritable délectation.

C'était celui qui lancerait le cri, le plus puissant oui, mais surtout le plus animal, celui qui envahirait la nuit de l'ondes la plus viscérale.

Le jour, dans les sous-sols de *L'Ermitage*, où se trouvait l'atelier de peinture que nous avons créé, nous posions souvent nos palettes et nos brosses pour saisir tout ce qui traînait à portée de la main: bouteilles, couteaux, galets, fourchettes, verres... En quelques secondes, une nuée de coups se mettait à pleuvoir, gonflée par les rafales d'un vent chargé d'électricité. Ces "orgies de rythme" comme nous les appelions, pouvaient durer cinq minutes, une heure, plus.

Le cri viscéral et le rythme trouvèrent naturellement une place de choix dans les spectacles que notre troupe montait au théâtre du collège. Ma lecture des *Manifestes du Surréalisme* et des textes d'Artaud avait fourni une référence rationnelle à ces mises-en-scène de mouvements, de sons, de mots et d'objets irrationnelles. D'Artaud, je ne connaissais ni la glossolalie, ni les cris de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, mais seulement les théories théâtrales. Les *cri-rythmes* de Dufrené, je ne les connaissais pas non plus. C'est Michaux qui m'a mis sur la voie des mots triturés jusqu'à n'être plus que des "sous-mots". J'en retrouve la première trace dans le deuxième des quatre cahiers de poèmes écrits entre 1965 et 1969:

"foudre de gorge
garlalalil
ile
ile
lourlilala

blai
ble"
(extrait de poème, 27 février 1967)

Lorsqu'à l'automne de la même année j'entendis au *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* Maurice Lemaître interpréter l'*Appel à la Révolte* de François Dufrêne, j'eus un éblouissement. Le mot « Lettrisme » retentit pour la première fois à mes oreilles. Quelques semaines plus tard, je composais mon premier poème complètement "abstrait". En Janvier 1968, notre troupe montrait au Théâtre de l'Épée de Bois, en présence d'Isou et de Lemaître "Culte Z: du Surréalisme au Lettrisme".

Ce n'est que beaucoup plus tard que je découvrais Paul Scheerbarth, qui avait, déjà à la fin du XIX^{ème} siècle, pressenti en même temps le Surréalisme et le Lettrisme, dans ses pièces grotesques en langage inconnu ; Christian Morgenstern et ses *Galgenlieder*; les onomatopées abstraites de Marinetti, l'*onomalingua* de Depero et les poèmes de Balla et Cangiullo; les poèmes sonores d'Hugo Ball, alors l'ami de Kandinsky qui venait d'inventer la peinture abstraite en Allemagne, simultanément avec Malevitch en Russie, Mondrian en Hollande et Delaunay en France; les théories de Khlebnikov sur la "création verbale" et le *zoum*; la *Ursonata* de Kurt Schwitters et les nombreuses autres expériences en direction d'une poésie "abstraite".

Bien qu'Isou ait souvent mis en avant d'autres créateurs comme Tzara ou Russolo ou que Lemaître ait lutté en faveur du théâtre des futuristes italiens et russes, sur le chapitre des poètes qui avaient pressenti le Lettrisme, motus et bouche cousue. Probablement les réactions de maints critiques et de certains protagonistes comme Iliadze qui avaient nié l'originalité du Lettrisme ont-elles poussé Isou à se retrancher derrière ses propres déclarations territoriales... Toujours est-il que j'adoptais la théorie lettriste. Avec le recul celle-ci apparaît bien la seule à avoir développé l'idée que La Poésie pouvait entièrement être reconstruite à partir d'éléments "abstraites", le son des lettres, les phonèmes.

Les prédécesseurs d'Isou ont approché l'idée par des voies tangentielles sans l'atteindre en son cœur. Par contre, comme Khlebnikov dans *La Création Verbale* avec le symbolisme phonétique,

ils ont parfois pénétré profondément dans des régions à peine abordées par Isou.

Mes propres apports restent à évaluer. Je peux signaler: dans le Lettrisme, la constitution des jeux de syllables pour la composition du poème (jeux fixes, jeux évolutifs); l'attribution de valeurs temporelles précises aux syllables et aux silences et le raffinement du rythme des vers; l'élaboration de *la poésie corporelle* en 1979-1980, fondée sur tous les bruits reconnus comme émis par des corps vivants, c'est-à-dire, au-delà des phonèmes et des lettres nouvelles lettristes, une multitude de bruits vocaux "hors langage", les bruits de percussion des lèvres, des joues, de la gorge et du corps entier, les bruits de frottement, les bruits de la vie physiologique, les sons émis par les bébés et les enfants, les sons émis par les animaux; un système de notation idéographique pour la poésie corporelle la *poésie hypergraphique* en 1984, fondée sur tous les signes sonores connus et passibles.

Il est temps aujourd'hui de considérer l'ensemble des expériences, des réflexions et des apports afin de les situer avec autant d'objectivité que possible. Sachons gré à Gabriele-Aldo Bertozzi d'y contribuer par cette anthologie.

Jean-Paul Curtay
Paris
3 Avril 1988

Liste des poèmes

Premier poème lettriste (1967 – inédit)

Egopée (1969 – inédit)

Dans un bain chaud (symétriscinq) (1971 – *Ligne créatrice*)

Dissonnet aux esclaves noirs (1971 – *Ligne créatrice*)

Six marionnettes ciselantes (Sextet à Stravinsky) (1971 – *Ligne créatrice*)

Figures pour une jeune gymnaste russe (1978 – *La Novation*)

Teasing release (1979 – *Audio-Arts*)

Son du corps (1983 – inédit)

(Premier poème lettriste)

30 Novembre 1967

séita séi
aïl léolaïlaïo
séitossossolaï
éolalaïléloléololaïlaïo
éolalaïlaïlaïlaïlaïlaïlaïléloa
éolaïo éolaïa
larrrrrgrolaï aïaïo
iortoaïmaïo
maïoléloglaaa

I

(inédit)

GROUPE

EGOPEE

Ce poème est constitué d'un nombre limité de groupes lettriques qui reviennent dans un ordre semi-amplique, s'encastrent dans des rythmes anonymes destinés à donner à l'ensemble une allure très "serrée", seule l'accentuation venant surimpressionner le rythme des silences. On doit donc prendre un grand souffle pour chaque vers ou p'tion de vers, et donner sa voix à plein en enfant l'accent sans avoir à citer. Rythme général rapide.

tinxasnok / bjédièv ///

KaF / cunetrolméo / zodrelméoloun / zagirefanvaj //
 cunetrolniciméo / rélganistrecoui / incemuorfanvaj //
 stouchèvcargomi / cunetrolméo / kaF / ouffanstoupern //
 ptoiganniciméo / kappokincecarg / dobrèlzagvié //
 fan / vajzodloun / ganmuortroljieu / ganmuortroljieu //
 xas / vajleuàssod / teudièv / tzaljieu / diaptin //
 istrenici / gueil / zodlounvaj / kantzalkafxas //
 kantzalkafxas / kantzalkafxas / ron / piptoirèl //
 ron / ouftrolmuor ///

stoutindéonnokkaF / kankafrèlomiloun //
 vajxasvajxasteudièv / rël / rël / rêteurèl //
 teurèlèrèl / kaF / kaF / teurèlékafrèl / rèlrèlrèl //
 kaF / kankafrèlomiloubjé / lounstouzodnokkaF //
 zodkaF / lounstouzodzodkafnokkaF / ron //
 dobnioepernfanbjégannioepernistreteudièvnio //
 pernistre / oui / pernistre / rëlvajloun / kaF //
 chèvronstouzodvajloun / gueiltzalnokteudobouf //
 lounvajzodstouronchèv / pernistre / chèvronstouzodvaj //
 loun / nio / jieuniojieunio / kaF / cargtzalkafigreteutrol //
 nok / kafigrenokigre / nio / déonfanvajjieu teupern // -
 déonfanpernkafcargkan / carg / kantzal / ronominio //
 fan / déonfan / tinnokgueil / fan / moiviénici / muorfan //
 ptoi / rèlomi / perncune / stouzas / zagigre / déonzod //
 kan / rèllounron / kafrèlkafrèl / pernistre / kaF //
 dobnioepernfankafgannioepernistrekankafrèl / xasrèl //
 kankafzagrèlkaFzagèkan / rël / nokteutroltzaltzal //
 kafigre / déonfankafigre / déréléonfankafnok //
 vajrèlstou / incestou / jieu / jieu / jieu / bjéjieu //
 rèlomièrèl / rèlniomrèlèrèlniomrèl / rèlomièrèl //
 rèlomièrèl / pernomipernouèpernmivaj //
 tzalnokvièkafigretzalkanstou / rèlomièrèl / dob //
 tzalkafnok / ptoirèl / kankafnok / zodtzalzag //
 incemuortinvichèvnio / diapcunèouf / istredob //
 nicinio / diapcunéméo / igreinceigreincebjéstou //
 méogueilfangancarg / stouméogueilfangan / chèvfan //
 chèvvaj / ronzodtrolronmuor / ronzodtrolmuorron //
 zodtrolronmuorron / chèvvajchèvfan / vajmuorkaF //
 omiméo / kafnici / diap / bjétinchèv / fanvajmuorkaF //
 omiméomuornicimuorbjétinchèv ///

tinxasnok / bjédièv ///

ouf / oufoui / igre / nicistreomi / fan / omifanfanomi //
 muormuormuormuormuor / stou / muormuor / fan //
 bjétinchèvfanmuorstoubjétinchèvfanmuorgueil //

fanmuorstoufanmuorstoubjétinchèv ~~fanmuorstou~~ //

gan / xaxaxaxaxastouxaxastzalxaxaxaxaxasigre //
 dobstrejieuperndobjeui / kanistredobominiomrèl //
 lounlounvajkafominiomniciptoiouiniomomi //
 carg / niomomibjétinchèvtzalvajxasdéonfantinmuor //

DANS UN BAIN CHAUD

(symétriscinq).

Sssnaaatobitch ooffféellaaald
Ooollblichtéi finnehiigssaaald
Oooffféellaaald iffiglibmooobaaald
SnaFiihozipp iiichmiiinnppaaald
Xaald xaald xaald oukitsnoditchaaald
Baëlbaëltald kikoutsnaaaald

Illtpte illtpte
Chliitsouitp hachplehipl
Poultiptap poultipte
Poultiptip illtpte
Behliitsouitp houchplehipl

Baëlbaëltald kikoutsnaaaald
Xaald xaald xaald oukitsnoditchaaald
SnaFiihozipp iiichmiiinnppaaald
Oooffféellaaald iffiglibmooobaaald
Ooollblichtéi finnehiigssaaald
Sssnaaatobicht ooffféellaaald

Behliitsouitp houchplehipl
Poultiptip illtpte
Poultiptap poultipte
Chliitsouitp hachplehipl
Illtpte illtpte

Sssnaaatobicht ooffféellaaald
Ooollblchtéi finnehiigssaaald
Oooffféellaaald iffiglibmooobaaald
SnaFiihozipp iiichmiiinnppaaald
Xaald xaald xaald oukitsnoditchaaald
Baëlbaëltald kikoutssnaaaald

9 mars 1971

Jean-Paul Curtay

(Publié pour la 1^{ère} fois dans
LIGNE CRÉATRICE)

Dissonnet aux esclaves noirs

solo "voix chaude"

bobobojdaz oudéfédéffouda
hilfahilf boboubébifoujdazbi
bobobojdaz gosp gosp gosp déffouda
gosp gosp gosp ibibilijtazfoujbi

choeur de filles

édéfédéfée édéfédéfée
édéfédéfée oudéfédaffo
édéfédéfée édéfédéfée

édéfédéfée oudéfédaffo
édéfédéfée édéfédéfée
édéfédéfée oudéfédaffo

solo "voix chaude"

hilfahilf hhaffahilfhilfhilfbi
ofobojdaz hobojdazobojda
bouboubou boufou boufou boufou bi
gosp gosp gospaï gosp gosp gospobojda

Jean-Paul Curtay

19 Juillet 1971

~~WTH~~

(Publié pour la 1^{ère} fois)
dans LEME CRÉATIVE)

SIX MARIONNETTES CISELANTES

(Sextet à Stravinsky)

pour voix sonnantes et détonnantes

Vivace

novotsnadatsniditch
kioupst kioupst kioupst gacht agacht
orrligodagoda
psst psst psst psst psst psst
fheurlichpteuchteufgochteucht
glissipsigliissipsi

novotsnadatsniditch
kioupstgodakioupst psst psst
glissigodorrllinideutoghacht
psst nadatsgodateuch
dapsigliissodagodapsi
fheurlouchpipsikioukioupst

chglachagodachida
hrraffnihrraffnihrraffni
novotsnadatsniditch
novotsnadatsniditch
glissipsigliissipsi

hrrlichthaichpthrrichthonidits
kioupst kioupst kioupst gacht agacht
hichiphthachapthochopt
halichiptochgodagoda
chakrisspipsipouffnou
chip chip psst psst dats dats

psst psst psst psst chteupst
orrlidegadoga
psst psst psst gacht agacht
novotsnaglissipsi
grrheurfhraharrnifgoch

no . na . ni
. go . da
glissi glissi glissi glissi
. kioukiou
. kioukiou
psst

Chaque exécutant dit les premiers, seconds... sixièmes vers de cha-
que strophe : 1) à la suite (soli); 2) simultanément avec des voix
très claires; 3) simultanément avec des voix légèrement "folles",
bredouillantes, calmes puis excitées, se décalent un peu les unes
des autres.

du 13 mars au 13 septembre 1971

Jean-Paul Curtay



(Publié en la 1^{re} fois
dans L'ŒUVRE CRÉATIVE)

FIGURES POUR UNE JEUNE GYMNASTE RUSSE

abitchidiabitchidiéEFFé /2 djiaccaI /2 djiaccaI /2 djiaccaI . .
ÈlléÈmméÈlléÈmmé . èllÈèmmÈèllÈèmmÈIènnéI .
OPicouOPicouOPicouOPicouOPicouOPicouOPi
ÈlléÈmméÈlléÈmmé . èllÈèmmÈèllÈèmmÈIènnéI .
OPicouOPicouOPicouOPicouOPicouOPicouOPi
abitchidiabitchidioPicou /2 abitchidiabitchidièSÈTI . .
abitchidiabitchidiéEFFé /2 djiaccaI /2 djiaccaI /2 djiaccaI . .
ÈlléÈmméÈlléÈmmé . ÈllÈèmmÈèllÈèmmÈIènnéI .
ouVOU /2 ouVOU /2 ouVOU /2 OUvouOUvouOUvouIcsédzÉTA

Jean-Paul Curtay

19 janvier 1978

Albert Dupont

Note biographique de l'auteur rédigée par lui-même:

Né le 2 octobre 1951 à Hanoï, il adhère au mouvement lettriste en 1974, depuis lors il a participé à toutes les principales manifestations lettristes dans tous les domaines.

Directeur de la revue *Lettrisme* en 1974 et 1975, fondateur en 1976 avec Tasiv [de] la revue *La Novation*, co-fondateur de l'association internationale de la lettre et di signe, directeur-fondateur de la maison d'édition L'Inéditeur a Paris.

Liste des poèmes

Sensation (d'après Rimbaud) (1974)

Nathalie et Justine (1983 – publié par L'Inéditeur)

Invitation au voyage (1987 – inédit.)

Œuvre ponctuée (1976 – La Novation)

Reverie du cardiaque solitaire (1974 – *Ligne Créatrice*)

Democratic and infinitesimal poem (1974 – *Lettrisme*)

Sonnet lumière (infinitesimal) (1986) – Art Accès)

Poème supertemporel (1977 – inédit)

SENSATION (d'après Rimbaud)

Dar nes soirs dneus pēvê, xirai pans nes senviers,
Dicovê dar nes dlês, founer nerde kelue :
Rêteur, xen senvirai na fraîcheur a kes dieds.
Xe naisserais ne vent daigner la vêve lue.

Xe nakour infini ke konvera pan nake
E xirai noin, dien noin, mokke un doëkien,
Dar na lavure, heureux cokke atem une fake.

Albert Dupont 8 octobre 1974

NATHALIE ET JUSTINE

Oeuvre à trois voix (chaque lettrée trois fois)

Choeur derrière (en option) : BARBARYGMEBORBORYTHM

- klonk	- hypergraphitek	- zstravsbha
-spouizz	- sex assi	- goulagong
- proumm	- abdulka	- moueschli
-katakatakī	- dedidodul	- fanefalone
- tchiktchiktchik	- avak	- pouic pouic
- roueīī	- tonkinu	- dreline dreline
- sszstrziari	- an saī	- sing sing
- houakk	- bi route	- oualid
- pitekantrou	- zobinoubinou	- moussesse
- aachli	- epsuīīī	- malino amalo
- arraziguēt	- krtskrts	- edaminiva
- ardinale	- mouīīīī	- annalivia
- pouaahh	- burrundun	- gigantogyre
- ouieouie	- pecadidi	- boyanah bueh
- splashhh	- binebine	- uru wruku
- vlan flan	- doudaduk	- virelyre
- trakatou	- trouduk	- venicelle
- jean fiz	- éléladé	- waketou
- aniouli	- blimini	- winnebou
- aTe kaī	- souksaksi	- clouii mibi
- vroum vroum	- takatika	- beuh n'être
- dingading	- fouinafā	- āme lame
- tcha tcha	- hāāāā	- jouisti
- tchouk	- hachiāā	- fananarive
- zombia	- hakikakik	- swip swit
- ondi ezori	- stakanonu	- belinodur
- echaurren	- olio io	- pokepike
- swing bi	- itinipi	- plok plok
- javani	- jaījaī	- ceçiceçicon
- couli dri	- jinajane	- amadura
- papagayo	- manekenne	- amadura
- lelilasse	- kaligraī	-amadura
- mamelouk	- spoī erri	

Albert Dupont janvier 1983

INVITATION AU VOYAGE (poème ésthépeiriste)

Script color noises improvisation

Material : four lamps of different colors either writing rythms behind a large piece of paper or curtain or directly writing towards the spectators.
2 executants.

Sound : noises of chalk writing on a blackboard as basic rythm.

Albert Dupont

OEUVRE PONCTUEE

... , ; : ! + = ()
, ? " " / , -
' - . ; !
???, !!!!!

Rythme pouvant s'appliquer à tous les domaines artistiques.

Albert Dupont VI / 1976

REVERIES DU CARDIAQUE SOLITAIRE

Oeuvre romantique estheteTriste (électrocardiogramme de l'auteur)



Albert Dupont octobre 1974

DEMOCRATIC AND INFINITESIMAL POEM

The spectators will be invited to place themselves in a classical poetic form of departure and then under the direction of a chief orchestra, they will vote to the absolute majority the rythm to execute, which will constitute an infinitesimal poem with democratic participation of the public.

Albert Dupont novembre 1974

Sonnet lumière (infinitésimal)

que les signes que le cadre des strophes

cadre rouge

•	-	•	-	-	•	•	•	-	-	•	-
-	-	-	-	•	-	-	•	•	•	-	•
•	-	-	•	-	•	•	-	•	-	•	•
•	•	•	•	-	-	•	•	-	-	-	-

rimés en rythme clignotant

1.
2
2
1

signes blancs sur fond noir

cadre bleu

•	-	-	-	•	•	-	-	•	•	-	•
•	•	•	•	-	•	-	-	•	-	-	-
-	-	-	-	•	-	•	•	-	-	•	-
•	-	•	-	•	-	•	-	•	-	•	•

1
2
2
1

cadre magenta

•	-	•	-	-	-	-	•	•	•	-	-
-	•	-	-	•	•	-	-	•	-	•	•
-	•	-	-	-	•	-	-	•	-	•	-

1
2
1

cadre vert

-	-	-	•	-	-	•	•	-	-	-	•
•	•	•	-	•	-	-	-	•	•	-	-
•	-	•	-	•	-	•	•	-	-	•	-

1
2
2

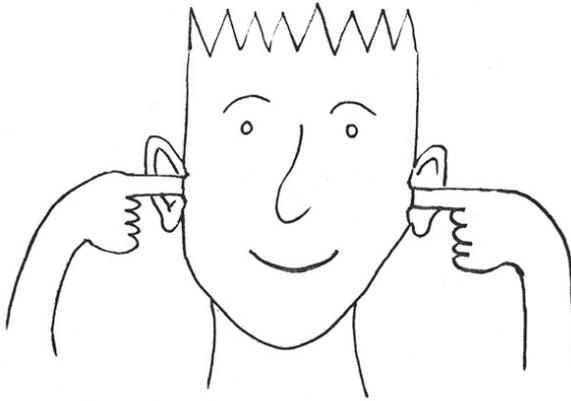
Imaginez 1 sonnet intitulé "Son et lumière" constitué uniquement d'éléments lumineux ou clignotants (morse, etc...)

Albert Dupont février 1986

POEME SUPERTEMPOREL

From today, go to any lecture or concert of poetry and use your fingers
in your ears to change as you like the sound of the works heard either if
they are words poetry or a poetry which belongs to the "avant-garde" of
the poetic creation, I mean lettrist, aphonistic or infinitesimal.

Albert Dupont 1977



Sezione “Mythocritique”

diretta da PIERRE BRUNEL
e JOSÉ MANUEL LOSADA

SULL'USO DI MITI E PERSONAGGI CLASSICI NE LA MONTAGNA MAGICA DI THOMAS MANN

di ROBERTO DE POL

The paper analyzes the role of classical mythological figures in Thomas Mann's Magic Mountain, aiming to identify the possible causes of their use and misuse by Lodovico Settembrini and Mrs Emma Stöhr.

I primi importanti risultati del profondo confronto di Thomas Mann con la cultura classica¹ sono evidenti ne *La morte a Venezia*², dove un particolare aspetto di quella, l'omoerotismo³, serve a giustificare, di fronte al protagonista stesso più che al lettore, l'attrazione di Aschenbach per il giovane Tadzio. Questa funzionalizzazione è introdotta dal IV capitolo della novella che presenta «il dio dalle guance infuocate», cioè il dio del sole Helios, mentre «correva ignudo con la fiammea quadriga attraverso gli spazi celesti» e passa poi a descrivere «le pigre ondeggianti distese del ponto», locuzione in cui Mann usa un prestito di evidente

¹ Cf. in generale W. R. Berger, *Thomas Mann und die antike Literatur*, in *Thomas Mann und die Tradition*, hrsg. von P. Pütz, Frankfurt am Main, Athenäum-Verlag, 1971, pp. 52-100 e T.J. Reed, *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

² *Der Tod in Venedig*, pubblicata nel 1912.

³ Cf. I. Feuerlicht, *Thomas Mann and Homoeroticism*, in *The Germanic Review*, 57 (1982), pp. 89-97; B. Effe, *Sokrates in Venedig. Thomas Mann und die «platonische» Liebe*, in *Antike und Abendland*, 31 (1985), pp. 153-166; G. Bridges, *The Problem of Pederastic Love in Thomas Mann's «Death in Venice» and Plato's «Phaedrus»*, in *Selecta*, 7 (1986), pp. 39-46; G. Härle, *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Frankfurt am Main, Athenäum-Verlag, 1988, specie pp. 143-219 e T. J. Reed, *The frustrated poet: homosexuality and taboo in «Der Tod in Venedig»*, in *Taboo in German Literature*, hrsg. von D. Jackson, Providence (R.I.), Berghahn Books, 1996, pp. 119-134.

origine greca («Pontos») anzi che i vocaboli tedeschi corrispondenti (*Meer, See, Ozean*); sono però tutto lo stile e il linguaggio figurato di questo passo a ricalcare quelli dei grandi poemi greci e latini⁴:

Giorno dopo giorno, ormai, il dio dalle guance infocate correva ignudo con la fiamma quadriga attraverso gli spazi celesti e la sua chioma d'oro fluttuava al vento di levante mutatosi in placida brezza. Un lucido biancore di seta posava sulle pigre ondegianti distese del ponto; la sabbia ardeva, l'etere azzurro sfavillava d'argento⁵.

