# Bérénice

*Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi*

RIVISTA SEMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

*Diretta da*

Gabriel-Aldo Bertozzi
e Gabriella Giansante

Rivista associata al

El Doctor Sax
Beat & Books

*Bérénice*

RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI COMPARATI
E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

*Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi*

Diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e Gabriella Giansante

**Comitato Scientifico**
Carmine Catenacci (direttore Dip. di Lettere, Arti e Scienze sociali), Nerina Clerici Balmas, Graziano Benelli, Pierre Brunel, Matteo D'Ambrosio, José Manuel Losada, Carolina Diglio, Giovanni Fontana, Louis Forestier, 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
46001 – Valencia (Spain)

**Grafica e impaginazione**
Pamela Vargas

**Rivista semestrale**
N. S.[4], anno XXVI, n. 60 – 2021

**Codice ISBN:** 9798532015005
**ISSN (Paris):** 1128-7047

***Per abbonamenti scrivere a:***
eldoctorsax@gmail.com

costo per fascicolo 12 €
per 4 numeri 36 €

gli abbonati possono acquistati con uno sconto del 50% i *Quaderni di Bérénice* e con lo sconto del 30% i volumi della collana «ini init»

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 26, n. 60 – 2021
**ISSN (Paris): 1128-7047**

SOMMARIO

*Editoriale*……...5
Pier Luigi Pinelli — *Lourdes dans les œuvres de Zola, Huysmans et Mauriac* …….....9
Antonietta Florio — «*La Mail Art tra Futurismo e Inismo» di Eugenio Giannì*……...…35
Gabriel-Aldo Bertozzi (a cura) — *Prima Antologia della Poesia Astratta* (seguito). Opere di Franco E. Albi, John M. Bennett, Neli Maria Vieira, Laura Ortiz……...43

*Sezione "Mythocritique"* (diretta da PIERRE BRUNEL e JOSÉ MANUEL LOSADA)
Franco de Merolis — *La mitocritica nell'opera di André Suarès*……..59

*Sezione "Lingua francese"* (diretta da GRAZIANO BENELLI)
Manuela Raccanello — *Tradurre le figure retoriche del* Journal d'un curé *di Bernanos*……..77
Sabrina Aulitto — *Le mot* risque *dans la terminologie assurancielle. Recherche à l'aide d'un corpus*……91

*Sezione "Recensioni"* (diretta da CAROLINA DIGLIO) …….....103
Sergio Piscopo, *Il potere spassionato. Corneille, Molière, Racine e altri tre saggi teatrali* di Francesco Fiorentino – Claudio Grimaldi, *Cahiers de lexicologie,* n° 118, *Terminologie diachronique: méthodologies et études de cas* par Maria Teresa Zanola (dir.) – Camilla Nappi, *Les Carnets du Cediscor,* n° 16*, Analyse contrastive du discours grammatical. Contextualisation et enjeux didactiques en FLE par un public slavophone* par C. Bruley, B. Meszaros, Z. Puchovská (dir.)

Sezione "Inediti & attualità" ……..…123
*Opere d'avanguardia*

*Sezione "Iconografia"* ……..……....131
*Bérénice* par *Bérénice* – Omaggi di *Bérénice*

**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 vantais de posséder*
*tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires*
*les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.*
Arthur Rimbaud

Lasciateci, almeno per una volta, unire alle voci del coro: «Con la ripresa dell'attività penalizzata dalla pandemia cerchiamo, con un piccolo ritardo sui tempi di pubblicazione, di essere sempre più propositivi e offrire ai nostri lettori ricerche, verifiche informazioni del miglior livello». Nel coro, ma con i fatti. D'altronde "essere propositivi", qualità essenziale per una rivista come *Bérénice*, significa corteggiare la veggenza, laddove il prodotto di oggi non è solo frutto della contingenza, ma sarà valido pure domani.