Poco oltre l'autore riecheggia la descrizione dei Campi Elisi offerta dall'*Odissea* (libro IV, vv. 703-713):

Ma tu, tu, Menelao, di Giove alunno,
Chiuder gli occhi non dèi nella nutrice
Di cavalli Argo; ché non vuole il fato.
Te nell'Elisio campo, ed ai confini
Manderan della terra i numi eterni,
Là 've risiede Radamanto, e scorre
Senza cura o pensiero all'uom la vita.
Neve non mai, non lungo verno o pioggia
Regna colà; ma di Favonio il dolce

⁴ Nella biblioteca di Mann si trovavano, rilegati insieme, gli esemplari delle traduzioni in versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* di Johann Heinrich Voß, (*Homers Ilias* von Johann Heinrich Voß, Abdruck der ersten Ausgabe, Leipzig, Reclam, s.d. e *Homers Odyssee*, von Johann Heinrich Voß. Abdruck der ersten Ausgabe, Leipzig, Reclam s.d, ma probabilmente 1900), traduzioni che furono pubblicate innumerevoli volte a partire dalle prime edizioni (*Odüssee*, Hamburg 1781 e *Ilias*, Hamburg 1793). Mann lesse probabilmente anche la traduzione dell'*Eneide* (*Äneide*, Hamburg 1799). Io citerò, per i confronti, dalle traduzioni italiane di Pindemonte.

⁵ Thomas Mann, *La morte a Venezia. Tristano. Tonio Kröger*. Traduzione Emilio Castellani, Milano, Mondadori, 1970, p. 45 (d'ora in poi citato nel testo con la sigla MV, seguita da numero di p.). Per l'originale tedesco rimando, qui e in seguito, a Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in: Id., *Die Erzählungen*, Erster Band, Frankfurt am Main, Fischer, 1985 (d'ora in poi abbreviato con la sigla TV, seguita da numero di p.), qui p. 370: «Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackend sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels, und sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind. Weißlich seidiger Glanz lag auf den Weiten des träge wallenden Pontos. Der Sand glühte. Unter der silbrig flirrenden Bläue des Äthers waren [...]».

Fiato, che sempre l'Oceano invia,
Que' fortunati abitator rinfresca⁶.

e si sentiva allora come trasportato nel suolo elisio, ai confini della terra, dove agli uomini è più facile vivere, dove non c'è neve né inverno, né tempeste e piogge e diluvio, ma spira costante il soffio del dio oceano, mite e refrigerante, e i giorni scorrono in ozio beato, senza fatiche, senza lotte, interamente sacri al sole e ai suoi tripudi. (MV, p. 46)⁷.

E ancora: Aschenbach paragona la bellezza perfetta di Tadzio al quella dello spinario (MV, pp. 28-29), il narratore evoca le «mura di Atene», rammenta le «pie offerte alle Ninfee ed Acheloo», richiama i dialoghi di Socrate e Fedro sulla bellezza (MV, p. 49)⁸.

La morte a Venezia è insomma permeata di riferimenti a miti e personaggi classici, soprattutto greci⁹, e questi riferimenti non sono occasionali, ma strutturali: servono a creare un'atmosfera che spiega il decorso della trama e connota il motivo principale.

All'inizio, quando ancora non pensava a un romanzo, ma a una novella, Mann considerava *La montagna magica*¹⁰ «una sorta di contrappasso grottesco»¹¹ a *La morte a Venezia*. In realtà tutta la vicenda del protagonista, Hans Castorp, può essere letta come una

⁶ *Odissea di Omero*, Traduzione di I. Pindemonte, Milano, Rizzoli, 1961, p. 54.

⁷ TV, p. 371: «Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land, an die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter, noch Sturm und strömender Regen, sondern immer sanft kühlenden Anhauch Okeanos aufsteigen läßt und in seliger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampflös, und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht.»

⁸ Per il mito di Orfeo nella novella e nel romanzo di Mann rimando al saggio di L. Haesler, *Der Mythos des Orpheus und seine literarische Gestaltung im «Tod in Venedig» und im «Zauberberg»*, in *Jahrbuch der Psychoanalyse*, 44 (2002), pp. 281-322.

⁹ Cf. anche W. Deuse, «*Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen*». *Griechisches in «Der Tod in Venedig»*, in *Heimsuchung und süßes Gift*, hrsg. von G. Härle, Frankfurt am Main, Fischer, 1992, pp. 41-62.

¹⁰ *Der Zauberberg*, pubblicato nel 1924.

¹¹ «eine Art grotesken Gegenstücks»: lettera del 4 novembre 1913 a Ida Boy-Ed, in Thomas Mann, *Werke – Briefe – Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von H. Detering (et al.), Frankfurt am Main, Fischer, vol. 21 (2002), p. 533.

‘ascesa’ agli Inferi, sulle orme della discesa di Ulisse (*Odissea*, libro XI) e di Enea (*Eneide*, libro VI)¹². Mann applica però a questo mito una serie di contraffatture e rovesciamenti. Tra questi ultimi il più evidente è il rovesciamento alto-basso: se, per una consolidata tradizione, gli Inferi sono collocati in basso e la terra dei vivi in alto, nel romanzo la terra della malattia e della morte è in alto, è il sanatorio sul monte, mentre quella dei vivi è in basso, nella pianura dove vivono i sani; sui ricoverati, che sono tutti, sebbene in gradi diversi, morituri, dominano le autorità del Dr. Behrens e del Dr. Krokowski, che Settembrini non a caso identifica con figure mitologiche classiche, Minosse e Radamanto, intesi come giudici dell’Ade: torneremo su questo aspetto.

Altrimenti da Ulisse, il quale scende all’Ade per sapere se e come potrà tornare a casa, e da Enea, che scende per ricevere notizie sul destino suo e di Roma, Hans Castorp ‘ascende’ a questo ‘regno dei morti’ involontariamente e comunque senza essere consapevole di recarsi in una dimensione diversa. Giunto ‘lassù’ per una visita di tre settimane al cugino Joachim, viene persuaso a fermarsi più a lungo e alla fine resta sette anni, durante i quali anche lui, come Ulisse ed Enea, acquisisce conoscenze fondamentali che cambieranno profondamente la sua stessa esistenza. All’inizio del romanzo Hans ci era stato presentato come un «gracile e viziato signorino»¹³ laureato in ingegneria navale, mentre, seduto nel treno

¹² Cf. a questo proposito già L. Sandt, *Mythos und Symbolik im «Zauberberg» von Thomas Mann*, Bern-Stuttgart, Haupt, 1979, pp. 65-71 che evidenzia anche i riferimenti alla *Divina Commedia*, poi M. Galli, *La catabasi del buonannulla. Saggio sul «Zauberberg» di Thomas Mann*, Udine, Campanotto Germanistica, 1994 e Th. Vormbau, *Zauberberg und Läuterungsberg: Dante-Rezeption bei Thomas Mann*, Berlin-Münster, LIT, 2016, specie pp. 14-80. Cf. infine, anche il saggio di M. Neumann, intitolato *Discesa agli inferi*, in MM, pp. XI-XLIX. Su ‘mito’ in senso lato e suo rapporto con la tradizione in Mann rimando anche a: H. Lehnert, *Thomas Mann. Fiktion, Mythen, Religion*, Stuttgart, Kohlhammer, 1965; M. Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum «Tod in Venedig», zum «Zauberberg» und zur «Joseph-Tetralogie»*, Bern-München, Francke, 1972.

¹³ Il romanzo è articolato in sette capitoli, numerati in numero ordinale, ciascuno dei quali comprende un numero variabile di sezioni individuate da titoli. Quando lo riterrò necessario indicherò, oltre ai capitoli, i titoli delle sezioni; le citazioni

che lo portava a Davos, sfogliava un libro illustrato di navi oceaniche, occupato quindi in un'attività ben poco impegnativa dal punto di vista speculativo; in questi sette anni si darà invece allo studio di testi di fisica e di filosofia, a riflessioni mediche, scientifiche ed esistenziali e verrà coinvolto in un dibattito che vede fronteggiarsi le grandi ideologie del Novecento: il comunismo, la democrazia, i totalitarismi di destra e di sinistra.

Nel romanzo compaiono diversi personaggi che fungono da portatori di cultura e quindi anche di cultura classica: i due più importanti sono certamente Lodovico Settembrini e il suo antagonista, Leone Naphta. Quest'ultimo risale a una successiva fase di lavoro al romanzo e fu introdotto nella seconda parte dello stesso proprio per contrapporre una figura alternativa a quella di Settembrini e alle teorie da lui rappresentate. Naphta risulta in effetti un personaggio composito¹⁴, una sorta di collage di tratti e visioni del mondo apparentemente inconciliabili: è un ebreo convertito al cattolicesimo e divenuto gesuita, propugna una concezione teocratica e illiberale non scevra di aspetti comunistici, una visione del mondo che verrà infatti definita da Castorp, con apparente

sono tratte dalla traduzione italiana di Renata Colorni: Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura e con introduzione di L. Crescenzi e un saggio di M. Neumann. Traduzione di R. Colorni, Milano, Mondadori, 2010 (d'ora in poi citato nel testo e nelle note con la sigla MM, seguita dal numero di p.), qui: Primo capitolo, «L'arrivo», p. 6. Il testo originale sarà citato in nota dall'edizione: Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Roman, Frankfurt am Main, Fischer 1982, abbreviata con la sigla ZB, seguita dal numero di p., qui p. 7: «Familiensöhnchen und Zärtling».

¹⁴ Probabilmente Naphta raccoglie in sé tratti desunti da figure di intellettuali ebrei politicamente impegnati a sinistra come Eugen Leviné e Leo Trotzki, ma sull'origine e i possibili modelli di questo personaggio cf. G. Loose, *Naphta. Über das Verhältnis von Prototyp und dichterischer Gestalt in Thomas Manns »Zauberberg«*, in: *Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I*, hrsg. von Kl. Peter (et al.), Frankfurt am Main, Fischer, 1972, pp. 215-250; H. Lehnert, *Leo Naphta und sein Autor*, in *Orbis Litterarum*, 37 (1982), pp. 47-69; H. Weißkirchen, «Gegensätze mögen sich reimen». *Quellenkritische und entstehungsgeschichtliche Untersuchungen zu Thomas Manns Naphta-Figur*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 29 (1985), pp. 426-454 e Toni Tholen, *Neues vom Dunkelmann Leo Naphta*, in *Heinrich Mann-Jahrbuch*, 8 (1990), pp. 81-99.

ossimoro, «cosmopolis gerarchica» (MM, p. 569)¹⁵ e da Settembrini come «comunismo cristiano» (MM, p. 595)¹⁶.

Dal nostro punto di vista interessa però che Naphta possa essere ritenuto, per gli studi classici da lui presumibilmente assolti, ma soprattutto in quanto insegnante di lettere in un liceo e gesuita¹⁷, uomo di formazione e cultura classica, e che tuttavia egli non citi mai figure e miti classici; anzi, che il suo rapporto con la classicità appaia addirittura problematico. Nel primo dialogo con Settembrini, Naphta svilisce l'importanza di Aristotele, contrapponendogli San Tommaso e Bonaventura¹⁸. Poi rivendica apertamente la sua predilezione per l'arte medievale, intesa come post-classica e pre-umanistica, nel senso però di anti-classica e anti-umanistica. Definisce infatti quella delle opere d'arte medievali una «bellezza spirituale, non [...] quella della carne che è assolutamente stupida» e loda le opere stesse come frutti di un'arte «anonima e comune» (MM, pp. 579-580 *passim*)¹⁹.

Diversissima e, appunto, antitetica la figura di Lodovico Settembrini: italiano, massone, democratico e discepolo del Carducci dell'*Inno a Satana*, membro di una «Lega Internazionale per l'Organizzazione del Progresso» per conto della quale sta scrivendo una «Sociologia della sofferenza» (MM, pp. 358 e 360)²⁰. All'opposto di quanto avviene in Naphta, l'eloquio di Settembrini è

¹⁵ ZB, p. 408: «hierarchischer Kosmopolitismus».

¹⁶ ZB, p. 427: «christlicher Kommunismus»; come una rigida visione teocratica di stampo medievale non fosse inconciliabile con istanze proto-comunistiche fu suggerito a Mann dal saggio *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung* di Heinrich von Eicken (Stuttgart, J.G. Cotta, 1887).

¹⁷ Cf. Sesto capitolo, «Del regno di Dio», ZB, p. 431 e, più dettagliatamente, «Operationes spiruales», pp. 463-471; MM, pp. 601 e 648-658.

¹⁸ Sesto capitolo, «Ancora qualcuno», ZB, p. 396, MM, p. 552.

¹⁹ Sesto capitolo, «Del regno di Dio», ZB, p. 415: «geistige Schönheit, nicht [...] die des Fleisches, die dumm ist [...] anonym und gemeinsam».

²⁰ Quinto capitolo, «Enciclopedia», ZB, pp. 259 e 260: «Internationaler Bund für Organisierung des Fortschritts [...] Soziologie des Leidens». Sulla genesi di questo personaggio cf. G. Loose, *Ludovico Settembrini und «Soziologie der Leiden»*. Notes on Thomas Mann's *Zauberberg*, in *Modern Language Notes*, 83 (1968), pp. 420-429 e D. Jütte, «Placet experiri». Ein unbekanntes Vorbild für Lodovico Settembrini, in *Thomas Mann Jahrbuch*, 20 (2000), pp. 209-215.

permeato di riferimenti a miti e personaggi classici²¹; abbiamo anticipato come egli, fin dalla sua prima comparsa, definisca i due medici del sanatorio, i dottori Behrens e Krokowski, «Minosse e Radamanto»:

[Settembrini:] «Quanti mesi le hanno appioppato i nostri Minosse e Radamanto» [...] Posso indovinare? Sei? O direttamente nove? Qui non si lesina di sicuro...»

Hans Castorp rise sorpreso, cercando di farsi venire in mente chi potessero essere Minosse e Radamanto. (MM, p. 83)²².

Minosse è, nella mitologia greca, un grande re di Creta che, per la sua attività legislativa e di governo, sarebbe poi stato chiamato, assieme al fratello Radamanto, a fungere da giudice nell’Ade. A Minosse sono collegati il mito del Minotauro, che sarebbe nato dalla moglie di lui e da un toro inviato da Poseidone, e quindi anche il motivo del labirinto²³, che Minosse avrebbe commissionato all’ingegnere ateniese Dedalo, e dunque anche il mito di Icaro. Per sfamare il Minotauro, Minosse avrebbe imposto agli ateniesi il tributo annuo di sette fanciulli e sette fanciulle e, per mezzo di questo motivo, a Minosse è collegato anche il mito di Teseo e Arianna.

Da Settembrini, Minosse viene inteso però non come padrigno del Minotauro, oppressore degli ateniesi e committente del labirinto, e neanche come grande legislatore di Creta, ma solo come giudice degli Inferi²⁴: attraverso il riferimento a quest’aspetto del mito i due medici che giudicano la situazione clinica di ogni ricoverato, assegnandogli

²¹ Secondo L. Sand, *Op. cit.*, p. 17, Settembrini è nel romanzo «der wichtigste Vertreter des Mythos», il più importante rappresentante del mito (ivi, p. 73), ma anche portatore di riferimenti a Virgilio, Omero, Petrarca, Brunetto Latini e Dante.

²² ZB, p. 62: «“Wieviel Monate haben unsere Minos und Rhadamanth Ihnen aufgebrummt? [...] Soll ich schätzen? Sechs? Oder gar neun? Man ist ja nicht knauserig...” | Hans Castorp lachte erstaunt, wobei er sich zu erinnern suchte, wer Minos und Rhadamanth doch gleich noch gewesen seien».

²³ Interessante notare qui che, secondo L. Sand, *Op. cit.*, p. 5, il sanatorio stesso è simbolicamente strutturato come labirinto.

²⁴ Radamanto compare come tale anche nell’*Odissea* (libro IV, v. 708), ma vedi L. Sand, *Op. cit.*, p. 90 su analogie e differenze rispetto al Minosse di Dante.

mesi o anni di ricovero, vengono paragonati ai giudici infernali e il sanatorio stesso agli Inferi. L'uso del mito classico di Minosse e Radamanto²⁵ è dunque selettivo e 'creativo', perché serve a interpretare, a definire criticamente importanti aspetti della realtà contemporanea: nel caso specifico serve a suggerire che il sanatorio è il regno dei morti. E infatti uno dei primi tentativi di Settembrini di influenzare Hans Castorp sarà il consiglio di partire, sebbene sia appena arrivato, di fuggire questo 'regno dei morti' per tornare alla vita²⁶.

Anche in altre occasioni l'uso che Settembrini fa dell'eredità classica si mantiene selettivo e creativo, confermando come per lui la classicità non sia un sistema di significato morto, imbalsamato e quindi improduttivo, inutile²⁷, ma un fermento vivo che, usato adeguatamente, continua a fecondare la cultura e le visioni del mondo contemporanee, contribuendo a fornire loro un senso²⁸.

Tale uso può sembrare talvolta piuttosto disinvolto²⁹: così, nel suo primo incontro con Castorp, Settembrini menziona il fratello di Minosse non nella forma filologicamente fondata, «Rhadamanthys»,

²⁵ Sulle fonti di Mann vedi L. Crescenzi, *Note di commento* in MM, p. 1135.

²⁶ Terzo capitolo, «Satana avanza proposte disonorevoli», ZB, p. 92, MM, p. 125.

²⁷ Tale visione è invece rappresentata nel passo de *I Buddenbrook* (1901, Parte terza, I capitolo) dove il console esprime le sue «riserve sull'applicazione costante delle giovani menti al greco e al latino. Ci sono tante cose serie e importanti, necessarie per prepararsi alla vita pratica...»; riserve prontamente condivise da Grünlich che definisce la lettura di Cicerone «non inoppugnabile» (Thomas Mann, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*. Traduzione di S. Bortoli, Milano, Mondadori, 2012, p. 92).

²⁸ L. Sand, *Op. cit.*, p. 201, definisce «bestaunenswert» (stupefacente) l'arte citatoria di Settembrini e poi rileva (ivi, p. 207) che queste citazioni non vanno intese come sfoggio di cultura libresco, ma come perle di saggezza ed esperienza di vita, tanto che nel romanzo viene così posto «der Keim zu einem neuen Reich des Geistes und zu einem neuen Humanismus» (*ibid.*: il seme di un nuovo regno dello spirito e di un nuovo umanesimo).

²⁹ Infatti, Settembrini riconosce di fronte a una sarcastica obiezione di Naphta: «Mi perdoni, ma io uso il concetto di classico ovunque sia opportuno adoperarlo, ovunque, cioè, un'idea raggiunga il proprio apogeo. L'antichità non fu sempre classica.» (MM, p. 553); «Ich bitte um Entschuldigung, aber ich lasse den Begriff des Klassischen statthaben, wo er am Platze ist, das heißt, wo immer eine Idee auf ihren Gipfel kommt. Die Antike war nicht immer klassisch.» (ZB, p. 396).

che ricalca quella originale greca *Radamanthus* ed è anche la dizione accolta dalle due principali opere di consultazione tedesche contemporanee, il *Brockhaus* e il *Meyers Großes Konversations-Lexikon*³⁰, bensì come «Rhadamanth»; e questo avviene non una, bensì cinque volte di seguito (MM, pp. 83, 88)³¹. Questa inesattezza serve forse a relativizzare la conoscenza classica di Settembrini? Si tratta peraltro di un errore formale, non sostanziale e comunque, in un'altra occasione, Settembrini usa la forma corretta «Rhadamanthys»:

«Certo che me lo ricordo, signor Settembrini. Mi sono capitate tante cose nuove da allora, eppure me lo ricordo come se fosse oggi. E lei già allora fu così divertente, trasformò il consigliere aulico Behrens in un giudice infernale... Radames. No, aspetti, questa è un'altra cosa...»

«Radamanto? Può darsi che l'abbia chiamato occasionalmente così. Non ricordo tutto quello che via via sgorga dalla mia mente.»

«Radamanto, certo! Minosse e Radamanto. E già quella volta ci parlò anche di Carducci...» (MM, p. 284)³².

Tuttavia la dizione 'scorretta' («Rhadamanth»), impiegata precedentemente e reiteratamente da Settembrini, pare influenzare

³⁰ La *Brockhaus Enzyklopädie* è una delle prime, certo la più diffusa e famosa enciclopedia tedesca. La prima edizione fu stampata a Mannheim nel 1796-1808 da Friedrich Arnold Brockhaus con il titolo *Konversationslexicon* e dalla 15° edizione (1928-1935) continuò con il titolo *Das große Brockhaus*; l'ultima edizione cartacea è la 21° (2008). La dizione «Rhadamanthys» è usata ancora in *Der Brockhaus multimedial 2005*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 2005. Il *Meyers Großes Konversations-Lexikon* fu pubblicato dal 1839 al 1991 con diverse varianti del titolo e vari formati da Joseph Meyer, fondatore del *Bibliographisches Institut*, e dai suoi eredi; dal 1986 sotto il marchio Brockhaus che aveva assorbito il concorrente due anni prima. La dizione «Rhadamanthys» è attestata per es. nella sua *Sechste Auflage*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1908, vol. 16, p. 858.

³¹ ZB, pp. 62, 63, 65, 66.

³² Quinto capitolo, «Eterna minestra e improvviso chiarore», ZB, p. 207: «"Natürlich weiß ich das noch, Herr Settembrini. Viel Neues habe ich seitdem erlebt, aber das weiß ich doch noch wie heute. Gleich damals waren Sie so amüsan und machten Hofrat Behrens zum Höllenrichter... Radames... Nein, warten Sie, das ist was anderes..." / "Rhadamanthys? Mag sein, daß ich ihn beiläufig so nannte. Ich behalte nicht alles, was mein Kopf gelegentlich hervorsprudelt." / "Rhadamanthys, natürlich! Minos und Rhadamanthys. Auch von Carducci erzählten Sie uns damals gleich."».

Hans stesso, perché questi, ripensando alla figura mitologica, usa anche lui due volte (MM, pp. 88 e 256)³³ tale dizione e non quella filologicamente fondata («Rhadamanthys»), il che potrebbe essere grave, se si considera che Settembrini aspira a fare di Hans un suo discepolo, perché in questo caso non si mostrerebbe capace di trasmettergli un insegnamento filologicamente ineccepibile, talché quello sembrerebbe influenzato dall'errore del maestro. Vedremo però oltre che a Settembrini (e quindi anche a Mann), non interessa la lettera, ma lo spirito, il messaggio della tradizione classica e allora questa incertezza nella denominazione di un personaggio che, nonostante le due versioni del nome³⁴, resta pur sempre univocamente identificabile, ha già un valore segnaletico. La cura maniacale che Mann riserva solitamente ai dettagli ci suggerisce anzi che egli stia consapevolmente alludendo a un problema non irrilevante perché in seguito, usando la tecnica del crescendo, farà sempre più affiorare, tra le altre affrontate dal romanzo, la questione delle modalità di ricezione e assimilazione e quindi di 'uso', di *funzione* dell'eredità classica.