Con questo numero 60 della nuova serie, dunque il 93° dell'intera attività della rivista, informiamo i nostri lettori, gli abbonati in particolare, che il numero 61 sarà pubblicato regolarmente nel dicembre di questo anno, ma dal 2022 la periodicità semestrale verterà sui mesi di aprile e ottobre (invece degli attuali giugno e dicembre), date più fertili per la divulgazione della ricerca scientifico-culturale.

Altre probabili novità saranno espresse dopo il Consiglio del Comitato Scientifico di *Bérénice*, previsto per fine gennaio 2022.

Gli abstract illustrano ricerche che vanno dalla letteratura (nella quale si inserisce pure la mitocritica) e lingua francese, alla Mail Art, alla poesia astratta (seguito) cui seguono le sezioni "Recensioni", "Inediti & attualità", "Iconografia".

L'illustrazione della prima di copertina è di Françoise Canal, nota artista parigina di cui si possono trovare indicazioni biografiche a pagina 17 del fascicolo precedente.

L'illustrazione della quarta di copertina è di Georges Murillon, alias E. Nessuno, autore purtroppo scomparso di recente (2019) che è stato pure romanziere, saggista e personaggio di rilievo negli ambiti culturali della Haute Ardèche.

***

*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 odeporica*, *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 *e nel sito della rivista. Oppure richiederle scrivendo al seguente indirizzo e-mail:* inigaby@gmail.com *(disponibili attualmente solo in francese).*

***

## *Bérénice*

è inscritta 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.

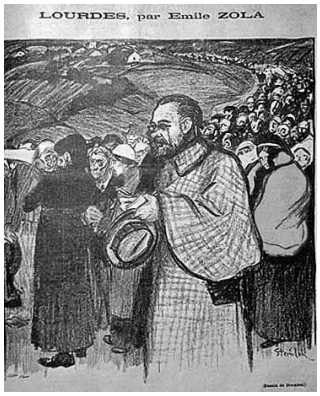
*Bérénice* ha pubblicato pure articoli dedicati a sé stessa (*selfBérénice*). Per questi si rimanda ai seguenti titoli:

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.

# LOURDES DANS LES ŒUVRES DE ZOLA, HUYSMANS ET MAURIAC

par PIER LUIGI PINELLI




*In the present article, I analyse three distinct literary works on the subject of Lourdes as a miraculous place. Each of these works takes very different position on the matter. In Lourdes, the father of Naturalism, Émile Zola, tries to portray the Virgin's miracles as the result of some kind of collective hysteria. Zola's views are strongly challenged by his most important disciple Joris-Karl Huysmans in* Les foules de Lourdes. *Huysmans accuses Zola of wanting to hide the truth and blames him for wanting to investigate scientifically what is an object of faith. In the third work, Pèlerins de Lourdes, François Mauriac describes his pilgrimage as an act of witness to his rediscovered faith: a spiritual itinerary, characterised by many biographical anecdotes*.

***

Lourdes est un lieu de culte mythique construit autant en pierre qu'en papier. Au *Lourdes* de Zola (1894), qui offre une vision laïque et critique du pèlerinage, s'oppose la lecture catholique de *Les foules de Lourdes* de Huysmans (1906) et de *Pèlerins de Lourdes* (1932) de François Mauriac. Les trois romans en dévoilent les

mêmes faces, à la fois lieu de surnaturel et bazar chrétien. Les trois écrivains évoquent les miracles et témoignent de la force émotionnelle, spirituelle, dynamique et inspiratrice du lieu. Leurs livres prouvent l'efficace conjugaison d'une histoire, d'un lieu et d'une ferveur. À travers ces trois romans, Lourdes apparaît comme une «géographie spirituelle dynamique»[1] et inspiratrice et devient un enjeu d'affrontement entre la pensée religieuse et la pensée rationnelle. L'abondante production littéraire autour de Lourdes entretient une tension qui apparaît comme un des éléments de la pérennité de son mythe.[2] Toute cette production participe d'une «autre scène que la scène initiale d'apparition, une scène des pouvoirs, des controverses, des opinions contradictoires et de leurs représentants.»[3] Le "phénomène de Lourdes" a toujours été au centre d'un différend entre la religion et la science. Dans cet article, j'ai l'intention de mettre en évidence certains aspects du problème de la maladie/miracle à travers les œuvres sur Lourdes de ces trois auteurs.