C'è un altro personaggio, sicuramente non annoverabile tra i 'principali', che è molto interessante in questo contesto, la signora Karoline Stöhr. Anche questa figura, come la maggioranza di quelle che popolano il romanzo, ha un suo modello nella realtà. Katia Mann attesta che tra le pazienti del «Waldsanatorium» di Davos dove fu ricoverata dal 10 marzo al 25 settembre 1912, era presente una «Frau Emma Plür»: «la signora Emma Plür era così terribilmente volgare e mi sorprese anche molto (come sorprese Hans Castorp) che si potesse essere così malati e così volgari»³⁵.

³³ ZB p. 67 e 172, dove in entrambe le occorrenze si legge «Rhadamanth».

³⁴ Spiace che la traduzione italiana non tenga conto di queste differenze, che non sono solo grafiche, ma anche fonetiche, e unifichi sia «Rhadamanth» che «Rhadamanthys» in «Radamanto».

³⁵ «Frau Emma Plür war so furchtbar ordinär; und mich erstaunte es auch (ganz wie Hans Castorp), daß man so krank und so ordinär sein konnte»: Katia Mann, *Meine ungeschriebenen Memoiren*, hrsg. von E. Plessen und Michael Mann, Frankfurt am Main, Fischer, 1983, p. 79 [trad. mia: RDP]. Sul ruolo della moglie di Mann nella genesi del romanzo cf. Chr. Virchow, *Katia Mann und der «Zauberberg»*, in *Auf dem Weg zum «Zauberberg»: Die Davoser Literaturtage*

Katia Mann usa qui l'aggettivo «ordinär» che viene normalmente tradotto come «volgare», nel senso di «grossolano» e dunque anche di «incolto», e difatti nel romanzo Hans Castorp definisce questo personaggio «di un'ignoranza atroce» (MM, p. 140)³⁶. Tuttavia, quando dovette pensare a un nome per il personaggio ispirato a Frau Plür, Mann ne forgiò uno dal forte connotato associativo, un nome quasi parlante: «Stöhr»³⁷ ricorda infatti il verbo *stören* (disturbare, dare fastidio)³⁸, inteso qui nel senso specifico di ostacolare o impedire la corretta trasmissione di un messaggio³⁹. Ed effettivamente la signora Stöhr ha un rapporto 'disturbato' e a sua volta 'disturbante' con la comunicazione, perché storpia o confonde tra loro vocaboli difficili di origine straniera, in gran parte greca o latina, e cita a sproposito personaggi e miti classici.

Passiamo dapprima in rassegna alcuni strafalcioni che possiamo definire come immotivate, e quindi decontestualizzate, citazioni di personaggi classici.

Nel Quarto capitolo, «Angoscia crescente», la signora Stöhr descrive la situazione dei ricoverati la cui dimissione viene di continuo rimandata, in termini che chiaramente richiamano il supplizio di Sisifo, ma attribuisce questo tormento a Tantalò, attirandosi un salace commento di Settembrini:

Le smancerie della signora Stöhr erano spaventose. «Santo cielo» cominciò, «è sempre la stessa solfa, come il lorsignore sa da sé. Si fanno

1996, hrsg. von Th. Sprecher, Frankfurt am Main, Klostermann, 1997, pp. 165-185.

³⁶ ZB p. 103: «mörderlich ungebildet» (lett.: micidialmente incolta).

³⁷ Dove la *h*, avverto per chi non conosca il tedesco, ha solamente la funzione grafica di segnalare l'allungamento della vocale precedente.

³⁸ Come avverte già L. Crescenzi nelle *Note di commento* a MM, pp. 1108-1109.

³⁹ Vedi per es. il composto *Sprachstörung*, disturbo linguistico. Diversi sono la concezione di «Störung» (inteso come fenomeno di ibridizzazione letteraria e culturale) e quindi l'approccio a questo e ad altri personaggi da parte di B. Moll, *Störenfriede. Poetik der Hybridisierung in Thomas Manns 'Zauberberg'*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2015 (specie pp. 84-102) che definisce Karoline Stöhr «eine Allegorie der Störung» (*ivi*, p. 106: un'allegoria del 'disturbo') alla quale attribuisce una «funzione straordinaria» in quanto «fattore stabilizzatore» che gioca un ruolo importante per la «stabilizzazione della parodia e dei limiti intellettuali» (*ivi*, pp. 207 e 208 *passim*).

due passi avanti e tre indietro... dopo cinque mesi di ricovero arriva il principale e te ne affibbia altri sei. Ah, è il supplizio di Tantalo. Si spinge, si spinge, e quando si crede di essere in cima...»

«Oh, è bello da parte sua! Finalmente concede al povero Tantalo un piccolo diversivo! Per una volta, tanto per cambiare, gli lascia spingere il celebre masso! Questa si chiama bontà d'animo. [...]» (MM, p. 219)⁴⁰.

Il mito di Sisifo e quello di Tantalo sono in effetti accomunati dal fatto di essere tramandati da un testo che dovrebbe essere noto a una persona colta, l'*Odissea*. Nel libro XI del poema (vv. 731-745), Ulisse narra di come avesse visto Tantalo agli Inferi:

Stava là presso con acerba pena
Tantalo in piedi entro un argenteo lago,
La cui bell'onda gli toccava il mento.
Sitibondo mostravasi, e una stilla
Non ne potea gustar: ché quante volte
Chinava il veglio le bramose labbra,
Tante l'onda fuggia dal fondo assorta,
Sì che appariagli ai piè solo una bruna
Da un Genio avverso inaridita terra.
Piante superbe, il melagrano, il pero,
E di lucide poma il melo adorno,
E il dolce fico, e la canuta oliva,
Gli piegavan sul capo i carchi rami;
E in quel ch'egli stendea dritto la destra
Vêr le nubi lanciava i rami il vento⁴¹.

Omero tace il motivo della punizione di Tantalo; fonti successive forniscono varie spiegazioni per questo supplizio, tutte basate su un grave sacrilegio: così, secondo Pindaro, Tantalo avrebbe rubato l'ambrosia e il nettare, secondo altri avrebbe rivelato i segreti degli

⁴⁰ ZB, p. 159: «Es war entsetzlich, wie Frau Stöhr sich zierte. "Großer Gott", sagte sie, "es ist immer dasselbe, der Herr wissen ja selbst. Man tut zwei Schritte vorwärts und drei zurück, – hat man fünf Monate abgesehen, so kommt der Alte und legt einem ein halbes Jahr zu. Ach, es sind Tantalusqualen. Man schiebt und schiebt, und glaubt man, oben zu sein...". / "Oh, das ist schön von Ihnen! Sie gönnen dem armen Tantalus endlich einige Abwechslung! Sie lassen ihn austauschweise einmal den berühmten Marmor wälzen! Das nenne ich wahre Herzensgüte".»

⁴¹ *Odissea di Omero* cit., p. 154.

dèi oppure avrebbe voluto metterli alla prova imbandendo le carni del loro stesso figlio Pelope.

Subito dopo (vv. 746-758) Ulisse scorge anche Sisifo:

Sisifo altrove smisurato sasso
Tra l'una e l'altra man portava, e doglia
Pungealo inenarrabile. Costui
La gran pietra alla cima alta d'un monte,
Urtando con le man, coi piè pontando,
Spingea: ma giunto in sul ciglion non era,
Che, risospinta da un poter supremo,
Rotolavasi rapida pel chino
Sino alla valle la pesante massa.
Ei nuovamente di tutta sua forza
Su la cacciava: dalle membra a gronde
Il sudore colavagli, e perenne
Dal capo gli salia di polve un nembo⁴².

Queste dell'*Odissea* sono sicuramente le più celebri menzioni, e per di più contigue, dei due miti. La contiguità dei due personaggi potrebbe essere la banale causa del loro scambio da parte della signora Stör. A questa citazione decontestualizzata di Tantalò è tuttavia sottesa un'ignoranza di tipo prettamente nozionistico, perché il messaggio fondamentale resterebbe chiaro anche senza l'ingiustificato riferimento a Tantalò: dal punto di vista strettamente comunicativo, nulla cambierebbe infatti, se, a conclusione della sua diagnosi («Si spinge, si spinge, e quando si crede di essere in cima...»), la signora Stöhr menzionasse correttamente Sisifo invece che erroneamente Tantalò, perché sarebbe comunque evidente a chi ascolta che ci si sta riferendo a una situazione senza via di uscita. A ben guardare, il commento di Settembrini non è sarcastico, ma bonariamente ironico e accomodante, quindi fondamentalmente costruttivo: egli sembra convenire che non è importante qui il corretto nome del personaggio classico, ma il messaggio; anzi che, «tanto per cambiare», i personaggi classici e i loro supplizi potrebbero anche essere scambiati. Settembrini reagisce insomma senza rinfacciare o correggere apertamente lo strafalcione della

⁴² *Ivi*, pp. 154-155.

signora Stör, ma prospettando un aggiustamento, un accomodamento, forse anche in considerazione del fatto che in altre versioni del mito (come in Apollodoro) la punizione di Tantalò è diversa da quella descritta dall'*Odissea*, consiste in un masso che gli incombe sulla testa, sicché la presenza di un masso non può essere del tutto esclusa dal mito di Tantalò.

Nel Sesto capitolo, «Accesso di collera», la signora Stöhr menziona invece l'anello di Policrate al posto del tallone di Achille:

Ancora di recente aveva parlato, a tavola, dell'«affettazione» che aveva colpito i suoi apici polmonari, e quando la conversazione era passata ad affrontare alcuni fatti storici, aveva dichiarato che le date erano il suo punto debole, il suo «anello di Policrate», ciò che aveva lasciato piuttosto allibiti i suoi commensali. (MM, p. 608)⁴³.

La vicenda dell'anello di Policrate, narrata da Erodoto (*Storie*, libro III), venne ripresa da una celebre ballata di Schiller (*Der Ring des Polykrates*, 1797) e rientra dunque a tutti gli effetti nel bagaglio culturale di un tedesco anche solo mediamente colto, perché i principali drammi e le ballate di Schiller erano massicciamente presenti nei programmi della scuola media tedesca di allora.

La questione del tallone di Achille, divenuto proverbiale ad indicare l'unico punto debole di una persona, ha un'origine più complessa. Nella tradizione più antica Achille non sembrerebbe neanche invulnerabile, perché il XXI libro dell'*Iliade* narra di come fosse ferito al gomito da un'asta lanciata da Asteropeo. Nell'*Odissea*, Ulisse incontra all'Ade alcuni eroi tra i quali appunto Achille, ma senza specificare come questi fosse stato ucciso. L'*Eneide* (libro VI, vv. 81-84) racconta invece che l'eroe fu ucciso da Paride, comunque grazie all'intervento di Apollo che guidò la freccia:

⁴³ ZB, pp. 435-436: «Noch kürzlich hatte sie bei Tische von der "Affektation" ihrer Lungenspitzen gesprochen und, als das Gespräch auf historische Dinge gekommen war, erklärt, Geschichtszahlen seien nun einmal ihr "Ring des Polykrates", was ebenfalls eine gewisse Erstarrung der Umsitzenden hervorgerufen hatte».

«Febo, la cui pietà mai sempre a Troia
fu propizia e benigna, onde di Pari
già reggesti la man, drizzasti il tèlo
contro al corpo d'Achille [...]»⁴⁴.

In altre versioni Achille fu ucciso direttamente da Apollo, talvolta sotto le sembianze di Paride. Per primo Publio Papinio Stazio, nell'incompiuta *Achilleide* (95 d. C., libro I, vv. 133-134) allude all'invulnerabilità di Achille facendo ricordare alla madre Teti quando immerse il figlio nello Stige tenendolo per il tallone, sicché questa restò l'unica parte vulnerabile del corpo di Achille⁴⁵. Comunque, il riferimento al «tallone di Achille» come punto debole per antonomasia è attestato in Germania fino dal XVI secolo⁴⁶, rientra nelle espressioni idiomatiche ormai consolidate nella lingua tedesca a partire dall'inizio del XIX secolo ed è per questo che la confusione del tallone di Achille con l'anello di Policrate suscita subito la perplessità dei commensali della signora Stöhr. Questa volta non c'è alcun commento, a suggerire ancora una volta come il messaggio fondamentale sia stato compreso, nonostante la citazione decontestualizzata e potenzialmente fuorviante di un personaggio classico.

La seconda categoria degli strafalcioni commessi dalla signora Stöhr consiste nei malapropismi; a noi interessano in questa sede solo gli storpiamenti di vocaboli tedeschi che, dal punto di vista linguistico, sono prestiti di provenienza latina o greca, quindi 'classica'. Diversamente da quanto avviene nel caso delle citazioni

⁴⁴ *L'Eneide di Virgilio* nella traduzione di Annibal Caro, Milano, Hoepli, 1961, p. 120.

⁴⁵ Cf. Publio Papinio Stazio, *Achilleide*. A cura di G. Nuzzo, Palermo, Palumbo, 2012, p. 58: «e io stessa condurre mio figlio nel Tartaro | spettrale (che orrore!) e immergerlo ancora nell'acqua di Stige».

⁴⁶ Il motivo è attestato anche dalla più diffusa e completa enciclopedia tedesca del XVII secolo, il *Großes Vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* di Johann Heinrich Zedler, vol. I (1732), coll. 326-327. Nel *Meyers Großes Konversations-Lexikon* cit., la voce «Achillesferse» (tallone di Achille) rimanda al lemma «Achillessehne» (tendine di Achille, vol. 1, p. 1164), ma il motivo è menzionato anche al lemma «Achilleus (lat. Achilles)» (*ivi*, p. 1165).

decontestualizzate, qui l'effetto di disturbo non attiene soltanto al codice comunicativo, ma rischia anche di inficiare il messaggio in sé.

Nel Quarto capitolo, «Acquisto necessario», Settembrini riferisce che la signora Stöhr dice «fomulus» invece che «famulus» e «istituto cosmico» invece che «comico» (MM, p. 140)⁴⁷.

Il sostantivo latino *famulus* significa «servitore», ma anche «sacerdote»⁴⁸; è accolto in tedesco nel XVI secolo con il significato di «assistente» di professore universitario e in seguito viene usato soprattutto in ambito sanitario, a indicare l'assistente del medico primario. Il termine però diventa di uso comune grazie alla grande diffusione del *Faust* di Goethe dove nella 1 scena di *Der Tragödie erster Teil* compare Wagner come «Famulus» (appunto, assistente) del Dottor Faust. Il vocabolo è attestato comunque anche in Schiller (*Wallensteins Lager*, Settima scena), e poi in altri autori (Kleist, Fontane, Jean Paul, Storm, Stifter e Raabe). La storpiatura della signora Stöhr riguarda quindi un vocabolo che è insieme tecnico (per l'uso in ambito clinico) e colto (per la sua diffusa ricorrenza in letteratura).

Komisch (comico), che la signora Stör storpia in «kosmisch» (cosmico) è invece un prestito risalente al XVI secolo, dal latino *comicus*, a sua volta derivante dal gr. *komikos* e ovviamente diverso da *kosmisch*, prestito colto del XVIII secolo che si rifà direttamente al vocabolo greco *kosmos*.

Nel Sesto capitolo, «Mutamenti», il Dr. Krokowski parla in una sua conferenza di un fungo che già nell'antichità veniva chiamato «impudicus», perché per forma e per proprietà afrodisiache che gli venivano attribuite richiama l'amore, mentre per il suo odore ricorda la morte (MM, p. 537)⁴⁹. Commentando a tavola questo argomento, la signora Stöhr usa l'aggettivo «oscuro» al posto di «osceno»:

⁴⁷ ZB, p. 103: «Famulus [...] kosmische Anstalt».

⁴⁸ Inteso come «servo» di una divinità, attestato in quest'accezione in Cicerone e poi in Tertulliano.

⁴⁹ Si tratta del fungo falloide, detto anche satirione, uovo di strega (anche in ted. varie denominazioni come *gemeine Giftmorchel*, *Stinkmorchel*, *Aasmorchel*, *Hexenei*), termine tecnico *phallus impudicus*. Mann annota nei *Diari* in data 12

E anche la signora Stöhr la quale aveva tenuto duro con fermezza, opponendosi a qualunque tentazione di partenza selvaggia, aveva dichiarato a tavola che oggi Krokowski era stato «oscuro» con quel suo fungo classico. Proprio «oscuro», disse la sciagurata, anziché «osceno», e anche della sua malattia fece scempio con incredibili spropositi. (MM, p. 538)⁵⁰.

Il prestito *obskur*, entrato in tedesco nel XVII secolo dal latino *obscurus*, non va ovviamente confuso con *obszön*, vocabolo attestato nel XVIII secolo con la grafia *obscoen* e che proviene dall'aggettivo latino *obscenus*⁵¹.

Poco prima di menzionare a sproposito l'anello di Policrate, la signora Stöhr aveva usato, riferendosi all'infezione che affliggeva i suoi apici polmonari, il sostantivo «affettazione» invece che «afflizione» (MM, p. 608)⁵², confondendo dunque *Affektation*⁵³ con *Affliktion*⁵⁴: il significato dei due vocaboli tedeschi corrisponde praticamente a quello dei quasi omofoni italiani (*affettazione* e *afflizione*), ma va espressamente notato che, mentre per un parlante italiano anche poco colto questi due vocaboli sono facilmente distinguibili, risultano invece per un parlante tedesco di cultura bassa o media prestiti ricercati, non facilmente comprensibili e quindi difficili da usare in maniera corretta⁵⁵.

febbraio 1920 di aver letto di questo fungo sul dizionario Brockhaus: vedi Crescenzi, *Note di commento*, MM, p. 1249.

⁵⁰ ZB, p. 386: «Auch Frau Stöhr, die ebenfalls charaktèrvoll standhielt und jeder Versuchung zu wilder Abreise die Stirne bot, hatte bei Tische geäußert, heute sei Krokowski denn aber doch "obskur" gewesen mit seinem klassischen Pilz. "Obskur" sagte die Unselige, und schändete ihre Krankheit durch namenlose Bildungsschnitzer.»

⁵¹ A sua volta derivante da *obscenare* (diffondere sporczia [*caenum*]) oppure da *ob + scaenam* cioè (da non mostrare) a causa della scena.

⁵² ZB, p. 435: «Affektation» invece che *Affliktion*.

⁵³ Il sostantivo latino *affectum* (da *ad+facere, afficere*) dà il prestito tedesco *affektieren*, che a sua volta, attraverso il participio passato *affektiert* forma questo sostantivo femminile, attestato dalla metà del XVII secolo.

⁵⁴ Che è a sua volta prestito dal latino *adfligere*.

⁵⁵ Oggi *Affektation* suona antiquato e si preferisce *Affektiertheit*, mentre il termine tedesco autoctono è *Geziertheit*. *Affliktion* è invece un termine medico specialistico che non risulta attestato neppure nei due massimi vocabolari

Nel Sesto capitolo, «Da soldato e da uomo», Joachim giace composto sul letto di morte:

La signora Stöhr pianse di entusiasmo alla vista della forma di colui che un tempo era stato Joachim. «Un eroe! Un eroe!» esclamò a più riprese pretendendo che sulla sua tomba venisse suonata l'«Erotica» di Beethoven.

«Stia zitta per una volta», le sibilò Settembrini lì accanto. Si era trovato nella stanza con Naphta proprio mentre c'era anche lei, ed era sinceramente commosso (MM, p. 798)⁵⁶.

La signora Stöhr intende riferirsi alla celebre *Terza Sinfonia* di Beethoven, composta tra il 1802 e il 1804, eseguita nel 1804 a Vienna, dedicata originariamente a Napoleone e in seguito, per la delusione causata al grande compositore dall'incoronazione di Buonaparte, intitolata polemicamente in italiano «Sinfonia eroica dedicata al sovvenire di un grand'uomo». A rigore non si tratterebbe qui di cultura classica, ma di cultura *tout court*, però possiamo ritenere 'classica', in quanto di provenienza greco-latina, la storpiatura del titolo della sinfonia in «Erotika»⁵⁷ da parte della signora Stöhr.

Abbiamo voluto considerare anche questo strafalcione per soffermarci sulla reazione di Settembrini che stavolta è netta e intollerante («Stia zitta per una volta»). Certo, ora Settembrini è confrontato con la morte di un conoscente, forse addirittura un amico e quindi il coinvolgimento emotivo, espressamente citato nel testo, mette a dura prova la sua sopportazione. A ben guardare però è il clima dell'intero sanatorio a esser cambiato: il Sesto capitolo, con le sezioni «Del regno di Dio» e «Operationes spirituales», è pervaso dalle dispute tra Settembrini e Naphta, arroccati su

tedeschi (*Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Grimm, 1854-1960 e il Duden), un parlante comune userebbe perifrasi come «meine Lungen leiden an...».

⁵⁶ ZB, p. 568: «Frau Stöhr weinte begeistert im Anblick der Form des ehemaligen Joachim. "Ein Held! Ein Held!" rief sie mehrfach und verlangte, daß an seinem Grabe die "Erotika" von Beethoven gespielt werden müsse. | "Schweigen Sie doch!" zischte Settembrini sie von der Seite an. Er war nebst Naphta gleichzeitig mit ihr im Zimmer und herzlich bewegt».

⁵⁷ In realtà il prestito *erotisch* giunge in tedesco nel XVII secolo passando dal francese *erotique*, mentre *Eros* ed *Erotik* sono attestati in tedesco all'inizio del XIX secolo.

posizioni sempre più inconciliabili, v'è già stato un terribile «accesso di collera» (come recita il titolo della sezione corrispondente), si sta preparando il Settimo capitolo con la sezione «Große Gereiztheit» («La grande suscettibilità») e con il «Donnerschlag» («Il tuono») che annuncerà lo scoppio della guerra.

Il mutato atteggiamento di Settembrini nei confronti di quest'ultimo sproposito della signora Stöhr⁵⁸ conferma che ora anche la cultura, e con essa l'eredità classica, è costretta a scendere in campo, che ormai non c'è più spazio, non è più tempo, per tollerare bonariamente volontari o involontari stravolgimenti di quelli che Settembrini ritiene essere i fondamenti della civiltà occidentale. Perché con la guerra (e ricordiamo che Mann conclude il romanzo nel 1924, dopo aver sperimentato le conseguenze del conflitto, ma assistendo anche all'evoluzione che porterà alla dittatura nazista⁵⁹) si chiude il «mondo di ieri», per usare una

⁵⁸ Mutamento che sfugge a L. Sand (*Op. cit.*, p. 188) la quale si limita a giudicare la «stupidità» della signora Stöhr «sopportabile» perché in grado, con i suoi strafalcioni, di «attivare lo spirito dell'ascoltatore»; anche B. Moll non tiene conto di questa e delle precedenti reazioni di Settembrini quando conclude che la signora Stöhr «non soltanto riproduce in maniera errata espressioni altrui, ossia materiale culturale, ma lo riproduce ostentatamente in maniera errata, quindi produce arte» (*Op. cit.*, p. 215: «Sie gibt nicht nur fremde Äußerungen – also Bildungsgut – falsch wieder, sondern sie gibt es ostentativ falsch wieder. Dadurch produziert sie jedoch Kunst»). Le decontestualizzate citazioni di personaggi e miti classici sarebbero per Moll consapevoli parodie, i malapropismi («Fomulus» per *Famulus*, ecc.) sarebbero figure retoriche, paronomasie (*ivi*, p. 217), o almeno motti di spirito (*ivi*, p. 219) consapevolmente usati da questa donna, la quale sarebbe addirittura da annoverare «tra i più dotati personaggi del romanzo» (*ivi*, p. 226), anzi «la svalutazione che Karoline Stöhr subisce da parte di altri personaggi non indica che ella sia effettivamente stupida, attesta piuttosto la stupidità delle altre figure» (*ivi*, p. 227: «Die Pejorisierung, die Karoline Stöhr durch das übrige Romanpersonal erfährt, deutet nicht darauf hin, dass sie tatsächlich dumm ist, sondern zeugt eher von der Dummheit der übrigen Figuren»).

⁵⁹ Il 9 novembre 1923 era fallito il *Putsch* di Monaco, in cui si era per la prima volta messo in luce un certo Adolf Hitler, che verrà processato e condannato per alto tradimento, ma uscirà dal processo e, dopo pochi mesi, anche dal carcere (20 dicembre 1924), con una nuova autorevolezza e un programmatico *Mein Kampf*. Della pericolosa fascinazione di un «incantatore» che in realtà è un illusionista, Mann si occuperà nel racconto *Mario und der Zauberer* (*Mario e l'incantatore*,

celebre definizione di Stefan Zweig⁶⁰, e si preannuncia un terribile ‘mondo di domani’, in cui i libri saranno dati alle fiamme, la cultura stessa sarà o asservita al potere o inesorabilmente distrutta. Anche per questo la signora Stöhr con la sua azione inconsapevolmente demolitrice della cultura (classica e *tout court*) non è più accettabile e va quindi zittita bruscamente.

pubbl. 1930), mentre alla cultura tedesca, rappresentata, con le sue luci e le sue ombre, da Wagner, dedicherà l’ultimo suo discorso ufficiale, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, pronunciato all’università di Monaco il 10 febbraio 1933, quando Hitler era al potere da meno di due mesi, e infatti il giorno dopo lo scrittore si rifugerà in Svizzera; solo nel 1949, in occasione del bicentenario della nascita di Goethe, acconsentirà a tornare in una Germania sconfitta e ormai divisa, accettando tacitamente questa divisione perché il 25 giugno pronuncerà il suo *Discorso per l’anno goethiano 1949* a Francoforte, nell’appena proclamata Repubblica Federale, e il 1 agosto a Weimar, nella ‘zona’ che pochi mesi dopo diventerà la Repubblica Democratica Tedesca.

⁶⁰ *Die Welt von Gestern*: si tratta di una autobiografia (infatti reca come sottotitolo *Erinnerungen eines Europäers*, ricordi di un europeo), redatta negli ultimi anni di vita dello scrittore (1939-41) e pubblicata postuma a Stoccolma nel 1942.

UN ŒDIPE FÉMININ: FÉLICITÉ CAZENAVE DANS *GENITRIX* DE FRANÇOIS MAURIAC

par PIER LUIGI PINELLI

À partir d'une certaine époque, j'ai lu [...] un peu Freud [...]. Je pensais que l'important, c'était de créer des personnages qui pussent être soumis à la psychanalyse, sans que je connaisse d'avance moi-même le résultat et que ce ne soit pas moi qui apparaisse dans le total.

F. Mauriac, *Bloc-notes*, V, 1968-1970.

Mauriac's poetic and fictional work reveals the presence of numerous mythological elements, as Pierre Brunel notes in his article «Une mythocritique de Mauriac est-elle possible?». The most recurrent myth is that of Phaedra, but Juno, the Medusa and the Maenads are also evoked and, in the poetic collections: Atis, Cybele and Narcissus. Genitrix contains many allusions to mythology – Juno, Medusa, Maenads – but the myth that prevails is that of Oedipus in which Félicité Cazenave, the novel's heroine, is embodied. Félicité expresses a morbid and almost incestuous love for her son Fernand, which makes her declare: «If Fernand gets married, I will kill my daughter-in-law.» This female Oedipus lets her husband die without shedding a tear and rejoices to finally be able to dedicate all her love to her son Fernand. But the marriage with Mathilde, her pregnancy and her death seem to extinguish the passion for her mother in Fernand, until the latter reaches Mathilde in the grave. Then, Fernand rediscovers the dominating and protective love of Félicité and, in a different ending from that of Oedipus, he is totally possessed by his genitrix, incarnating in her.

Doté d'une signification psychologique, le mythe représente un aspect fondamental du psychisme de l'homme. Il métamorphose les pulsions du moi en personnages symboliques et il permet d'atteindre une vérité essentielle. À travers des récits allégoriques, l'imaginaire grec a pu

rendre compte des contradictions de notre nature. L'ensemble des ces archétypes a largement forgé notre inconscient. En raison de leur portée pédagogique exemplaire, les mythes grecs ont souvent retenu l'attention des écrivains modernes, qui les ont transposés et, sans les utiliser de façon explicite, ils ont donné naissance à des œuvres qui, par la complexité des problèmes qu'elles posent, peuvent être lues et interprétées à la lumière de ces schémas fondateurs.

C'est le cas de François Mauriac, dont le travail créateur suppose un formidable pouvoir de grossissement comme il l'explique dans *Le Romancier et ses personnages*: «L'art du romancier est une loupe [...] Et non seulement il amplifie démesurément, et de presque rien fait un monstre, mais il isole, il détache, tels sentiments qui en nous sont encadrés, enveloppés, adoucis, combattus par une foule d'autres sentiments contraires.»¹ Ce faisant, Mauriac atteint à la manière des grands dramaturges classiques la vérité humaine la plus profonde et dessine ainsi la nudité foncière d'êtres réduits à leurs instincts élémentaires, mais il suggère aussi que la capacité d'aimer se trouve fréquemment déviée de son objet véritable.

Le Colloque de juin 2000, «Présence des mythes dans l'œuvre de François Mauriac»², a montré que l'œuvre de François Mauriac a une prégnance mythique qui fait apparaître les romans et les recueils poétiques de l'écrivain de Bordeaux comme un creuset où l'héritage de l'antiquité gréco-latine, qu'il doit à sa profonde culture classique, est décrypté à la lumière de la foi chrétienne. Dans sa mise au point théorique, Pierre Brunel se posait la question: «Une mythocritique de Mauriac est-elle possible?»³ La mythologie, selon Pierre Brunel, n'a rien d'un ornement pour Mauriac. Elle ne grandit

* Toutes nos citations, tirées de *Genitrix*, renvoient aux *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Paris, NRF/Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, t. I. Nous indiquerons entre parenthèses le titre *Genitrix* en abrégé, *G*, immédiatement suivi du numéro de la page.

¹ F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, in *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Paris, NRF/Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, t. II, p. 846.

² Cf. «Présence des mythes dans l'œuvre de François Mauriac», in «Nouveaux Cahiers François Mauriac», n° 9, Paris, Grasset, 2001.

³ P. Brunel, «Une mythocritique de Mauriac est-elle possible?», in «Nouveaux Cahiers François Mauriac», *Op. cit.*, p. 33.

pas le personnage romanesque, mais elle en accentue, parfois, le trait caricatural, comme il arrive avec Félicité Cazenave dans *Le Baiser au lépreux*:

Son grand corps tout en jambes, son buste sphérique, sa tête de vieille Junon attachée à ses seins – toute cette forte machine détraquée, usée, obéissant aux injonctions du fils bien-aimé, comme s'il eût, en pressant un bouton mis en branle un mécanisme.⁴

Or cette vieille Junon, réduite à une mécanique détraquée est-elle une déesse? La mythologie «est convoquée, mais grimaçante»⁵, ajoute Pierre Brunel, dans la représentation d'une société dominée par la religion, où le Ciel vient se substituer au Destin. Et, si Mauriac a écrit que «le fond païen de [sa] nature [se] découvre jusqu'à l'horreur»⁶ dans son œuvre, la lutte qu'il engage est celle de quelqu'un qui, terrifié d'être soumis à une fatalité, tente de s'y dérober et compte sur le secours de la Grâce.

C'est autour de ce conflit archétypal Destin/Grâce que se rassemblent images mythiques et images évangéliques dans les recueils poétiques et dans les romans de François Mauriac comme *Genitrix*⁷. Ce roman lui assure la vraie célébrité, celle qui déborde

⁴ F. Mauriac, *Le Baiser au lépreux*, in *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., 1978, t. I, p. 456.

⁵ P. Brunel, *Op. cit.*, p. 35.

⁶ F. Mauriac, *Le Sang d'Atys*, in *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. III, 1981, p. 1418.

⁷ *Genitrix* a été publié dans «Les Cahiers verts» Grasset en 1923. Le roman se déroule dans les Landes, à Langon, à soixante kilomètres de Bordeaux, dans les années trente. Mathilde, jeune épouse de Fernand Cazenave, un homme de cinquante ans, est à l'agonie à la suite d'une fausse couche mal soignée. Elle gît, quasi abandonnée, dans une chambre reculée de sa vaste demeure. Solitude poignante dans une telle extrémité, mais que la jeune femme préfère à la présence de son mari indifférent et de sa belle-mère cruelle et hypocrite. Cette mourante que nul n'assiste fait l'ultime bilan de sa vie: elle revoit son existence de subalterne qui la blessait profondément, comme l'avait blessée tout ce qu'elle avait connu du monde. Et la mort ferme à jamais la porte des souvenirs. Le reste de l'histoire est livré au cours des réflexions du veuf et de ses entretiens avec sa mère. Il est ainsi révélé que Fernand vit sous la coupe de sa mère, Félicité, qui, dans *Le Baiser au lépreux*, avait annoncé: «Si Fernand se marie, ma bru mourra» (F. Mauriac, *Le Baiser au lépreux*, in *Op. cit.*, p. 456), comptant bien qu'il persévère dans le

les cercles des connaisseurs pour toucher les non-initiés: «Avec *Genitrix*, je connais la célébrité. Les jeunes gens viennent me voir et m'appellent maître. Les éditeurs, les revues, les journaux se disputent ma copie: l'argent arrive.»⁸

Le mythe y est évoqué plusieurs fois: Félicité Cazenave, l'héroïne du roman, y apparaît comme une vieille Junon qui fraye la route du fils bien-aimé, «brisant les êtres comme les branches» (*Le Baiser au lépreux*, p. 456), comme une ménade, qui entoure d'un amour paroxystique son fils Fernand, «accoutumé, la cinquantaine franchie, aux soins du premier âge» ou comme une Méduse qui jouit, derrière une porte, à entendre sa rivale râler. Dans *Genitrix*, Mauriac peint un amour vicié prolongeant ses racines dans le mythe œdipien. C'est l'affrontement d'une mère et d'un fils que lient de puissantes attaches et les personnages sont dessinés d'un trait féroce et cruel. Fernand, malgré sa révolte violente, devient la proie facile d'une mère cruelle et possessive, qui l'étouffe. L'amour de Félicité pour Fernand présente un caractère dénaturé et ainsi que celui

célibat, ne connaissant des femmes que ce que permet d'apprendre la fréquentation occasionnelle des prostituées. Or, contre toute attente, il épousa Mathilde. Mais, à la grande satisfaction de sa mère qui craignait de voir son emprise menacée, il s'éloigna vite d'elle, ne fit rien pour la défendre contre l'hostilité de Félicité qui, sa bru ensevelie, triomphe, pensant que tout va redevenir comme autrefois et pour toujours. Mais la mort de Mathilde fait tomber Fernand dans une prostration qui ne s'achève pas: il lui voue une passion aussi forte que soudaine, manifeste des regrets inattendus et une tristesse qui afflige et désoriente sa mère. La morte se venge en occupant ce cœur sur lequel la vivante n'a pas su régner. Des propos violents et amers s'échangent entre Fernand et sa mère: la tragédie est à son apogée. Félicité meurt à son tour, le laissant mal aguerri avec la seule compagnie de Marie de Lados, une servante âgée, pour laquelle il se révèle un maître sans grandeur, qui rétrécit tout autour de lui. Une à une se ferment les fenêtres, la maison entre en léthargie. Il ne se console ni de la mort de sa jeune épouse ni de la disparition de sa mère tyrannique. Le dénouement souligne l'effort de Mauriac pour convertir un Fernand agnostique: «Un apaisement lui venait, un détachement, comme s'il eût pressenti au-delà de sa vie atroce, au-delà de sa propre dureté, un royaume d'amour et de silence où sa mère était une autre que celle dont il venait d'être possédé ainsi que d'une ménade, – où Mathilde tournait vers lui un visage détendu, pacifié à jamais – un sourire de bienheureuse. (G, 639)».

⁸ Id., *Journal d'un homme de trente ans*, in *Œuvres autobiographiques*, Paris, nfr/Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990, p. 269.

d'Œdipe pour Jocaste est placé sous le signe d'une souillure. Comme chez Sophocle, l'inceste et le crime constituent les ressorts de la tragédie familiale qui se joue à huis clos dans la maison de Félicité Cazenave, la mère tyrannique de *Genitrix* qui assume, surtout par sa maladie physique et par le rapport obsédé qu'elle exerce sur son fils, les traits d'un Œdipe féminin.

Mauriac évoque la maladie dès la dédicace de *Genitrix*, consacrée à son frère, le docteur Pierre, professeur agrégé à la Faculté de Médecine de Bordeaux: «Je confie ces malades en témoignage de ma tendre admiration» (*G*, 581). Cette dédicace nous avertit d'emblée que les personnages de *Genitrix* sont des malades et nous plonge dans un univers pathologique, celui où évolue Félicité Cazenave. La maladie est le signe visible de la souffrance morale; autrement dit, la maladie est un langage, le langage du corps souffrant, qu'il s'agit de décrypter, car son contenu n'est pas manifeste ou immédiat, mais latent ou symbolique. Par maladie comme symbole, il faut entendre toute affection qui transcende l'individu qui en souffre, où la maladie, élevée au statut de symbole, porte la marque de l'auteur dans sa volonté de renvoyer aux mythes, aux archétypes bibliques et à l'hérédité.

Hanté par une mère portée à user de sa tendresse comme d'un moyen de domination, Mauriac a placé son personnage masculin sous la tutelle exclusive d'une *genitrix* tyrannique et l'a peint oscillant entre fascination, soumission et tentation de rupture. L'écrivain de Bordeaux, tout comme Sophocle, dramatise un schéma où le personnage se trouve confronté au destin, à autrui et à lui-même et transpose la triade du mythe œdipien, Œdipe, Laïos, Jocaste, dans celle de Félicité, Mathilde et Fernand. La maladie physique et psychique lie ces personnages qui passent de l'univers du mythe à celui de la réalité contemporaine par le *fortleben* qui en permet le transfert. S'abreuvant aux sources d'une culture antique nourrie de mythes, Mauriac les a situés dans la lignée de figures légendaires. Traitant dans *Genitrix* du rapport de la mère à son fils, dès le début du roman l'écrivain de Bordeaux met au premier plan la force contraignante du Destin et, comme Sophocle dans *Œdipe-Roi*, exprime l'ambiguïté d'une relation d'amour primordial. Soulignant la difficulté de Félicité à trouver sa juste place au sein

d'une famille, Mauriac peint un personnage déchiré. Il y a dans le destin de Félicité comme dans celui d'Œdipe une alternance de moments de dépendance et de détachement.

Félicité incarne Œdipe, à qui la rapproche toute une série de pathologies physiques et existentielles. L'héroïne mauriacienne a les «pieds enflés» (G, 597) comme Œdipe, dont le nom lui-même signifie «pied enflé»: «Après un débat intérieur, elle quitta sa couche, glissa dans des savates ses pieds enflés [...]» (G, 597). Dans la mythologie grecque, le «pied enflé» symbolise la malédiction divine et le pied symbolise l'âme – son état et son devenir. Et ainsi qu'Œdipe qui tue son père et conquiert l'amour de sa mère Jocaste, Félicité laisse mourir Mathilde, car elle veut lui enlever l'amour de son fils Fernand. Félicité assouvit consciemment ce «désir de possession, de domination spirituelle, plus âpre que celui qui emmêle, qui fait se pénétrer, se dévorer deux jeunes corps.» (G, 609), tandis qu'Œdipe l'obtient d'un inattendu effroyable. Le meurtre œdipien devient volontaire chez Mauriac: Félicité Cazenave, nouvel Œdipe, provoque la mort de sa bru, Mathilde/Laïos, pour s'assurer à jamais l'amour incestueux de son fils: «Si Fernand se marie, ma bru mourra» (p. 456), avait-elle déclaré dans *Le Baiser au lépreux* et dans le manuscrit de façon plus explicite: «Si Fernand se marie, je tuerai ma bru» (p. 1139). Et, le jour de ses fiançailles avec Fernand, Mathilde voit se dresser devant elle «l'énorme femme furieuse, piétinante et criant: «Vous n'aurez pas mon fils! Vous ne me le prendrez jamais!» (G, 584)

La menace de Félicité se concrétise jour après jour, à partir du voyage de noces, pendant lequel, tandis que le couple était encore à Biarritz, une lettre de Fernand vint inonder de bonheur «la vieille mère louve» (G, 613):

Tu avais raison: une mère seule peut comprendre l'homme que je suis. Toutes les autres femmes sont des étrangères. Elles croient nous aimer et ne pensent qu'à elles. Notre santé passe après leur plaisir. Elles trouvent légitime que nous dépensions sans compter pour des absurdes fantaisies. [...] Mathilde me trouve ladre et ne parle que d'elle. Rien de ce qui me touche l'intéresse. Moi qui me plaignais des soins excessifs dont tu m'entourais! Je t'assure qu'elle se moque bien de ma santé. [...] Elle

établit dans les wagons des courants d'air mortels. [...] Elle se moque sans cesse, elle critique toutes les habitudes de notre famille [...] (G, 613)

La tendresse jalouse de la mère avait rendu Fernand incapable de nourrir en lui «ce feu inconnu» (G, 616) de l'amour. La mère ne tolère la concurrence d'aucun travail, d'aucun amour. La gynophobie de Félicité et le lien très fort qui unit Fernand à sa mère le condamne à orienter vers celle-ci les pulsions premières de sa sexualité. C'est pourquoi Fernand craint et méprise les femmes: «Dès quinze ans, il en connaissait deux seules espèces: «celles qui veulent vous mettre le grappin» (G, 616) et «celles qui donnent des maladies» (G, 616). Et, en effet, il n'avait pas fallu deux mois pour que le fils bien-aimé revînt dormir «dans son petit lit de collégien tout contre la chambre maternelle» (G, 587) où l'époux quinquagénaire se laisse border par Félicité, tandis que Mathilde reste «presque toujours seule dans l'autre pavillon.» (G, 587) Revenu bien vite à sa mère, Fernand rend la vie impossible à sa jeune épouse dédaignée au profit de Félicité: lecture en commun du journal sur le canapé, «la tête de la mère appuyée à l'épaule du fils» (G, 608), rendez-vous dans des lieux secrets dont Félicité et le fils détiennent seuls la clef.

Mathilde comptait désormais un peu moins que la servante Marie de Lados jusqu'au jour où elle, selon Félicité, «sut imiter ces femmes qui, pendant la Terreur, à la dernière minute évitaient l'échafaud en se disant enceintes.» (G, 587) Mathilde était devenue sacrée à Fernand: «Il crevait d'orgueil parce qu'il y aurait peut-être un Cazenave de plus dans le monde. Autant qu'un grand seigneur Fernand vénérât son nom [...]» (G, 587). Pendant les cinq mois de grossesse, Mathilde n'avait pas dû lutter contre sa belle-mère et son mari, même si Félicité avait agi en dessous, car la bru aurait pu accoucher d'un garçon vivant: «Dieu merci, la sage-femme disait déjà que Mathilde était mal conformée et vouée aux “accidents”» (G, 588). La situation n'est pas sans allusion à Œdipe: Mathilde enceinte est une Jocaste et la sage-femme un oracle moderne qui donne son avis sur un accouchement dont elle prévoit le résultat dangereux comme celui de la cour de Thèbes. La mort de la nouveau-née rappelle la destinée tragique réservée à Œdipe que son père Laïos abandonne sur le mont Cithéron. François Mauriac

connaissait presque par cœur l'*Œdipe-roi* de Sophocle comme révèle une de ses lettres à son frère Pierre à propos de la mort du fils de Léon Daudet: «J'ai croisé [...] le malheureux Léon Daudet et je songeais aux paroles moins pitoyables que terrifiées du chœur antique lorsque Œdipe paraît.»⁹

La perte de l'enfant semble assurer de nouveau le triomphe de Félicité qui cherche à soulager son fils en lui avouant que Mathilde aurait accouché d'une fille, ce qui ne l'aurait pas intéressé: «Je te connais [...] tu ne te serais pas intéressé à une petite fille. Sa vue t'aurait attristé.» (G, 588) Voilà encore une référence à Œdipe: la fille aurait fait le malheur de son père – elle l'«aurait attristé» – comme Œdipe l'avait fait de ses parents. Et Félicité affiche son triomphe: «Mathilde n'eût pas été capable de nourrir. Elle n'est pas bonne à ça. Moi, j'étais sur pied huit jours après ta naissance et ne t'ai sevré qu'à dix-huit mois [...]» (G, 588). Fernand est complètement conquis par l'amour obsédant de cette mère extraordinaire: «Il se leva, embrassa le front de sa mère et dit avec solennité: “Tu es le type achevé d'une fondatrice de race.”» (G, 588)

Félicité/Œdipe est responsable de la mort de sa belle-fille: elle ne l'a pas tuée à bout portant, mais elle prend son temps et la traque jusque dans son gîte: «Tu l'as tuée. – lui criera Fernand – C'est toi qui l'as tuée un peu tous les jours.» (G, 620). Elle empêche Fernand d'aller la voir, pendant que Mathilde, en proie à la fièvre puerpérale, est agonisante – «Tu ne vas pas encore traverser le vestibule? Tu as toussé trois fois, ce soir» (G, 586) – et de la faire veiller: «Et il prononça pour la troisième fois d'un air somnambule: J'aurais dû la faire veiller.» (G, 599) Le romancier nous fait voir l'immense joie criminelle s'étaler sur le visage de Félicité devant la porte de la chambre où Mathilde râlait: «Mais Dieu ne vit pas [...], sur la vieille figure aux écoutes, l'étonnement, l'espoir, puis une immense joie criminelle s'épanouir.» (G, 609) De ce crime Fernand est moins complice, mais il en est la cause. Félicité/Œdipe laisse mourir Mathilde/ Laïos, seule, dans le pavillon loin de la cuisine où la mère et le fils «regardaient naître et mourir la flamme d'une bûche.» (G, 585) Félicité, qui n'a pas la foi, invoque le destin pour justifier la

⁹ V. Massenet, *François Mauriac*, Paris, Flammarion, 2000, p. 169.

mort de sa bru: «Elle n'a rien à se reprocher. Que les destins s'accomplissent.» (G, 598)

La mort de «l'étrangère» (G, 613) brise le cours du temps: Félicité et Fernand ne sont plus accrochés flanc à flanc comme de vieilles frégates» (G, 594), formant «deux ombres énormes et confondues» (G, 583). La souffrance de Fernand – il «écoutait sourdre en lui sa douleur [...]» (G, 613) – suscite la jalousie de sa mère, leitmotiv de sa haine mortelle contre Mathilde. Après la mort de sa bru, Félicité n'est pas bouleversée de ce qu'elle est interrogée par Fernand comme par un juge, mais «de ce qu'elle découvre de douloureux dans l'accent du fils chéri.» (G, 600) Et elle cherche à se rassurer: «C'est du scrupule [...] Il n'a pas de chagrin» (G, 600), mais quelle terreur qu'il en ait! Les yeux rivés sur ces fenêtres, où Mathilde avait souffert et était morte, Félicité souffre comme si l'autre serrait Fernand dans ses bras. Lorsque Mathilde était vivante, la mère avait-elle jamais connu pareille torture? Seulement l'enterrement et la gaine de plomb qui enserrerait le corps de Mathilde auraient pu empêcher Fernand, selon Félicité, de contempler le visage de sa femme «comme il n'avait jamais regardé personne avec cette attention muette et triste.» (G, 600)

Mais l'enterrement ne détourne pas Fernand de manifester toutes les marques d'une douleur dont toute la ville avait été confondue. Pendant la semaine qui suit les obsèques, il n'avait pas manqué de «porter chaque matin à sa femme un bouquet maladroit aux tiges trop courtes comme ceux que les enfants coupent.» (G, 605) Félicité, malgré une matinée ardente, se rend au cimetière pour savoir si Fernand avait continué ses visites, mais le gardien la rassure en lui criant qu'on n'avait pas vu M. Cazenave depuis six jours. Soulagée, elle rentre chez elle, mais sa jalousie inapaisable lui fait songer qu'il importait peu que le bien-aimé «aille rêvasser au cimetière ou à la campagne si c'est toujours pour penser à l'autre...» (G, 606)

Tout comme l'union d'Œdipe et de Jocaste se désagrège avec la découverte de la réalisation de l'oracle, celle de la mère et de Fernand se descelle avec la mort de Mathilde. Harcelé, comme par un sentiment de culpabilité, Fernand/Jocaste se détache de sa mère et, même s'il ne se tue pas comme l'héroïne de Sophocle, un

véritable divorce s'instaure entre lui et Félicité. Ce divorce s'exprime à travers un signe matériel: Félicité découvre dans la corbeille à papier la photographie de son visage détachée de celle de son fils et de son épouse. Le souvenir des jours heureux lui fait contempler sur la cheminée le cadre d'une photographie qui lui était chère, où son fils avait quitté le bras de Mathilde pour prendre celui de sa mère. Mais, s'en étant rapprochée, Félicité eut un haut-le-corps devant le cadre vide. Fernand avait détaché l'image de Mathilde que «sans doute portait-il dans un portefeuille, contre son cœur» (*G*, 609) et avait jeté celle de sa mère dans la corbeille à papier. Félicité, depuis deux semaines, avait tout souffert sans un cri, mais «ce signe matériel de reniement la bouleversa.» (*G*, 609) Furibonde, la vieille femme se hissa jusqu'à la chambre de Fernand, mais elle était vide parce qu'il s'était réfugié dans la chambre où Mathilde était morte. La vieille femme traversa le vestibule et monta l'escalier qui mène à la chambre de la «morte toute-puissante» (*G*, 609): «Une marée de fureur de nouveau la souleva, l'aveugla» (*G*, 610), tandis qu'elle tournait le loquet. Entre les vases, dans un cadre de coquillages, il y avait cette photographie de Mathilde et rangés devant le cadre le diamant minuscule des fiançailles, l'anneau et une paire de gants blancs. Félicité fit un pas vers le guéridon: «Cracher sur cette image, la déchirer, la piétiner...» (*G*, 610)? Elle n'osa pas. Sa vue se troubla et «une invisible main la poussa vers le lit, l'abattit sur cette couche où Mathilde avait souffert, était morte. [...] La vieille s'aplatit comme une bête, attendit» (*G*, 610). Ses yeux se rouvrirent: «l'oiseau sombre était passé au large.» (*G*, 610)

Accoutumée à une vie d'adoration et de dévotion filiales, Félicité n'arrive pas à comprendre le changement de Fernand, à qui elle a consacré sa vie entière. Elle songe à lui comme à son bien qu'une autre lui a ravi et qu'il faut reconquérir avec violence: «Ce corps, sorti du sien, appartenait toujours à la mère.» (*G*, 624) Cette vieille femme se meurt de ne posséder plus son fils: besoin insatiable, duquel «dépendaient toute douleur et toute joie – vie à laquelle était suspendue sa vie» (*G*, 626)

La mort de son second enfant, Henri, mort de méningite, ne lui avait créé presque aucun chagrin, sauf la peur que Fernand prît le même mal et que, plus tard, «cela portât tort à l'enfant d'avoir eu

un frère mort de la méningite.» (G, 627) Dans un sentiment de délivrance, elle avait songé que «ça aurait pu être lui.» (G, 627) Et même la mort de son mari Numa Cazenave ne lui avait pas fait donner beaucoup de larmes. Numa Cazenave était mort seul, parce que, cette année-là, Félicité «faisait prendre à Fernand les eaux de Salies.» (G, 626) Elle ne voulait pas se souvenir de sa secrète satisfaction, parce que tout s'était accompli sans qu'elle en fit témoin et «qu'il ne restait plus qu'à régler que les affaires d'intérêt où elle trouvait un agrément extrême.» (G, 626) Fernand se rappelle que sa mère était calme et qu'elle prononça en l'embrassant: «C'est une vie nouvelle qui commence...» (G, 599). Moderne Œdipe, Félicité se réjouit que, Numa/Laios disparu, elle puisse vivre désormais son amour avec Fernand.

Toutefois, c'est Mathilde qui est la cause véritable, après sa mort, de la souffrance amoureuse de Félicité et du changement de son attitude: «Ainsi Félicité, ivre de sa défaite, jetait à sa passion affamé le renouvellement comme une nourriture.» (G, 618) Ce fut pendant le déjeuner qui suivit cette nuit où Félicité avait souffert la même angoisse que Mathilde que l'amour de la vieille femme commença à ressembler à celui des autres mères, qui n'exige rien en échange de ce qu'il donne. Dans cette vieille femme, la passion vaincue consentait «à l'abandon de ses privilèges sacrés: [...] si le pouvoir lui en avait donné, du rivage des morts elle eût appelé Mathilde.» (G, 619) La souffrance et la solitude, qui rappellent celles d'Œdipe après sa découverte tragique, ouvraient à l'amour de Félicité une perspective «dont elle fut éblouie.» (G, 619) La réalité mythique de *Genitrix* abandonne sa dimension ancienne et païenne pour acquérir un sens religieux:

Tel est l'instinct de l'amour qui ne veut pas périr: lorsque se dérobe sous lui la terre, lorsque est détruit son ciel familial, il invente un autre ciel et une autre terre. C'est l'heure où l'être qui n'est plus aimé, murmure à celui qui ne l'aime plus: «Tu ne me verras pas. Je ne t'importunerai pas. Je vivrai dans ton ombre. Je t'entourerai d'une protection dont tu n'auras même pas conscience.» (G, 619)

Mauriac, comme il lui arrive souvent, est tenté de donner la valeur de rédemption à ce passage, mais l'incroyance de Fernand et

de Félicité ne le lui permet pas, comme l'atteste la réflexion de Fernand à propos de ce qui touche à l'âme immortelle: «[...] l'âme de Mathilde! Ce qu'il s'en moquait de son âme! Y a-t-il des imbéciles qui se consolent avec ça? Ce qu'il voulait qu'on lui rendît vivant, c'était ce corps.» (*G*, 603)

La vieille femme, frappée de paralysie, incapable d'aucune parole, ne vivait que pour se rassasier par les yeux de la vue du bien-aimé: «sur ce visage tendu, était tant d'amour dont une autre qu'elle recevait l'offrande. Pourtant Félicité Cazenave éprouvait obscurément qu'il était bon qu'elle souffrît pour son fils; mais elle ne savait pas qu'elle était crucifiée.» (*G*, 631) Comme Sophocle, mais en changeant le personnage incestueux, Mauriac dit à travers ce roman l'impossibilité d'être mère en tant qu'épouse et de même que l'auteur grec, il évoque la malédiction qui frappe la famille incestueuse. Reprenant en partie le schéma du tragique grec, Mauriac procède à une mise en perspective du lien œdipien qui suscite l'horreur mais, chrétien, il suggère que la souffrance de Félicité peut être un instrument de rachat et que sa déchéance dans ce monde pourrait ne pas constituer la réponse définitive de sa destinée.

Avec la mort de Félicité, Mathilde n'a plus pour Fernand d'avantage sur sa belle-mère: «Voici que l'incendie est éteint, – ce brasier, qui le rendait furieux, soudain le laisse grelottant au milieu des cendres.» (*G*, 634) Si sa mère avait voulu qu'il «ne vécût que par elle [...]; si elle n'avait souffert la concurrence [...] d'aucun amour, elle pouvait du fond de ses ténèbres, se glorifier de l'œuvre accomplie: le soleil maternel à peine éteint, le fils tournait dans le vide, terre désorbitée.» (*G*, 634) Sa mère morte, Fernand lui revient et oublie Mathilde:

par la pensée, [il] recréait la déesse redoutable dont un froncement de sourcils faisait filer doux les subalternes [...] sa mère majestueuse, dominatrice – plus imposante encore dans la mort et de qui le divin visage courroucé faisait honte à son faible fils. [...] Vieil Énée près de sombrer, il tendait vers la “genitrix” toute-puissante ses mains de suppliant. Vaincu, il adorait celle qui avait été forte. Sa mère admirable! (*G*, 637)

L'image de Mathilde a de nouveau acquis l'insignifiance qu'elle avait eue quand elle était vivante: «Pourquoi une petite institutrice

ricanante avait-elle eu le front de se mettre au travers de sa route? Mathilde [...] comme lorsque tu étais vivante, la mort ne te défiait plus.» (G, 638)

Le dénouement de *Genitrix* s'écarte de celui d'*Œdipe-roi*, où Œdipe, après s'être crevé les yeux, quitte Thèbes pour l'exil, accompagné de sa fille Antigone. Félicité, au contraire, aveugle elle aussi au «fond de ses ténèbres» (G, 634), reconquiert son royaume et ressuscite dans toute sa grandeur incarnée dans son fils qu'elle possède désormais définitivement. C'est ce qui arrive quand, livré «au démon maternel» (G, 642), Fernand chasse sa vieille servante Marie de Lados: «Comme elle ne s'en allait pas, il répéta: "Bey-t-en!"¹⁰ Et il rejetait sa tête, le cou gonflé comme une Junon, – et l'on eût dit sa mère vivante.» (G, 642)

Psychologue des profondeurs, Mauriac peint dans ce roman la nature dans sa brutalité et met en exergue la puissance du lien œdipien. De même que le mythe, *Genitrix* nous dit l'impuissance de l'être humain à s'accomplir dans ce type d'amour. Félicité connaît à la fin de sa vie une solitude éminemment tragique: sa culpabilité, comme celle d'Œdipe, entraîne sa détresse. Dans *Genitrix*, Mauriac montre comme Sophocle que l'amour n'est jamais innocent et, s'il n'exprime certes pas comme l'auteur d'*Œdipe-Roi* la plénitude d'une union incestueuse, il souligne néanmoins avec force la souillure que représente l'attachement de Félicité à son fils. Œdipe a tué son père et épousé sa mère et Félicité est responsable de la mort de Mathilde. Se refusant à la peinture facile de l'amour maternel, Mauriac a voulu exprimer la complexité et la profondeur des relations humaines à travers un schéma romanesque qui, reprenant les grands mythes fondateurs, exprime les principes opposés de l'obscurité païenne et de la lumière chrétienne.

Ce n'est donc pas le triomphe de la mythologie que nous pouvons saisir dans *Genitrix*, mais une «mythologie fanée par la contradiction [...] qu'elle prolonge et qu'elle entretient, par les traits qu'elle force, par le creux qu'elle laisse, par des abîmes qui, chez un tel romancier, sont toujours les abîmes de l'amour, sous toutes ses formes.»¹¹

¹⁰ Expression du patois landais qui signifie: «Va-t'en!»

¹¹ P. Brunel, *Op. cit.*, p. 46.

Sezione “Lingua francese”

diretta da GRAZIANO BENELLI

MÉTAPHORES DE LA GUERRE AU TEMPS DE LA PANDÉMIE

par SABRINA AULITTO

The aim of this study is to examine the war metaphors linked to the description of Covid-19, metaphors which, at the time of the maximum deflagration of the coronavirus in France, appear as a constant in the account of events in the articles by journalists from beyond the Alps. Most of our daily conversations are woven of metaphors that are mainly related to the concept of war. This is certainly true in the case of the coronavirus, whether it is recounted by television reporters or described by those in the press.

Presque toujours, la plupart de nos discours sont riches en métaphores, qui nous aident à mieux décrire nos expériences réelles à travers la puissance incantatoire que cette figure de style possède depuis l'Antiquité. Selon des études menées par Lakoff et Johnson, la plupart de nos conversations quotidiennes sont tissées de métaphores qui sont principalement liées au concept de guerre¹. C'est certainement vrai dans le cas du coronavirus, qu'il soit raconté par les journalistes de la télévision ou décrit par ceux de la presse.

Comme on le sait, la tempête d'informations liée à la tragique et soudaine propagation du Covid-19 est depuis peu le sujet central de la presse internationale, dont les articles, qui racontent l'explosion de la contagion, se prêtent notamment à être analysés selon les indications de Lakoff et Johnson.

A partir de ces considérations, nous examinerons un certain nombre d'articles sur ce sujet, publiés par des journaux français à grand tirage, dans la période du 30 janvier au 17 mars 2020.

¹ Cf. G. Lakoff, M. Johnson, 1998, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, (tit. orig. *Metaphores we live by*, University of Chicago Press, Chicago 1980), p. 21-22.

L'objectif de cette étude est d'examiner les métaphores de guerre liées à la description du Covid-19, métaphores qui, au moment de la déflagration maximale du virus en France, apparaissent comme une constante dans le récit des événements dans les articles des journalistes d'au-delà des Alpes.

L'intérêt pour cette grave menace sanitaire est constant dans la presse française depuis le 30 janvier, les journalistes se concentrant dans un premier temps principalement sur la description du virus, ses symptômes et la manière dont la France travaille à la préparation d'un vaccin dans les plus brefs délais pour arrêter la propagation de l'infection.

Le 30 janvier 2020, un article signé par Jean-Paul Frizt paraît dans *L'Obs*², qui vise à informer les lecteurs sur les caractéristiques de l'infection, sa gravité et ses symptômes, afin qu'elle puisse être reconnue immédiatement, bien que pour l'instant la présence du coronavirus en France semble être une hypothèse lointaine et très peu probable.

Le titre de l'article en question résume bien le contenu (*Coronavirus: 6 questions pour comprendre la gravité de l'épidémie*) et concerne les données pour ainsi dire scientifiques sur cette nouvelle épidémie, données qui changent toujours. L'ampleur de l'épidémie et le taux de mortalité des éléments clés sont présentés comme incertains; la présence du signe *mortalité* est cependant suffisante pour faire comprendre comment le coronavirus pourrait avoir des aspects mortels également en France, comme cela s'est produit en Chine.

Le jeudi 30 janvier est une journée riche en informations sur le coronavirus et c'est la date à laquelle l'OMS déclare officiellement que l'épidémie est une urgence de santé publique internationale, comme le confirme l'article non signé de *Le Monde*³, qui donne des détails sur le bilan de l'épidémie. Il mentionne également le premier cas d'infection en France et indique les pays les plus touchés, dont

² Tous les articles ont été consultés du début du mois de mai jusqu'à la fin du mois de juin 2020.

³ Anonyme, «Coronavirus: l'OMS qualifie l'épidémie "d'urgence de santé publique de portée internationale"», *Le Monde*, 30 janvier 2020.

le Vietnam, l'Allemagne, le Japon et les États-Unis. Le résumé indique que «dans le sillage des Américains et des Japonais, la France évacue ses ressortissants de Wuhan, épicecentre de la maladie».

Le même jour, le journal *Le Parisien* a fait état du rapatriement de 220 Français de Chine (*Coronavirus: le rapatriement de 220 Français de Chine, une opération "sans précédent"*), précisément de la ville de Wuhan, épicecentre de l'épidémie. Cette opération, décrite par la journaliste Florence Méréo comme «une opération sans précédents», représente un événement unique dans l'histoire.

C'est ce que confirme la journaliste Nathalie Raulin du quotidien *Libération*, qui décrit les détails de ce complexe rapatriement⁴: «L'opération est inédite. Et de l'aveu même d'un conseiller ministériel, plus "complexe" que prévu d'un point de vue logistique et diplomatique». L'organisation de cette action implique le départ de trois avions militaires A320, ainsi qu'une équipe médicale, qui devront vérifier l'état de santé des citoyens français avant leur départ pour l'Hexagone; une fois arrivés en France, ces passagers particuliers devront rester en quarantaine dans un centre de vacances, situé près des Bouches du Rhône.

L'opération, à laquelle l'armée de l'air a également contribué, demande l'implication de nombreuses autorités françaises et chinoises, dont le ministère de la Santé et le ministère des Affaires étrangères, qui ont mené une action internationale pour sauver les citoyens français bloqués en Chine à cause de l'épidémie. Cette action présente certaines caractéristiques d'une opération de guerre, notamment en ce qui concerne l'utilisation des avions et du personnel militaire, dont le rôle a été crucial pour le retour au pays de nombre de nos compatriotes.

La propagation de l'épidémie nous fait réfléchir aux mesures préventives à mettre en œuvre et à la manière dont elles peuvent être appliquées rapidement. Le mois de février commence avec la fermeture des frontières françaises aux voyageurs chinois, mesures

⁴ N. Raulin, «Coronavirus: le rapatriement "complexe" des Français de Wuhan», *Libération*, 29 janvier 2020.

exceptionnelles, en raison de la contagion toujours croissante, qui touche désormais 11 000 personnes.

L'article publié par *Le Monde* le 1^{er} février, *Pays touché, mesures de précaution, évacuations... le point sur l'épidémie de coronavirus*, rapporte que l'Europe, l'Asie, l'Australie et les États-Unis ont adopté des mesures de précaution internationales imposées à tous les voyageurs en provenance de Chine, décisions qui ont également été immédiatement approuvées par le Vietnam, Singapour et la Mongolie.

Dans les jours qui suivent, une première attention est accordée aux répercussions du virus sur le scénario économique, dont certains signes de déclin sont déjà évidents. L'impact du coronavirus sur l'économie nationale commence à être lourd et les premières prévisions annoncent une récession imminente.

Le 3 février, Jean-Michel Bezat, journaliste de *Le Monde*, décrivant les effets de l'épidémie sur l'économie mondiale, a décrit le coronavirus comme «un démon dont l'impact économique est difficile à évaluer»⁵. La crise économique qui est déjà en cours est comparée à la période de la Grande Dépression aux États-Unis, causée par l'effondrement de la Bourse de Wall Street le 24 octobre 2019.

La situation de l'épidémie chinoise continue à être au centre de l'attention de la presse mondiale et donc aussi de la presse française. La journaliste Chloé Hecketsweiler, dans le journal *Le Monde*⁶ du 6 février, a fait état du nombre de personnes infectées en Chine, égal à 28 000 et du nombre de morts, égal à 565, précisant que «malgré les mesures de quarantaine exceptionnelle prise par la Chine, le coronavirus gagne jour après jour du terrain». Le syntagme *gagner du terrain* est une autre expression qui fait référence au vocabulaire militaire, bien qu'il puisse être utilisé dans d'autres contextes.

Malgré la gravité du problème, Chloé Hecketsweiler veut donner de l'espoir au lecteur, en lui offrant une image positive, placée sous

⁵ J. M. Bezat, «Le coronavirus, un démon dont l'impact économique est difficile à évaluer», *Le Monde*, 1 février 2020.

⁶ C. Hecketsweiler, «Le coronavirus pourrait être un tremplin pour la découverte d'une nouvelle génération de vaccins», *Le Monde*, 6 février 2020.

le signe de la confiance dans la recherche scientifique, seule capable de vaincre le virus. En ce sens, le titre de l'article est très éloquent: *Le coronavirus pourrait être un tremplin pour la découverte d'une nouvelle génération de vaccins*. Selon le journaliste, «l'urgence créée par l'épidémie est un terrain d'expertise pour des technologies promises mais encore plus expérimentales», des technologies qui doivent s'unir en collaborant activement avec la CEPI (Coalition for Epidemic Preparedness Innovations), une coalition pour permettre le vaccin: «l'objectif est de leur faire fabriquer un fragment bien précis d'un virus – qu'on appelle antigène – capable de déclencher une réaction immunitaire, avec la formation d'anticorps ciblés». Le vaccin représente le seul moyen d'éradiquer l'infection et tous nos espoirs sont placés dans la recherche de l'antigène.

Le 11 février, l'Organisation mondiale (OMS) a déclaré l'existence de l'épidémie et a donné au virus le nom officiel de Covid-19. C'est ce que confirme *Le Monde*, dans un article non signé intitulé *Le coronavirus, Covid-19, est une menace très grave pour le monde, a alerté l'OMS*, et le résumé suivant indique que «L'Organisation mondiale de la santé appelle tous les pays à la solidarité et au partage de données pour arrêter l'épidémie et sauver des vies. Le virus a reçu un nouveau nom de l'OMS et le format officiel Covid-19 a été invoqué».

L'article enregistre le nombre de décès en Chine, qui s'élevait à cette date à plus d'un millier et informe ses lecteurs qu'«avec 99% des cas en Chine cela [Covid-19] reste une grande urgence pour ce pays». Le journaliste français avertit que la grande urgence chinoise pourrait bientôt se présenter en Europe aussi, car Covid-19 «constitue aussi une très grave menace pour le reste du monde».

Même si cette menace est lointaine et qu'il n'est donc pas nécessaire de recourir à des métaphores guerrières ou d'utiliser un lexique emprunté au vocabulaire militaire, néanmoins dans l'article le verbe *vaincre* apparaît lié au champ sémantique, sinon de la guerre, du moins de la lutte, de l'affrontement et du conflit: «Pour vaincre cette épidémie, nous avons besoin d'un partage équitable». L'infection ne se dissout pas spontanément, mais doit être affrontée et gagnée, tout comme un ennemi, même si pour l'instant ce dernier mot n'est pas prononcé.

La véritable lutte contre le coronavirus est également annoncée le 13 février par l'hebdomadaire *L'Obs* qui écrit: «2 600 militaires arrivent en renfort à Wuhan pour lutter contre le coronavirus», en utilisant un titre efficace et des chiffres qui communiquent l'augmentation de l'état d'urgence.

L'utilisation de noms tels que *militaires* et de verbes tels que *lutter* ne peut que fournir au lecteur une image liée à un événement de guerre qui se déroule en Chine, cette fois ni contre "l'impérialisme occidental", ni contre "les traîtres du communisme", mais contre un ennemi complètement invisible et donc encore plus sournois et dangereux.

Dans la seconde moitié du mois de février, dans l'intervalle entre le 20 et le 25, les journalistes français utilisent fréquemment une série de combinaisons lexicales contenant le mot *urgence*, particulièrement liées à la description d'événements concernant les dynamiques nationales et internationales sur Covid-19.

Tant dans *Le Figaro* que dans *Le Monde*, nous avons trouvé à plusieurs reprises des syntagmes tels qu'*urgence sanitaire, aide d'urgence, urgence et crise humanitaire, plan d'urgence, état d'urgence, mesures d'urgence*, tous éléments qui traduisent la nécessité de fournir de manière extrêmement rapide les moyens de lutter contre cette pandémie urgente.

Ces articles mentionnent également l'état d'alerte proclamé en Italie, où l'on compte plus de cinquante infections et les deux premiers décès. Le journaliste Jérôme Gautheret, du journal *Le Monde*, résume les propos du Premier Ministre Giuseppe Conte: «Nous ne transformons pas l'Italie en lazaret», où le mot *lazaret* devient synonyme d'hôpital particulier, pour faire face aux victimes du Covid-19.

En réponse à ce qui se passe en Italie, le nouveau ministre de la Santé Olivier Véran, lors de la conférence de presse du 21 février, a déclaré que l'État est *en alerte maximale*, car «l'ennemi» s'est terriblement rapproché de la France.

Le lendemain, le journal *Le Parisien* résume la conférence de presse de la ministre en publiant un article anonyme intitulé *Coronavirus: "Nous nous préparons à une épidémie" précise Olivier Véran, ministre de la Santé*. Le résumé indique que «le nouveau

ministre de la Santé nous livre sa feuille de route». Or l'expression *feuille de route*, comme le rappelle le *Dictionnaire historique de la langue française* réalisé par Alain Rey, dérive du jargon militaire, en effet «dans l'armée napoléonienne, feuille de route désignait un ordre de mission assorti des moyens de le réaliser (transport, logement); dans l'armée française, l'expression a conservé ce sens»⁷.

Par ailleurs, *Le Parisien* souligne que certains journalistes présents à la conférence de presse ont posé des questions au ministre, notamment «Mais dans quelle mesure la France se prépare-t-elle? À cette question, Véran a répondu que «le nombre d'équipes de laboratoire pour les tests de diagnostic est multiple et la capacité de nombreuses étapes d'analyse est d'au moins 400 à l'heure actuelle».

On assiste à l'organisation d'un véritable plan d'attaque contre le coronavirus: l'augmentation considérable du nombre de laboratoires, de 400 à un millier, suréquipés pour pouvoir effectuer davantage de tests, montre l'état d'urgence et la nécessité de lutter contre le virus avec une grande profusion de moyens.

Le 25 février 2020, le journal *Le Monde* a lancé un cri d'alarme qui n'était plus générique, mais s'adressait spécifiquement à la société française, qui jusqu'à présent semblait – du moins dans la presse – ne pas être directement touchée par la pandémie. C'est le journaliste François Béguin qui annonce que «l'épidémie due au coronavirus a changé de dimension» également en France, il est donc nécessaire d'agir immédiatement. Puisque *l'ennemi* a réussi à pénétrer sur le territoire de l'Hexagone, malgré les cris de pré-alarmer, il faut maintenant l'isoler, l'empêcher d'une manière ou d'une autre d'avancer, donc «il faut se préparer à des mesures de confinement en France»⁸.

Toujours le 25 février, *Le Figaro* a lancé la sonnette d'alarme, dans un article écrit par Gérard Kierek, médecin et diffuseur scientifique, qui indiquait le besoin d'une *collaboration sanitaire*

⁷ A. Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 846.

⁸ Cf. P. Benkimoun, «La pandémie de coronavirus paraît inéluctable», *Le Monde*, 25 février 2020.

internationale d'urgence, compte tenu du degré de propagation et d'expansion du virus, «qui dépasse les frontières et les conflits».

Gérald Kierek, s'exprimant en tant que médecin, n'utilise pas un langage métaphorique de guerre, mais insiste sur la collaboration internationale en matière de santé, comme l'ont fait tous les pays qui ont été touchés par le virus mortel. Cependant, le terme *conflits*, prononcé immédiatement après le mot *frontières*, semble faire référence lexicalement et sémantiquement au message que les médias (et pas seulement) véhiculent en ce moment, à savoir que la France s'approche également d'une véritable guerre.

L'Obs publie, toujours le même jour, un article intitulé *Vaccins, traitements: comment s'organise la lutte contre le coronavirus* où le journaliste Jean-Paul Fritz fait le point sur l'état actuel de la recherche et il retrace les principales étapes de l'évolution du virus, en soulignant l'importance de la recherche pour le vaccin. Les scientifiques français (et d'autres) ont engagé une bataille pour la préparer le plus rapidement possible: «Les scientifiques sont en ordre de bataille depuis que le génome du virus a été diffusé par les Chinois à la mi-janvier, que ce soit dans les laboratoires publics ou dans l'industrie pharmaceutique». Le vaccin sera une véritable arme d'attaque, la seule capable de faire face à l'épidémie.

La semaine suivante, *L'Obs* a repris le concept de lutte, déjà présent dans le titre de l'article *Le monde en lutte contre le coronavirus, les pays touchés se multiplient*. Ayant débuté en Chine, l'épidémie envahit également l'Europe et la menace d'une sorte de guerre mondiale se profile à l'horizon. De la mondialisation de l'économie, nous sommes passés à la mondialisation du virus.

Le 27 février, le premier décès d'un citoyen français a été enregistré sur le territoire national et, bien sûr, il a été commenté par toute la presse française, qui a beaucoup insisté sur le discours du président Macron le même jour.

Commentant la visite de Macron à l'hôpital parisien de la Pitié-Salpêtrière, *Le Monde*, dans l'article *On a devant nous une épidémie: face au coronavirus*⁹ déclare que «le Président est en

⁹ C. Pietralunga, «On est devant nous une épidémie: face au coronavirus, Macron monte en premier ligne», *Le Monde*, 27 février 2020

première ligne», reprenant une métaphore liée à la guerre. Le journaliste Cédric Pietralunga, qui a signé l'article, a assuré les Français sur le résultat final de cette lutte contre l'épidémie qu'«on a devant nous», ajoutant que «le président tient à montrer que la France se prépare à toute éventualité et que le système de soins français est en mesure d'y répondre».

La guerre est donc en cours, elle n'a pu être évitée, mais l'armée française (*le système de soins français*) est capable de répondre aux attaques de l'ennemi. L'Assemblée nationale demande un plan d'urgence et exprime la nécessité de définir une stratégie qui puisse garantir rapidement l'attaque contre le virus.

En ce début de mars, la presse française parle de l'épidémie comme d'une *menace invisible*; en France, le nombre d'infections augmente inexorablement et les journaux continuent à donner des indications et à transmettre des déclarations alarmantes des institutions.

L'état d'urgence international a été décrété par l'OMS le 11 mars, lorsque Covid-19 a pris le statut de pandémie; *Le Figaro*, entre autres journaux, en a parlé dans l'article *Coronavirus: l'épidémie est une pandémie* (12 mars), qui résume le discours du directeur général de l'OMS Tedros Adhanom Ghebreyesus lors de la conférence de presse tenue à Genève.

À partir de ce moment, les journalistes français ressentent le besoin d'expliquer soigneusement la différence entre épidémie et pandémie, afin que le danger inhérent à cette nouvelle phase soit très clair pour les lecteurs; ce n'est qu'en prenant conscience de la gravité de la situation qu'il est possible de se comporter de manière responsable pour tous les citoyens.

Ces articles sont riches en syntagmes tels que *les nombres de cas*, *décès*, *première ligne*, *équipements* et *soutien*, qui nous font comprendre l'extrême gravité de la *guerre* en cours; en fait, ces termes lexicaux sont bien adaptés au jargon militaire, surtout lorsqu'il s'agit de décrire une défaillance des forces armées. Pour prendre le dessus sur le virus, les États doivent être plus agressifs, en évitant la propagation de l'infection avec des *mesures d'urgence adéquates*, sans semer la panique.

Le 5 mars, lors d'une réunion tenue à l'Élysée avec une vingtaine de médecins, experts et responsables de laboratoires, le Président de la République, Emmanuel Macron, a officiellement déclaré la guerre au coronavirus.

L'article de *Le Monde* du 5 mars, signé par Cédric Pietralunga (*Coronavirus: l'exécutif affiche sa mobilisation face à une épidémie "inexorable"*), indique que «l'exécutif s'est attaché à montrer que l'État restait mobilisé face à la maladie». Un passage de Macron est également rapporté, qui déclare que «nous sommes engagés dans le début de cette épidémie, mais celle-ci est inexorable. [...] D'après que l'épidémie prend de l'ampleur en France», il est essentiel de lancer la *lutte contre le Covid-19*.

Macron utilise le verbe *mobiliser*, dont le premier signifié est «la préparation d'une armée pour la guerre; l'appel aux citoyens à l'armée pour combat»¹⁰; nous sommes face à une sorte de déclaration de guerre au Covid-19, ennemi commun de tous les États.

Le 16 mars, le directeur de *Le Monde*, Jérôme Fenoglio, a publié un éditorial intitulé *Coronavirus: un combat de longue haleine* et dans le résumé il a déclaré qu'«en France la prise de conscience de la gravité de l'épidémie de Covid-19 est poussive. Cela retarde l'indispensable responsabilisation de chacun dans la lutte contre le virus».

Les opinions du directeur décrivent les fautes commises et les faux espoirs; l'emploi du terme *combat*, dans le titre de l'article, confirme une fois de plus le choix d'un lexique lié à la terminologie de la guerre. Approfondissant le discours sur l'expansion progressive et invisible du virus, Jérôme Fenoglio écrit que «SARS-COV-2 s'est ainsi allié avec deux grands maux de l'époque: égoïsme et court-termisme». Cette coalition est contrastée par celle des médecins, qui se battent chaque jour en première ligne, alignés avec un dévouement extrême «contre la pandémie».

¹⁰ Voix *Mobiliser*, *Le Robert & CLE International, Dictionnaire du français*, sous la direction de Josette Rey-Debove, Parigi, CLE International e Dictionnaire le Robert, 1999.

Le soir du même jour, le président Macron a déclaré, lors de son discours télévisé sur le problème du coronavirus, que *nous sommes en guerre*; des mots durs qu'il a répétés six fois, imitant la rhétorique du plus célèbre *J'accuse* d'Émile Zola.

Le 16 mars, le journaliste de *L'Obs*, Sylvain Courage, a publié un article dont le titre est la phrase clé du discours de Macron, *nous sommes en guerre*. Le président, définit *martiel* – adjectif qui est surtout utilisé dans des circonstances exceptionnelles, comme à la guerre – est comparé, non sans ironie, au général Charles de Gaulle au moment du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale: «le verbe gaullien de Macron est-il un antivirus?».

Pour *gagner la guerre* contre un *ennemi invisible*, qui continue à avancer inexorablement, le Président limite encore plus les mouvements et les contacts des Français, en proposant un confinement rigide.

Macron annonce que cette guerre a des caractéristiques différentes des guerres traditionnelles, car il ne s'agit pas d'une guerre contre un État ou une armée, mais il s'agit de *vaincre* contre une «ennemie invisible, insaisissable et qui progresse». C'est pourquoi le Président déclare une mobilisation générale, l'attention et le respect des règles de sécurité impliquant tout le monde, en appelant à une union nationale, cette même union qui a garanti au peuple français de «surmonter tant de crises par le passé».

Chaque décision et chaque choix du Gouvernement et du Parlement suivront une seule direction, celle de la lutte contre l'épidémie, tandis que l'État, toujours aux côtés de Macron, apportera son soutien à la population et surtout à ceux qui sont chaque jour en première ligne dans les hôpitaux.

Le discours de Macron a suscité l'intérêt du célèbre linguiste et lexicographe Jean Pruvost; qui rapporte ses pensées est la journaliste Claire Conruyt de *Le Figaro* dans l'article *Guerre, ennemi, première ligne. Le vocabulaire d'Emmanuel Macron est pertinent face au coronavirus*, publié le 26 mars 2020.

Pruvost précise tout d'abord que, lorsqu'on s'adresse au grand public dans le but de communiquer sur un sujet de grande importance, pour lequel la plus grande attention est requise, l'utilisation de métaphores filées est très fonctionnelle, afin que les mots techniques n'échappent pas aux publics.

C'est une forme de rhétorique que les hommes politiques ont longtemps empruntée à la littérature, car elle donne une plus grande valeur et un plus grand pouvoir aux mots; la métaphore filée permet de développer son argument en utilisant un seul champ sémantique, en créant une série de répétitions dans un seul contexte de référence.

Selon Pruvost, «les mots techniques nous échappent» et en fait décrire une épidémie en l'associant à une guerre n'est pas du tout un choix nouveau; on utilise souvent des syntagmes comme *vaincre une maladie, la guerre contre le cancer, l'épidémie avance ou recule*. Dans ces moments-là, s'exprimer en utilisant des détails techniques n'aide pas à frapper l'attention, surtout dans une situation de guerre sanitaire, alors qu'un usage habile des métaphores permet de mieux comprendre la gravité de la crise.

Un autre aspect analysé par Pruvost est celui de la mutation sémantique; dans le discours de Macron, en effet, l'expression en *première ligne* change de sens historique, car auparavant en *première ligne* était utilisée «en cas de bombardement de la première tranchée, il y avait juste derrière la deuxième, prête à se battre». Le Président, en revanche, fait allusion aux médecins qui sont exposés chaque jour sur la ligne de front de cette guerre épidémique, c'est-à-dire dans les hôpitaux¹¹.

Le linguiste conclut ses réflexions en soulignant qu'en temps de crise, la presse et les autorités font souvent recours aux métaphores guerrières les plus efficaces, car elles donnent aux mots un pouvoir presque magique, comme dans le cas de l'expression *l'ennemi invisible*, qui stimule le peuple français à «se mobiliser et à créer l'union nationale».

Le langage belliqueux utilisé par Macron fait l'objet de critiques de la part du journal *Le Parisien*, qui publie le lendemain un article d'Olivier Beaumont et Pauline Théveniaud intitulé *Contre le coronavirus, la drôle de guerre de Macron*.

Les deux journalistes n'ont pas apprécié l'utilisation, définie par eux comme martiale et martelé, du syntagme *nous sommes en guerre*. Pour réitérer ce concept, c'est le président de la région des

¹¹ S. Courage, «“Nous sommes en guerre”: le verbe gaullien de Macron est-il un antiviral?», *L'Obs*, 16 mars 2020.

pays de la Loire, Bruno Retailleau, qui, dans un article publié par le Figaro le 26 mars, «Macron “hors sujet” selon l’opposition», fait valoir que les arguments de Macron sont trop longs, précisant que «la durée et la fréquence de ses interventions sont inversement proportionnelles à leur efficacité»¹².

Cependant, le discours de Macron a été généralement interprété comme une invitation, un appel à l’union, à la solidarité et à la responsabilité nationale. C’est pourquoi, dans l’ensemble, la presse française a accueilli ses propos avec respect, en les rapportant correctement et en s’abstenant de tout jugement: *à la guerre comme à la guerre!*

¹² E. Galiero, S. de Ravinel, «Macron “hors sujet” selon l’opposition», *Le Figaro*, 26 mars 2020.

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES POUR UN DÉBAT SUR LA TRADUCTION D'AUTEUR

par MARTINA GAZZOLA

The present essay explores the concept of “authorial translation”, writers translating other writers, by giving an overview on the subject – with a particular focus on the Italian context – and investigating the most relevant epistemological issues related to this concept. This research begins with the identification and analysis of the different types of sources in which we find considerations on “authorial translations”; subsequently, it follows a critical analysis of the several definitions that have been proposed as ways of describing the concept. Finally, it emphasises the necessity of a further discussion on the topic within the field of Translation Studies.

«Credo che la traduzione sia un viaggio, un viaggio da una scrittura a un'altra, da una lingua a un'altra, da una cultura a un'altra»¹, affirme l'écrivaine et traductrice Dacia Maraini. L'origine de la traduction, aussi bien que celle de l'interprétation, se perd dans la nuit des temps; la nécessité, le besoin et le désir de communiquer avec des gens parlant des idiomes différents ont toujours été présents, et c'est donc depuis des millénaires que les hommes et les femmes entreprennent ce voyage qu'est la traduction et tentent de «dire presque la même chose», pour citer le titre du célèbre ouvrage d'Umberto Eco, dans une langue autre que la leur. Cependant, malgré les racines lointaines de la traduction, la discipline ayant cette dernière comme objet d'étude, la traductologie, est relativement récente, datant de la seconde moitié du XX^e siècle; en effet, conventionnellement, on considère l'article de James Holmes

¹ D. Maraini, «Traduttrice d'Autore e Autrice tradotta», dans M. Bertuccelli (dir.), *La traduzione d'autore*, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2007, p. 85.

«The Name and Nature of Translation Studies», publié en 1972, comme le principe de cette science².

Dans le panorama des études traductologiques, une notion à laquelle plusieurs ouvrages ont été consacrés au cours des dernières années est celle de traduction d'auteur. Le but de cet article est de dresser un état des lieux du sujet, en particulier dans le contexte italien, tout en soulignant les points qui sont dignes de réflexions d'un point de vue épistémologique sur la notion même de traducteur-auteur et qui donc, à présent, mériteraient une discussion plus approfondie au sein de la communauté scientifique.

Par le syntagme *traduction d'auteur*, sur lequel nous nous concentrerons plus en détail par la suite, nous entendons nous référer aux traductions littéraires effectuées par un écrivain ou un poète.

Or, au cours du présent travail, il ne sera pas question d'aborder les sujets, étroitement liés, de la traduisibilité ou intraduisibilité de la poésie, ou bien, corollairement, de la supériorité présumée des traductions réalisées par des traducteurs qui sont, à leur tour, des auteurs. Plusieurs critiques, écrivains et traducteurs, se sont prononcés sur ces thèmes, en défendant des positions opposées; en guise d'exemple, des déclarations telles que «Messomi all'impresa, so ben dirti aver io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta»³ s'alternent depuis toujours à des affirmations comme «L'histoire ne justifie pas même le préjugé traditionnel suivant lequel les traducteurs importants seraient des écrivains et les écrivains sans importance de moins bons traducteurs»⁴ ou encore «Alcuni pensano che gli scrittori traducano meglio degli altri. Io non lo penso. Penso che qualche volta traducono bene e qualche volta male»⁵.

² M. Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2016, p. 9.

³ G. Leopardi, «Préambule de la traduction du livre II de l'Énéide», dans F. D'Intino (dir.), *Poeti greci e latini*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 321-322.

⁴ W. Benjamin, «La tâche du traducteur», dans *Œuvre I. Mythe et violence*, trad. par M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 269.

⁵ N. Ginzburg, «Nota del traduttore», dans G. Flaubert, *La Signora Bovary*, trad. par N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1983, p. 431.

Or, quant aux études portant sur la traduction d'auteur, dans le Pays qui fait l'objet de cet article, elles se regroupent notamment dans les vingt dernières années, bien que des publications précédentes existent et soient remarquables. À titre d'exemples et sans prétention d'exhaustivité, nous mentionnons une sélection de ces titres: l'ouvrage collectif *La traduzione d'autore* (2007)⁶, le travail de Parodo *Le traduzioni d'autore di Madame Bovary* (2010)⁷, «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano* sous la direction de Condello et Rodighiero (2015)⁸, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento* de Cavallini (2017)⁹ et encore le volume de Benzoni *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche* (2018)¹⁰. Le lecteur remarquera la présence d'ouvrages collectifs consacrés aux traductions d'auteur de classiques de l'antiquité qui s'inscrivent, idéalement, dans la tradition de l'étude de la traduction des langues *nobles*, le grec et le latin.

En Italie, l'intérêt envers la traduction d'auteur est également confirmé par la publication de collections par certains éditeurs «convinti che la traduzione d'autore apporti un certo prestigio alla pubblicazione che *deve vendere*»¹¹. Il s'agit notamment des collections «Poeti stranieri tradotti da poeti italiani» de la maison d'édition milanaise All'insegna del pesce d'oro de la famille Scheiwiller, «Scrittori tradotti da scrittori» de la maison d'édition turinoise Einaudi et de «Assonanze» de l'éditeur milanais SE. La première, datant de la seconde moitié du XX^e siècle, inclut des traductions poétiques réalisées par, entre autres, Nelo Risi, Eugenio

⁶ M. Bertuccelli (dir.), *Op. cit.*

⁷ F. Parodo, *Le traduzioni d'autore di Madame Bovary*, Firenze, Le Lettere, 2010.

⁸ F. Condello et A. Rodighiero (dir.), «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, Bononia University Press, 2015.

⁹ E. Cavallini, (dir.), *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.

¹⁰ P. Benzoni, *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Firenze, Cesati, 2018.

¹¹ G. Cascio (dir.), *Esercizi di poesia. Saggi sulla traduzione d'autore*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2017, p. X.

Montale, Mario Luzi, Attilio Bertolucci. La deuxième, publiée entre 1983 et 2000, compte une sélection de classiques anciens et modernes traduits par des poètes et des romanciers tels que Aldo Palazzeschi, Natalia Ginzburg, Cesare Pavese, Massimo Bontempelli, Carlo Emilio Gadda, Umberto Eco; remarquable la présence de volumes trilingues comme les *Quarante sonnets* de Shakespeare accompagnés de la version française d'Yves Bonnefoy et de la version italienne de Giuseppe Ungaretti¹². «Assonanze», en revanche, prend le relais d'Einaudi et, à partir de 2011, republie une partie de ses traductions, tout en rajoutant des nouvelles.

Si nous analysons les publications critiques ayant comme axe central ce type de traduction, il est possible de distinguer des approches différentes: une première méthode consiste dans l'étude de la, ou des, traductions d'une œuvre littéraire ou d'un corpus d'œuvres, effectuées par un seul traducteur-auteur. Il est le cas, pour ne mentionner que quelques exemples, des travaux de Giusto Traina sur Filippo Tommaso Marinetti traducteur de *La Germanie* de Tacite¹³, de ceux d'Agnese Semprini sur la traduction du *Satyricon* par Edoardo Sanguineti¹⁴, ou bien des études de Pietro Benzoni sur *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline traduit par Giorgio Caproni¹⁵ et de celles de Tania Collani sur Pericle Patocchi traducteur de Salvatore Quasimodo¹⁶.

Une deuxième approche est représentée par une analyse traductologique comparée de plusieurs versions d'un seul corpus, comme celle que Manuela Raccanello mène sur les traductions de *Boule de suif* de Maupassant réalisées l'une par Camillo Sbarbaro

¹² À ce propos, je tiens à mentionner l'article de Simona Munari, «Sous le signe de l'interférence. Les classiques de la littérature française dans la collection Einaudi "Scrittori tradotti da scrittori"», *Revue italienne d'études françaises*, 9, 2019, disponible sur <https://journals.openedition.org/rief/4872> (consulté le 6 juin 2020).

¹³ G. Traina, «Tacito futurista: Marinetti traduttore della *Germania*», dans E. Cavallini (dir.), *Op. cit.*, pp. 33-46.

¹⁴ A. Semprini, «*Vitrea fracta et somniorum interpretamenta: il Satyricon* secondo Sanguineti», dans F. Condello et A. Rodighiero (dir.), *Op. cit.*, pp. 245-262.

¹⁵ P. Benzoni, «Da Céline a Caproni: la versione di *Mort à crédit*», dans P. Benzoni, *op. cit.*, pp. 77-108.

¹⁶ T. Collani, «Pericle Patocchi interprete e traduttore di Salvatore Quasimodo», *Poli-femo. La traduzione letteraria d'autore*, 15-16, Napoli, Liguori, 2018, pp. 23-40.

et l'autre par Diego Valeri¹⁷, ou bien l'étude de Francesca Parodo sur les traductions d'auteur de *Madame Bovary* de Flaubert en italien¹⁸. Ensuite, on retrouve les publications consacrées à un traducteur-auteur et à l'ensemble de son activité traductive, telles que les recherches de Benedetta Tignani à propos de Giuseppe Ungaretti en tant que traducteur¹⁹, mais aussi celles d'Angela Albanese sur Natalia Ginzburg²⁰. D'autres textes précieux pour ceux qui souhaitent aborder le sujet en examen sont les témoignages directs des auteurs-traducteurs, des paratextes qui offrent un regard privilégié sur les coulisses de leur pratique traductive: citons à titre d'exemples les déclarations recueillies par Simona Munari concernant la collection éditoriale précédemment mentionnée «Scrittori tradotti da scrittori»²¹ et les interventions lors du cycle de conférences intitulé «La traduzione d'Autore» organisé par l'Université de Pise en 2007, réunies dans le volume qui porte le même nom²².

Pour terminer, il faut rappeler les travaux scientifiques sur la traduction d'auteur en soi, en tant qu'objet d'une réflexion traductologique, bien qu'ils soient, à notre connaissance, plutôt rares. En effet, il s'agit majoritairement de paratextes, notamment des préfaces à des ouvrages collectifs, comme celle de Pierre Blanc dans la revue *Franco-Italica*²³, celle écrite par Federico Condello et Andrea Rodighiero dans l'ouvrage qu'ils ont dirigé et consacré à ce

¹⁷ M. Raccanello, «Camillo Sbarbaro e Diego Valeri traduttori di *Boule de suif*», dans G. Benelli et M. Raccanello, *Il cavallo e la formica. Saggi di critica sulla traduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 29-58.

¹⁸ F. Parodo, *Op. cit.*

¹⁹ B. Tignani, «Giuseppe Ungaretti traduttore», dans G. Benelli et M. Raccanello, *Op. cit.*, pp. 149-169.

²⁰ A. Albanese, ««Essere formica e cavallo insieme». Natalia Ginzburg e la traduzione», dans G. Cascio (dir.), *Op. cit.*, pp. 3-12.

²¹ S. Munari, art. *cit.*

²² M. Bertuccelli (dir.), *Op. cit.*

²³ P. Blanc, «Traduction d'auteur et interactions culturelles entre France et Italie», *Franco-Italica*, 10, Alessandria, Edizioni dell'Orso / Paris, Champion-Slatkine, 1996, p. VII -XVIII.

thème²⁴, et celle que Gandolfo Cascio a signée pour son recueil d'essais sur la traduction d'auteur²⁵.

Or, après avoir décrit sommairement le panorama des recherches sur la traduction d'auteur, une question capitale surgit: qu'est-ce qu'on entend par «traduction d'auteur»? Pour délimiter le champ de travail et définir l'horizon de cette recherche, une définition de ce que l'on nomme «traduction d'auteur» serait nécessaire; cependant, dès cette première démarche, de sérieuses lacunes méthodologiques apparaissent.

En effet, l'un des aspects les plus problématiques de cette question est le manque d'une définition partagée au sein de la communauté scientifique de ce qu'on peut qualifier de «traduction d'auteur» et, en poussant encore plus loin, l'absence d'une définition tout court de cette notion dans maintes publications consacrées spécifiquement à cette thématique.

Examinons deux des rares tentatives de circonscrire explicitement le domaine d'étude et d'inclure une définition préalable à la discussion du sujet choisi, notamment les définitions proposées par Catia Nannoni et Gandolfo Cascio. Nannoni parle de «rencontres excellentes», à savoir de grandes œuvres étrangères traduites par des personnages illustres²⁶, tandis que Cascio écrit: «Il termine *'traduzione d'autore'* vuole indicare e circoscrivere quelle versioni compiute da scrittori e, nel nostro caso particolare, da poeti»²⁷.

La première phrase, quoique suggestive grâce au recours à l'heureuse expression *rencontres excellentes*, présente des ambiguïtés résultant du vague des termes utilisés: quelle est la ligne de démarcation entre une *grande œuvre* et une œuvre mineure? Et encore, qui peut être qualifié de *personnage illustre*, avec précision

²⁴ F. Condello et A. Rodighiero, «Ragioni per «un compito infinito»: considerazioni introduttive», dans F. Condello et A. Rodighiero (dir.), *Op. cit.*, pp. 7-35.

²⁵ G. Cascio, «Prefazione. *Come dèi greci*», dans G. Cascio (dir.), *Op. cit.*, pp. V-XIV.

²⁶ C. Nannoni, «Traduire l'onirique: *L'Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam à Camillo Sbarbaro», *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 12, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2010, p. 189.

²⁷ G. Cascio, *Op. cit.*, p. VII.

et rigueur méthodologique? Quant à la deuxième définition, elle n'impose aucune limite par rapport aux textes de départ, mais elle se concentre sur ceux qui peuvent mériter le titre d'auteur, à savoir les écrivains et les poètes. Toutefois, lorsqu'il s'agit de procéder à une analyse traductologique comparée de plusieurs versions d'auteur de la même œuvre, quels sont les critères permettant de motiver le choix d'une sélection de traducteurs?

C'est le cas du travail, mentionné auparavant, de Parodo, qui décide d'étudier les versions italiennes de *Madame Bovary* réalisées par les «scrittori di notevole prestigio»²⁸ comme le sont Diego Valeri, Oreste Del Buono, Natalia Ginzburg et Maria Luisa Spaziani. Ne figurent donc pas parmi les auteurs-traducteurs ni Libero Bigiaretti, ni Roberto Carifi: le premier a traduit le chef-d'œuvre flaubertien en 1949 et le deuxième en 1994, et l'encyclopédie Treccani les désigne respectivement comme «scrittore italiano»²⁹ et comme «poeta, filosofo e traduttore italiano»³⁰. Parodo n'explique pas les raisons qui l'ont amenée à retenir les quatre auteurs-traducteurs qui composent son corpus, et nous nous retrouvons donc face à la vraie question sous-jacente à cette discussion.

Cette question est soulevée par Condello et Rodighiero qui identifient, à notre avis, le nœud du problème; ils soulignent les «lacune piuttosto impressionanti» d'un «campo che si potrebbe credere ben scandagliato – quello delle traduzioni cosiddette 'd'autore'»³¹ et, dans une note en bas de page, ils écrivent:

La categoria, naturalmente, potrebbe e dovrebbe essere discussa. È una categoria che si ritiene in genere intuitiva, e come tutte le categorie presunte intuitive un'analisi della sua applicabilità o variabilità storico-culturale non mancherebbe certo di riservare sorprese. Ma non è questa la sede: del tutto consapevolmente [...] abbiamo preferito sospendere la questione³².

²⁸ F. Parodo, *Op. cit.*, p. 11.

²⁹ <http://www.treccani.it/enciclopedia/libero-bigiaretti/> (consulté le 6 juin 2020).

³⁰ <http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-carifi/> (consulté le 6 juin 2020).

³¹ F. Condello et A. Rodighiero, *Op. cit.*, p. 9.

³² *Ibid.*

Nous nous retrouvons donc face à une catégorie apparemment intuitive et évidente, et ces considérations expliquent le manque de problématisation de la notion étudiée. À la lumière de ces observations, les raisons pour lesquelles les chercheurs précédemment mentionnés ont jugé superflu de sonder cette notion s'expliquent et deviennent mieux compréhensibles.

Malgré l'apparente évidence de la notion, il est opportun de rappeler d'autres points de vue, qui permettent de comprendre la complexité du sujet, comme celui d'Antonio Prete, qui affirme:

Solo l'esercizio della poesia, l'esperienza dei suoi interni – di faticosa costruzione e di illuminazione – può garantire una prossimità di ascolto, di comprensione, di percezione profonda, al testo originale. E c'è da aggiungere che chiunque traduca poeticamente un poeta è, necessariamente, nel corso di quell'esperienza di traduzione, un poeta, anche se non ha mai pubblicato suoi propri versi³³.

Serait-il donc possible, voire convenable, de parcourir ce chemin dans une direction opposée par rapport à celle vers laquelle on se dirigeait? Est-il le texte, la traduction, comme le relève Cascio en commentant l'extrait de Prete³⁴, qu'il mentionne dans son essai, qui fait d'un traducteur un poète?

L'évidence présumée de cette notion, et le fait qu'elle soit employée plus fréquemment et aisément au sein de la critique italienne par rapport, par exemple, à la critique française, obligerait à s'interroger sur une autre notion, à la base de celle que nous sommes en train d'analyser ici, c'est-à-dire la notion d'auteur. Le débat autour des concepts d'auteur et d'autorité dépasse les frontières de la littérature, de son histoire et de sa critique, en envahissant les domaines de la philosophie, du droit, de l'art dans le sens le plus large du terme; cependant, une étude approfondie de cette notion complexe n'est pas au cœur de cet article, mais il est possible de constater comme le thème de la traduction d'auteur nécessite l'explicitation d'autres repères fondamentaux tels que,

³³ A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 26.

³⁴ G. Cascio, *Op. cit.*, p. XII.

dans ce cas, les notions d'autorité et d'auteur, y compris la différence et l'écart avec l'écrivain.

En conclusion, pour combler les lacunes et le vide épistémologique concernant la recherche sur la traduction d'auteur, une analyse puisant à tous ces domaines serait souhaitable et, comme conséquence et objectif, elle pourra enrichir, à son tour, la recherche traductologique aussi bien que littéraire. Dans ce sens, ces réflexions pourront apporter une contribution dans les domaines de la théorie et de l'histoire de la traduction, mais aussi de la critique, de l'histoire et de la théorie de la littérature.

Sezione “Recensioni”

diretta da CAROLINA DIGLIO



Christa et Jean-Paul Delahaye (dir.), *Hector Malot. L'écrivain instituteur*, Cahiers Robinson, Artois Presses Université, n° 45, 2019, pp. 199, 16,00 €

Le numéro 45 de la revue *Cahiers Robinson*, contenant les travaux issus de la Journée d'études qui a eu lieu le 10 mars 2017 au Musée national de l'éducation de Rouen, représente un riche recueil de contributions qui proposent des réflexions très intéressantes sur la question de l'éducation. En particulier, toute la première partie est consacrée à l'écrivain-instituteur Malot dont la pensée est bien mise en évidence déjà dès la préface par Christa et Jean-Paul Delahaye qui, d'ailleurs, soulignent le modernisme de la pensée de Malot identifié grâce aux notations dans ses récits. Les deux spécialistes font remarquer également l'importance, dans l'œuvre de Malot, du contexte historique pour observer la question scolaire et le thème de l'éducation de l'esprit et du corps des femmes et des hommes, ainsi que l'intérêt de l'écrivain pour la pédiatrie et la pédagogie.

La série de contributions s'ouvre avec celle de Lelièvre qui met bien en lumière plusieurs aspects liés au contexte scolaire au temps de Malot: la typologie d'école, le titre pour enseigner, le rapport entre enseignement public et privé, la question des matières à enseigner, la condition des filles, les différences entre instituteurs et

institutrices, les «couples pédagogiques», et aussi le nombre des professeur(e)s, des élèves, des lycées, des heures de lettres par rapport à celles de sciences. Un autre texte précieux est celui de J.-Pl. Delahaye concernant l'école laïque observée à travers le roman *Séduction* de Malot, paru dix-huit ans avant *L'Institutrice de province* de Léon Frapié, à savoir le roman considéré comme étant la référence littéraire sur ce sujet. Delahaye souligne comment Malot, à travers ses personnages, clarifie sa position vis-à-vis de la dispute laïque/cléricale. Tison, quant à elle, fait bien remarquer l'intérêt de Malot pour l'instruction dans ses œuvres et dans sa vie personnelle: une attention donnée à l'éducation de ses «filles», mais aussi aux institutrices et aux lieux de l'enseignement, surtout les couvents. De plus, Tison aborde d'autres sujets intéressants: la différence entre instruction et éducation dans l'œuvre de Malot; la question du rapport entre instruction et nature des élèves, qui aboutit au concept de l'éducation paternelle chez Malot; l'importance de la condition familiale et sociale pour l'épanouissement personnel des femmes. Marcoin, lui aussi, s'occupe de la question de l'instruction et de la famille en montrant de manière magistrale un paradoxe de Malot, qui est à la fois défenseur de l'instruction obligatoire et instituteur en famille. Marcoin souligne également l'attention de cet écrivain aux questions de l'orthographe et de l'instruction intuitive et le rôle de sa fille et sa petite-fille dans ses œuvres. Grâce au cahier de grammaire de Malot, en effet, on découvre l'idée qu'il a de cette science mais aussi l'affection pour sa famille. Très précieux à ce propos est le *Carnet Perrine*, qui suit étape après étape l'évolution linguistique et éducative de l'enfante dès sa naissance. Ensuite, avec Duthion on revient à la question des écoles, notamment le Collège royal de Rouen grâce aux informations concernant l'architecture, les aménagements en matière de salubrité, la construction d'une nouvelle église, le nombre des élèves. Parmi eux, Malot n'est pas le seul qui demeura dans l'histoire de la littérature. Dans cette sorte de voyage, on imagine l'élève Malot en étudiant sa discipline préférée et en passant du temps avec ce qui représente une autre de ses grandes passions, l'amitié. C. Delahaye propose des réponses pour comprendre les coupures, voulues par les maisons d'édition, faites par Malot pour publier le roman *Jacques Chevalier*, en soulignant

remarquablement les conséquences de ces coupures, puisqu'il s'agit de scènes concernant la qualité de l'hébergement et de l'enseignement. Enfin, Chaumartin s'attarde sur les adaptations à des fins pédagogiques de l'œuvre de Malot dont l'utilisation est liée à presque tous les domaines disciplinaires, qui vont, par exemple, de l'expression écrite et orale à l'histoire et la géographie, des sciences à la morale. Elle analyse bien les conséquences d'un possible manque de fidélité à l'esprit et au texte de Malot.

Cette première partie du volume est suivie de trois larges extraits issus des textes de Jean Queval, qui s'est attaché à la lecture de Malot. Queval ne se contente pas d'énumérer les raisons pour considérer Malot comme le meilleur «romancier pour enfants» français, mais il met également en exergue l'importance de ses œuvres «pour adultes». Il fait, en outre, réfléchir sur la possibilité de le considérer aussi comme le meilleur instituteur, étant donné sa capacité de donner une «leçon de choses» incorporée au récit. Suit une note de lecture de Marcoin sur les textes et la figure de Queval en tant que lecteur passionné d'Hector Malot.

Enfin, ce qu'on pourrait considérer comme une seconde partie du volume contient des appréciables *varia* concernant la littérature de jeunesse: Connan-Pintado aborde la question du lien entre univers scolaire républicain et livres pour la jeunesse; Ługowska s'occupe du rapport entre la presse et les jeunes à travers la figure de l'éducateur et publiciste Janusz Korczak; Tourchon et Roman soulignent la particularité de l'auteur de romans pour la jeunesse Georges Bayard en relation aux concepts d'hypertexte et hypertexte; enfin, Perrot passe en revue sa vie professionnelle pendant laquelle il s'est beaucoup consacré à la littérature de jeunesse en élargissant de plus en plus son parcours labyrinthique par le biais de rencontres internationales avec ami(e)s et collègues.

Le volume, déjà très riche en contenu, est complété par l'insertion d'un tendre hommage de Danielle Dubois-Marcoin à ses grands-pères et grands-mères et de notes de lecture par Isabelle-Rachel Casta et Francis Marcoin.

Réalisé grâce à la volonté de beaucoup de plusieurs chercheurs et chercheuses qui ont contribué à rendre hommage à un auteur qui ne peut pas être associé uniquement à *Sans famille*, ce recueil se

présente comme un cadeau qui, selon toute probabilité, serait très apprécié par Malot, surtout parce qu'on met en valeur des piliers fondamentaux tels que la famille et l'amitié, à savoir deux grandes passions de sa vie et de son œuvre.

Antonio Leo



Jana Altmanova (dir.), *Dictionnaire de l'orfèvrerie français/italien. Termes, cultures, traditions*, Napoli, Loiralab, 2019, pp. 416, 18,00 €

Le métier de l'orfèvre est l'un des plus anciens et intrigants dans le domaine des arts et des corporations. La richesse, la diversification et l'évolution continue des professions qui y sont rattachées et des spécialisations qui en résultent, constituent, encore aujourd'hui, un sujet de grand intérêt culturel et linguistique, renvoyant à la fois à l'histoire du métier et à celle de la langue.

Le *Dictionnaire de l'orfèvrerie français/italien. Termes, cultures, traditions*, dirigé par Jana Altmanova, et élaboré en collaboration avec les chercheurs des Universités de Naples «L'Orientale» et «Parthenope», s'inscrit dans une tradition lexicographique bilingue à vocation culturelle, visant un domaine spécialisé. Cet ouvrage propose un voyage fascinant dans l'univers de l'orfèvrerie destiné tant aux linguistes et aux lexicologues qu'à tous les passionnés de cet art. Il s'agit de l'un des ouvrages les plus remarquables dans ce domaine grâce à son apport socio-linguistique et notamment du premier dictionnaire bilingue de l'orfèvrerie réalisé à Naples, à la suite d'une longue et délicate enquête sur le terrain. D'ailleurs, ce projet s'inscrit dans le cadre d'une collaboration très fructueuse entamée en 2012 entre le Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati de l'Université de Naples

«L'Orientale», le Doctorat en «Euro-linguaggi e terminologie specialistiche» de l'Université de Naples «Parthenope», en pleine synergie avec le Centre de recherche CERILICUA (Centro di ricerca delle lingue e culture altre), et des associations d'artisans orfèvres de la ville de Naples. À cet égard, le Consortium Borgo Orefici, une association visant à protéger et à valoriser l'ancienne orfèvrerie de la ville de Naples, a donné sa précieuse contribution en fournissant du matériel iconographique tel que des photographies des minéraux, des objets et des outils d'orfèvrerie contenues dans cet ouvrage, ainsi que son soutien tout au long de sa rédaction.

Dans l'introduction au *Dictionnaire de l'orfèvrerie français/italien*, l'approche suivie est décrite et expliquée par Altmanova à travers des exemples tirés du domaine de l'orfèvrerie. La présentation de l'ouvrage se clôt par une bibliographie sélective qui a inspiré sa rédaction. Le *Dictionnaire* répertorie plus de 5000 termes et 25000 collocations classés par ordre alphabétique et est caractérisé par une description linguistique des concepts et des notions particulièrement soignées. Suivant une perspective bilingue français-italien, les définitions et les notes culturelles soulignent la richesse des traditions française et italienne qui sont célèbres pour leurs chefs-d'œuvre d'orfèvrerie séculaire de grand renom. Chaque entrée est accompagnée d'une définition, de la prononciation du mot, de l'indication du sous-domaine qui est signalée par des marques diatechniques (par exemple, BIOL. pour la biologie, CHIM. pour la chimie, PHYS. pour la physique), d'éventuelles variantes synonymiques, d'un ou plusieurs équivalents italiens et, en l'occurrence, de notes culturelles et de citations littéraires qui contribuent à enrichir les entrées de façon considérable.

L'approche adoptée dans cet ouvrage est sociolinguistique, voire socioterminologique, dans la mesure où l'on propose la signification des termes tout en considérant leur historicité. Le but est de dresser les lignes principales de transmission des savoirs à l'intérieur du domaine de l'orfèvrerie qui, depuis l'Antiquité, est emblématique d'une forte tradition et transmission orales. Les nombreuses entrées mettent en exergue de manière exemplaire les difficultés rencontrées dans la création d'équivalents lexicaux en raison du manque d'univocité et de correspondance entre deux (ou

plusieurs) langues, ainsi que de l'influence que le contexte d'usage exerce sur le changement de signification des mots. À titre d'exemple, rappelons que le substantif «orfèvre» a deux équivalents en italien, «orafo» et «orefice»: ce dernier se rapproche beaucoup plus du mot français «orfèvre» et il est plus répandu par rapport à «orafo», dont l'emploi n'est limité qu'à la fonction adjectivale ou bien il renvoie à la classification des métiers («maestro orafo»). Par ailleurs, le mot «orfèvre» a parfois été remplacé par «argentier»: dans ce cas, il s'agit d'un synonyme pragmatique, dérivant de l'évolution du métier de l'orfèvre qui, dans certains moments de l'histoire et surtout pendant des périodes de crise, ne travaillait pas uniquement l'or, mais aussi d'autres métaux. Cette perte sémantique souligne que, dans les définitions, les variations sont dues tant aux changements sociaux qu'à une évolution naturelle de la discipline. À ce propos, un autre exemple tout aussi intéressant est celui de «bigiottiere», emprunté au français «bijoutier», moins fréquent que «gioielliere», dérivant de la combinaison des mots français «joaillier» et «bijoutier».

Dans cet ouvrage, Altmanova inclut également les mots des professions et des pratiques de l'orfèvrerie dans toute leur variété et richesse: certaines dénominations telles que «lapidaire», «diamantaire», «gemmologue» sont monoréférentielles et spécifiques de l'univers de l'orfèvrerie, alors que d'autres se réfèrent plutôt à des domaines liés à l'orfèvrerie, à savoir «découpeur», «graveur», «tireur», etc. La dénomination de la plupart des anciens métiers est essentiellement en rapport avec des pratiques manuelles de modification de la pièce tel par exemple le travail du «ciseleur», «lapidaire» et «planeur». Certaines de ces dominations ont complètement disparu au niveau linguistique ou ont été remplacées par d'autres termes, comme «doreur» au lieu de l'ancien «dauraire», alors que d'autres deviennent de plus en plus rares. Par ailleurs, l'industrialisation du secteur et la réalisation des pièces en série ont entraîné la création de nouveaux métiers et spécialisations auxquels correspondent de nouvelles dénominations telles qu'«enfileur», «repousseur» et «sertisseur», qui rentrent dans ce qu'Alain Rey appelle le domaine de l'«ouvrier orfèvre». Elles ne s'inspirent plus aux techniques utilisées, mais plutôt à la place et à la fonction recouvertes par ces professions dans la chaîne de travail.

Sans prétendre à l'exhaustivité, l'ouvrage dirigé par Altmanova propose un voyage dans le temps à travers l'art de l'orfèvrerie. Il a le grand mérite d'ouvrir la voie vers une lexicographie bilingue terminologique de l'orfèvrerie en suivant l'évolution du lexique de ce domaine et d'enquêter sa valeur désignative. En effet, les nombreuses attestations lexicographiques fournissent aussi bien un patrimoine historique et lexical inépuisable qu'un point de réflexion sur les nouvelles perspectives dérivant de l'interaction croissante entre les disciplines linguistiques et celles liées à l'artisanat d'art, situées au croisement de plusieurs savoirs techniques et de traditions séculaires. Cette approche sémasiologique, insolite pour les professionnels d'un métier, vise à la fois à un apprentissage terminologique, culturel et historique et à une valorisation de ce domaine artistique. Le *Dictionnaire* se termine avec un glossaire italien/français qui rend la consultation plus aisée et agréable et permet aux lecteurs français mais aussi italiens de s'y orienter.

Par sa rédaction méticuleuse et sa portée socioculturelle, cet ouvrage est à considérer comme un outil d'une incontestable valeur scientifique qui donne son apport indéniable à la terminologie et à la linguistique historique ainsi qu'au processus de revalorisation et diffusion des arts et des métiers de l'orfèvrerie, tout en contribuant à la préservation du patrimoine historico-culturel de deux pays possédant des traditions artisanales importantes depuis la nuit des temps.

Carolina Iazzetta



Carlo Di Berardino (a cura di): *Sessualità e consapevolezza: il trattamento del disturbo del desiderio sessuale*, Roma, Alpes, 2019, pp. 218, 18,05 €

Il coté *destruens* vuol precedere tutto, prepotente com'è. E allora diciamo perché NON dovete leggere *Sessualità e Consapevolezza*. Non dovete leggerlo perché ancora pensate che la psicosessuologia sia chiacchiera ciarlatana e da salotto catodico e forse tutti i torti non li avete visto che solo i virologi dei tempi ultimi han surclassato gli pseudosessuologi, paradietologi (e cuochi, a dire il vero) nell'assiduità televisiva a dispensare consigli e a sentenziare diagnosi senza costrutto, né scienza né sapienza. Se il portiere del vostro stabile (magari eccellentissimo nelle cure del condominio e nobilissimo d'animo e, forse, di lombi) rimuovesse in una corrusca notte ipomaniacale l'ottonata targa recante l'un tempo ricercata denominazione di *portiere* per sostituirla con quella dorata recitante *sessuologo*, strappandosi quindi i galloni e berretto da portinaio per ripaludarsi di Harris Tweed o lanosi dolcevita, lasciando noncurante pendere sull'epa gli occhialucci con catenella dello strizzacervelli, se, dicevamo, facesse tutto questo non farebbe assolutamente nulla di illegale. Gli è infatti che ancor oggi e nelle facoltà mediche e in quelle psicologiche un autonomo corso di sessuologia medica o di

psicosessuologia è l'eccezione assai lontana dalla regola¹. Per quanto possa sembrare fuor di comune senno, la stragrande maggioranza di coloro che si laureano in medicina e in psicologia (esatto, in psicologia!) non ha ricevuto lezioni formali su come si fanno i bambini, perché si fanno e magari come si può godere della carne² senza sovrappopolare l'onusto pianeta. E se si piange in Attica, in Laconia non si ride: gli psichiatri sono creati, nella più gran parte dei casi, senza alcuna formazione sessuologica³, nonostante sia proprio stata la psichiatria la mamma della sessuologia, quella stessa insana genitrice che si affrettò presto a depositare la neonata ancora in fasce nella Ruota degli Esposti del pensiero apodittico e prescientifico⁴. Quindi, se pensate che questo libro sia l'ennesima trovata per pontificare di sesso senza averne scientifica contezza, non ve ne curate, e passate oltre.

Rifuggite dalla curatela del dottor Di Bernardino e dalle righe dei suoi coautori (alcuni invero allievi nel passato oppure accademici illustrissimi, come la dott.ssa Di Tommaso e il Chiarissimo Professore Stuppia) se pensate di saper tutto del desiderio umano cui il testo è dedicato. Non è lettura adatta a chi graniticamente crede che l'umana concupiscenza si definisca con facilità e precisione; non è roba da *chevet* per chi immagina di poter bellamente ignorare la genetica del sesso e della sua ontogenesi o se ne infischi della teoria tricerebrale o del sapere del *Mon Oncle d'Amérique* – che altrimenti svela la squisita capacità del meccanismo gabaergico di scollegare i genitali dal cranio e dal quel che contiene –

¹ E. A. Jannini, Y. Reisman, *Medicine Without Sexual Medicine Is Not Medicine: An MJCSM and ESSM Petition on Sexual Health to the Political and University Authorities*. J Sex Med. 2019, 16(6): p. 943-945.

² G. Giorello Lussuria. *La passione della conoscenza*, Milano, Il Mulino, 2010.

³ P. Monteleone, M. Amore, A. Cabassi, M. Clerici, A. Fagiolini, P. Girardi, E. A. Jannini, G. Maina, A. Rossi, A. Vita, A. Siracusano, *Attitudes of Italian Psychiatrists Toward the Evaluation of Physical Comorbidities and Sexual Dysfunction in Patients With Schizophrenia. Implications for Clinical Practice*, Front Psychiatry. 2019, 20;10: p. 842.

⁴ E. A. Jannini, A. Siracusano, *Sexual dysfunctions in mentally ill patients*. New York, Springer, 2018.

o che si bei nella supina ignoranza del ruolo dell'istinto di morte nel sempre più disvelato comportamento ipersessuale⁵.

Non è opportuno si legga *Sessualità e consapevolezza* se si è adusi alle tenebre della Caverna e si ama scambiare le ombre tweettate e ripostate per oracoli divini e Faccialibro pei *Rostra Vetera* o lo *speakers' corner* del Parco di Hyde⁶. Il Manifesto della *Mindfulness* contenuto nell'inevitabilmente incompleta (ma già doviziosa) parola *Consapevolezza* del titolo non è adatto a voi che siete digiuni dell'archetipo sforzo unitivo del pensiero religioso e filosofico orientale⁷ così come delle più recenti sistematicità della novella Sessuologia de' Sistemi⁸. Non frequentate quindi di certo il gregge del Gautama e non siete in grado di comprendere l'enorme saggezza del sincretismo theravada, zazen e yoga militante e meditante⁹. Non capirete mai che la nostra complicata sessualità non è affatto istinto de' bruti quanto piuttosto presenza hicetnunc accoppiata all'indispensabile guizzo della metacognizione. La terza parte del libro di Carlo Di Berardino è infatti un pratico protocollo MBST (*Mindfulness Based Sexuality Treatment*), magari utilissimo agli ipodesideranti, ma non a voi, succubi del dio Mani¹⁰.

Ma siccome avete tra le vostre non manichee né filistee mani *Bérénice*, la *pars construens* la potrete, appunto, costruire da soli,

⁵ G. Ciocca, E. Limoncin, V. Lingiardi, A. Burri, E. A. Jannini, *Response Regarding Existential Issues in Sexual Medicine: The Relation Between Death Anxiety and Hypersexuality*. *Sex Med Rev.* 2018 6(2): pp. 335-336.

⁶ A. Sansone, A. Cignarelli, G. Ciocca, C. Pozza, F. Giorgino, F. Romanelli, E. A. Jannini, *The Sentiment Analysis of Tweets as a New Tool to Measure Public Perception of Male Erectile and Ejaculatory Dysfunctions*. *Sex Med.* 2019, 7(4): pp. 464-471.

⁷ Z. Chen, F. Pastorino, E. Colonnello, E. A. Jannini, *Sexuality of the Dragon: a perspective from chinese religious myths and traditional culture*, *Bérénice*, n. 55, 2018, pp. 61-68.

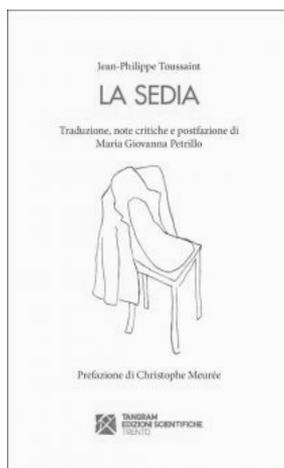
⁸ E. A. Jannini, *SM = SM: The Interface of Systems Medicine and Sexual Medicine for Facing Non-Communicable Diseases in a Gender-Dependent Manner*. *Sex Med Rev.* 2017, 5(3): pp. 349-364.

⁹ D. Rowland, E. A. Jannini, *Cultural differences and the practice of sexual medicine: A guide for sexual health practitioners*. Springer, New York, NY, 2020.

¹⁰ E. A. Jannini, M.P. McCabe, A. Salonia, F. Montorsi, B.D., Sachs, *Organic vs. psychogenic? The Manichean diagnosis in sexual medicine*. *J Sex Med.* 2010, 7(5): pp.1726-33.

senza bisogno che noi si faccia troppo encomiastico, baconiano esercizio. Affidatevi quindi alla lucida prefazione di un grande psicosessuologo, il Professore Davide Dèttore dell'Ateneo del Giglio e alla ficcante introduzione del grande psichiatra, il Professore Mario Amore – nomenomen – dell'Università della Lanterna, per entrare nelle stanze illuminate dalla cultura cognitivo-comportamentale del dottor Di Bernardino e dei suoi valentissimi collaboratori. Noi lo si è fatto. Abbiamo tratto vantaggio, come clinici e come avidi lettori, di questo libro che fa sposare il sesso con la consapevolezza, copulanti nel talamo di un nuovo umanesimo scientifico, per non desistere mai dal desiderare il desiderio.

Tommaso B. Jannini
Emmanuele A. Jannini



Jean-Philippe Toussaint, *La sedia*, traduzione, note critiche e postfazione di Maria Giovanna Petrillo, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2020, pp. 78, 12,00 €

È in libreria, edita da Tangram Edizioni Scientifiche, *La sedia*, ultima opera pararomanzescas di Jean-Philippe Toussaint. Tradotta in lingua italiana da Maria Giovanna Petrillo, nota studiosa di Toussaint che ne cura anche le note critiche e la postfazione, questo testo, che si presenta in un raffinato formato *plaque*, è impreziosito da un disegno firmato Toussaint in copertina (*Chaise, autoportrait, esquisse*), nonché dalla prefazione di Christophe Meurée, studioso degli Archives & Musée de la Littérature di Bruxelles.

La versione originale, *La chaise*, pubblicata nel 2019 dalle edizioni del M.A.D.D. di Bordeaux, avviene, non a caso, in un momento tipico della carriera del poliedrico scrittore belga, ovvero dopo la chiusura della saga dedicata al personaggio di Marie, *M.M.M.M.* (Paris, Minuit, 2017), e proprio prima dell'inizio di un nuovo ciclo romanzesco – sempre edito da Minuit – costituito attualmente da *La Clé USB* (2019) e *Les Émotions* (2020). Pertanto, come dichiara proprio lo stesso Toussaint, nell'incipit dell'opera, “sono, dunque, sessant'anni che rifletto alla creazione di questa sedia” (p. 21).

Tali remote riflessioni si codificano, soprattutto negli ultimi anni, in un'interessante sperimentazione che propone un movimento oscillatorio che investe una produzione non solo letteraria ma anche artistica, tendenza che suggella la polarità tra le arti professata da sempre da Toussaint e sancita appunto ne *La sedia*. Si pensi, in tal senso, alla mostra *Signé Jean-Philippe Toussaint* (2020), presso il Musée des Beaux-Arts di Arras, o al progetto *Jean-Philippe Toussaint en musique*, realizzato l'anno precedente con la Delano Orchestra.

Ne *La sedia* l'autore, eletto all'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique nel 2014, incastona le sue considerazioni paraletterarie – apparentemente celate dalla sua oramai proverbiale e molto apparente impassibilità – rinviando “tutti”, lettori e studiosi (p. 26), molto indietro nel tempo, per ricostruire, in una serialità evocativamente rembrandtiana, la sua carriera di scrittore e artista. L'obiettivo dell'opera è sì quello di fornire un *aperçu* del processo di creazione con finalità genetiche ma, piuttosto e soprattutto, il suo intento è quello di indirizzare il lettore verso riflessioni critico-interpretative condivise.

In quest'opera, che si presenta quale sorprendente gioco di intarsi autocitazionali che scivolano verso l'*autofiction*, lo scrittore invita, dunque, *tutti* ad intraprendere un meraviglioso viaggio nella sua letteratura, sin dagli esordi nel 1989 con *La Salle de bain*, passando per *Autoportrait (à l'étranger)* (2000), deviando, poi, per *Mes Bureaux* (2005), *La Mélancolie de Zidane* (2006), *L'Urgence et la patience* (2012) e soffermandosi, infine, su *Football* (2015).

La sedia di Toussaint “sarà contemporaneamente un autoritratto e una rappresentazione del mondo” (p. 25) e, nella progettazione della sua sedia di parole quale “codicillo all'autoritratto” (p. 38), l'autore tesse, in una tela sofisticata, un “testamento letterario” (p. 58) in cui, sulla scia di Umberto Eco, chiama in causa, in un'articolata variante della cooperazione testuale, un lettore che collabori attivamente nel riempire i vuoti del non detto letterario indagando, inoltre, nelle intercapedini della verità in letteratura. E se Paul Grice rifletteva sulle inferenze o implicature conversazionali, Toussaint investiga anche, non escludendo riverberi iseriani, sulla complicata *liaison* tra l'atto della lettura e l'atto della scrittura.

La progettazione della sedia di Toussaint si rivela un'operazione niente affatto semplice poiché l'atto creativo, quella *machinerie lourde*, così come definita in *L'Urgence et la patience* (p. 99), impone a *tutti* (scrittori, studiosi e lettori) un incessante e complicato dialogo, fatto di intimità condivisa.

L'ottima traduzione di quest'opera in lingua italiana, corredata da note critiche e da una rigorosa e ben documentata postfazione, rappresenta, dunque, un'occasione per *tutti* di intraprendere un viaggio all'interno dei complicati meccanismi della creazione, costituendo, altresì, un'opportunità che consente al lettore italiano di avventurarsi nella galassia di Jean-Philippe Toussaint con uno sguardo sicuramente più consapevole.

Claudio Grimaldi

Sezione “Inediti & attualità”

INIMISMO MÍO

El Inismo es para mí la posibilidad de aglutinar tantas voluntades dispersas. Ese deseo, es lo que nos hace Inistas, lo que realmente da fuerza e imprime el carácter de este movimiento, está en esa necesidad de materializar lo que, paradójicamente, en democracia, debería ser una realidad: Expresión y Reunión en Libertad.

Antonio Orihuela
Moguer, 14 de abril de 1995

Giorgio De Piaggi
Faut pas réveiller les morts

Marseille. Un agent d'investigation privée est chargé d'assassiner un écrivain franco-américain de renom, le commanditaire n'étant autre que l'épouse de ce dernier. Cette mission va amener notre homme à se rapprocher de sa cible, avec laquelle il développe un rapport de plus en plus ambigu... Un récit tout en rebonds et joutes verbales animées.

Giorgio De Piaggi est originaire de Gênes. Il a exercé la fonction de lecteur de langue et de culture italiennes à la Faculté des lettres d'Aix-en-Provence puis enseigné la littérature française aux Universités de Salerne, de Bologne et de Gênes. Professeur émérite, Officier des Palmes académiques, il est membre du Conseil d'Administration de l'Alliance Française de Gênes, et ancien membre de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese. Après sa retraite en 2005, il se consacre à l'écriture narrative. Il est l'auteur d'*Un jour à Marseille*, *O Sorbonne ? et Une étrange aventure*, parus aux Éditions du Pantheon.

€ 17,90 TTC
ISBN 978-2-7347-5014-1



www.editions-pantheon.fr

Faut pas réveiller les morts

Giorgio De Piaggi

Giorgio De Piaggi
Faut pas réveiller les morts



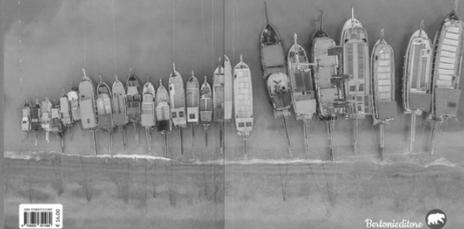
Natale Antonio Rossi è nato ad Arrezzo e vive a Roma. È docente dell'Università La Sapienza di Roma, ha scritto di teoria della letteratura, di linguistica, di critica letteraria. Ha scritto di poesia e di narrativa. Ha diretto la casa editrice "Poiesi Opera Edizioni", il centro culturale "Arrieta Epist" e la galleria "Attensel". Ha occupato delle pagine culturali di "Poiesi".

È presidente dell'Unione Nazionale Scrittori e Artisti, vicepresidente della Federazione Unitaria Italiana Scrittori, presidente di Federscrittori, organismo di gestione collettiva di diritti d'autore.



Natale Antonio Rossi

mediterraneo
poema di mare e migrazione



Benedicittione

Il trasferimento di massa di persone da un continente all'altro è uno dei fenomeni che caratterizzano la contemporaneità, insieme alla capillare invasione della telematica e alla globalizzazione delle comunicazioni, e la diffusione delle epidemie (come sostiene Karl Popper).

Tutti fenomeni che, come si sa, distinguono il nostro tempo a (ante internet) da quello d'oggi (più post internet) ancora più nostro.

Il Mediterraneo, mare di fuoco, ha onde di conoscenza dei flussi di migrazione che dal Sud e dall'Africa vanno verso l'Italia e l'Europa già dei di ieri e di oggi assistono a naufragi, soprattutto naufraghi, e quando possono, pergono loro un appiglio di fortuna, di salvaggio.

Itarsi finiscono in acqua e vanno a fondo.

Quanti? Un milione? due milioni? Anche già dei rimasti a vigilare il mare hanno meno di conti. Un limitato censimento è stato offerto dal blog "Trottores Europe" e ad esso fa riferimento la successione delle strofe.

I versi di "Mediterraneo, poema di mare e di migrazione" sono divisi in archivio, sull'endocastellato (verso portante di ogni scrittura poetica) e su strofe dimezzate in pagina e in successione di pagina.

La chiara conclusione di lettura è in versi dedicati al Mediterraneo (che costituiscono una metafora).

Il tema della migrazione non nuovo e al contempo nuovo nella storia dell'uomo se aveva bisogno di una lingua non facile e d'invenzione. In questo un felice esercizio di scrittura per provare che i grandi poemi di ieri hanno possibilità di esempio e dignità.



Bruno Sanbenedetto, *Questo sono io! [Lavandomi le mani nelle maree]*. Scritti e musiche scelte dall'autore. Cd audio, Vintage54record, 2019.

Sezione “Iconografia”



ICI HABITA ET CONÇUT DE 1910 À 1915
• PLUSIEURS CHEFS-D'ŒUVRE •
LE POÈTE ET LITTÉRATEUR
GABRIELE D'ANNUNZIO
(ÉCRITEAU POSE PAR LA SOCIÉTÉ
HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE
D'ARCACHON ET DU PAYS DE BUCH
LE 22 MARS 1931)

(Archivi di *Bérénice*, n. 1.270 - b e c)

Les trois liseuses (omaggio alla lettura)



Franz Eybl, *Fanciulla che legge*
(Osterreichische Galerie Belvedere)



Elisabetta Dimauro che legge *Bérénice*
(Archivi di *Bérénice*, nn.)



Lettura di *Retour à Zanzibar*
(Archivi di *Bérénice*, nn.)

EL DOCTOR SAX – Beat & Books
Valencia (Spain)

Bérénice

Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie

Fondata a Roma da Gabriel-Aldo Bertozzi nel 1980.

NORMES POUR LES COLLABORATEURS

Les modifications des normes précédentes et de nouvelles indications sont signalées en caractères gras.

Les règles, auxquelles l'on a parfois porté précédemment peu d'attention, sont, par contre, soulignées.

COLLABORATIONS

- Feuillet dactylographié d'environ **2000 caractères par page**, notes en bas de page et espaces inclus (mais, sans bibliographie à la fin de l'article), précédé d'un abstract en anglais.
- **Ne pas dépasser les 12 pages. Les pages supplémentaires ne seront publiées qu'aux frais de l'auteur.**
- **Langue des articles : langues romanes et langue anglaise.**
- Utiliser un caractère courant, par ex. Times New Roman (éviter en tout cas les caractères inusuels).
- Le texte en français doit être remis par courriel, en utilisant exclusivement la pièce jointe ou *attachment* (pour les illustrations voir les indications ci-dessous).
- Le délai pour la correction des épreuves est d'une semaine. Passé ce délai, la correction sera faite d'office. Dans certains cas, la Rédaction peut décider de ne pas envoyer les épreuves.
- Afin d'assurer la qualité du contenu publié, la revue *Bérénice* adopte son système double-blind peer review/procedure en double aveugle.
- **ATTENTION : Nous vous rappelons que votre texte est *ne varietur*** (donc, ne pas changer ou ajouter mots, ponctuation pendant la correction des épreuves et rester fidèles au texte original envoyé).
- **Le pdf des articles ne sera envoyé qu'aux abonnés de la revue.**
- **L'éditeur n'envoie pas aux collaborateurs d'exemplaires de la revue à titre gratuit.**

PRÉSENTATION DU TEXTE

- Texte : corps de 12 points.
- Titre centré, en majuscules, corps de 14 points.
- Nom de l'auteur, à droite, en majuscules, corps de 12 points.

- Première ligne du texte sans alinéa ; par la suite, chaque fois qu'il faut aller à la ligne, le retrait est de 0,5 cm.
- Tous les espacements verticaux (entre le titre, le nom de l'auteur, le texte, les citations, etc.) doivent être calculés en tenant comptant d'une ligne normale en corps de 12 points, par exemple :
[espacement d'une ligne]
- Insérer un espacement entre le titre et le nom de l'auteur.
- Insérer trois espacements entre le nom de l'auteur et le début du texte.
- Épigraphe brève (éventuellement) à droite, corps de 10 points. Insérer trois espacements entre le nom de l'auteur et l'éventuelle épigraphe et un espacement entre l'épigraphe et le texte.
- Pour insérer les notes, suivre les indications de l'ordinateur, si celui-ci est doté du logiciel de traitement de texte Microsoft Word.
- **Pour les signes suivants : (? ! ; : « » () ,) l'espace situé respectivement avant ou après doit être un espace sécable.**

DISPOSITIONS SPÉCIFIQUES

- Dans le texte et dans les notes les titres des volumes, des articles de revues, des manifestes littéraires, les noms de revues et de journaux seront indiqués en italique. Les titres des poésies ou des textes en prose faisant partie d'un recueil et les titres des chapitres d'un volume **seront indiqués entre guillemets (« »)**.
- **Pour mettre en relief un ou des mots dans le texte courant, préférer l'italique ou les guillemets (« »). Mais ne pas abuser de ces recours qui alourdissent.**
- **Les courtes citations, dans le corps du texte, doivent être placées entre les guillemets typographiques « », selon le critère suivant : ouvrir les guillemets «citation, fermer les guillemets», numéro de la note en ordre progressif, en exposant, sans parenthèses.**
- Les citations longues (vers ou prose) doivent être indiquées avec 1 cm de retrait par rapport au texte, sans guillemets, séparées du texte avant et après par un espacement, et avec un corps de 10 points. À la première ligne de la citation, le retrait ne doit être indiqué que s'il apparaît également dans le texte cité.
- Les coupures dans les citations doivent être signalées par trois points entre crochets [...]. En revanche, les trois points seuls indiquent que la suspension figure dans le texte original. N'indiquer en aucun cas une coupure initiale ou finale à l'aide de trois points de suspension entre parenthèses (on présume en effet que l'auteur cité n'est pas un écrivain de fragments – dans le cas contraire, il serait bon de le préciser).
- Mettre une majuscule à la première lettre des noms de mouvements (ex. : Surréalisme).
- Œ, œ doivent être écrits correctement à l'aide des symboles.
- Dans le texte, les noms des auteurs seront indiqués en toutes lettres : Breton ou André Breton (en aucun cas A. B.).

- Dans les notes, les noms des auteurs seront en caractères normaux précédés de l'initiale du prénom suivie d'un point (attention, pour Charles : Ch., pour Philippe: Ph.).
- Dans les notes, indiquer le lieu d'édition, suivi du nom de l'éditeur et de l'année de parution. Pour indiquer la même œuvre dans la note immédiatement successive utiliser *Ibid.* s'il s'agit de la même page, Ivi si les pages sont différentes.
- Utiliser Id. pour ne pas répéter le nom du même auteur dans les notes qui se suivent.
- Utiliser Op. cit. pour ne pas répéter dans les notes un volume ou un article déjà cité. *Op. cit.* doit être indiqué en italique s'il remplace le titre précédemment cité (il est précédé alors du nom de l'auteur). Op. cit. sera indiqué en caractère romain s'il remplace, après le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage cité, les autres données bibliographiques (lieu d'édition, maison d'édition, année de parution). Ceci est nécessaire quand on cite deux ou plusieurs œuvres d'un même auteur, car un simple Op. cit. ne permet pas de distinguer quelle est l'œuvre répétée.
- Pour confrontations, références, employer Cf. et non pas Cfr.
- Placer les accents même sur les lettres majuscules.
- La longueur des titres ne doit pas dépasser les 2/3 lignes.
- Les notes devront figurer en bas de page.

Les éventuelles illustrations à insérer dans le texte, en noir et blanc, ne pourront être acceptées si leur qualité est médiocre (la Rédaction se réserve le droit de décision quant à leur publication). **Toute illustration proposée devra faire l'objet, au préalable, d'une demande de droits de reproduction selon les lois en vigueur (à l'éditeur ou à l'auteur).**

Suivre les exemples suivants :

- M. Denis, *Charmes et leçons de l'Italie*, Paris, Colin, 1933, p. 55.
- *Ibid.*
- H. Miller, *Rimbaud*, in *Bérénice*, II, 2 (mars 1981), p. 9.
- Le nom des collections doit être indiqué après la maison d'édition, entre parenthèses et entre guillemets (« ») : ex. : W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi (« Paperbacks », 99), 1979, p. 41.

Queste norme sono fruibili pure in italiano se richieste.

L'article ne pourra pas être publié si ces normes ne sont pas respectées.

----- *** -----

Pour s'abonner, il faut s'adresser à :

eldoctorsax@gmail.com

Pour plus d'informations, veuillez consulter :

www.review-berenice.com