Dans *Les Trois Villes: Lourdes, Rome, Paris*, Émile Zola tente de prouver qu'à Lourdes il n'y a pas de miracles, mais des guérisons qui peuvent s'expliquer à la lumière de la science: la localité mariale

---

[1] F. Gugelot, *Les deux faces de Lourdes*, in *Archives de sciences sociales des religions*, 151, juillet-septembre 2010, p. 218.

[2] Maurice Barrès publie *Une visite à Lourdes* en 1922; Francis Jammes, *Le pèlerin de Lourdes* en 1936; Franz Werfel, *Le chant de Bernadette* en 1941; Alexis Carrel, *Le Voyage de Lourdes* en 1949; Michel de Saint-Pierre, *Bernadette de Lourdes* en 1953; Didier Decoin, *La Sainte Vierge a les yeux bleus* en 1984; Alain Vircondelet, *Bernadette. Celle qui a vu* en 2002; Alina Reyes, *La jeune fille et la Vierge* en 2008; Catherine Rihoit, *J'ai vu. L'extraordinaire histoire de Bernadette* en 2009. Mais, ce ne sont pas seulement les écrivains qui consacrent des ouvrages à Lourdes. Il en est de même pour le cinéma: en 1924, dans *Credo ou la tragédie de Lourdes*, Julien Duvivier oppose la ferveur des pèlerins à l'insouciance des années folles et au conformisme agnostique des classes privilégiées et bien-pensantes. Le fantastique succès du *Chant de Bernadette* fait des émules: en 1961, Gilbert Cesbron écrit le scénario du film de Robert Darène, *Il suffit d'aimer*.

[3] F. Gugelot, *Op. cit.,* p. 218.

«n'est qu'un accident explicable»[4] dans la progression de l'histoire. Après un premier séjour à Lourdes en septembre 1891, Zola se propose de composer une œuvre sur la ville pyrénéenne, un projet qui le fait enthousiasmer, comme il le révèle dans une lettre à Henry Céard: «Ô le beau livre à faire avec cette ville extraordinaire!»[5] et en celle qu'il adresse à Jan van Santen Kolff: «Je tiens le sujet le plus admirable qu'on puisse avoir»[6]. L'écrivain revient une deuxième fois à Lourdes, du 19 août au 1er septembre 1892, à l'occasion du pèlerinage national, le plus important de l'année, et, à cette occasion, il annote scrupuleusement ce qu'il voit[7]. Il se promène partout, visite tout, de la maison d'enfance de Bernadette aux hôpitaux, des malades en attente de guérisons miraculeuses en passant par le bureau des constatations des miracles.

Zola applique à Lourdes la méthode "naturaliste" qu'il a toujours utilisée: «Ma façon de procéder est toujours celle-ci: d'abord je me renseigne par moi-même, par ce que j'ai vu et entendu; ensuite, je me renseigne par les documents écrits, les livres sur la matière, les notes que me donnent mes amis; et enfin l'imagination, l'intuition plutôt, fait le reste»[8]. *Lourdes*, publié en août 1894, est un reportage conçu d'abord comme un roman autonome, puis comme la première partie d'un diptyque, *Lourdes, Rome*, et ensuite d'une trilogie: *Les Trois Villes: Lourdes, Rome, Paris*.

*Lourdes* couvre une période de cinq jours: du vendredi 19 août au mardi 23 août 1892. L'intrigue est simple: Pierre Froment, le héros du roman et l'*alter ego* de Zola, accompagne une amie d'enfance, Marie de Guersaint. Les deux personnages sont souffrants: Marie est paralysée depuis un accident de cheval et elle

[4] É. Zola, *Les Trois Villes: Lourdes*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1894, p. 589. Désormais, les citations de cette œuvre seront indiquées par l'abréviation *L* et le numéro de page entre parenthèses à la fin de la citation.
[5] Lettre à Henry Céard, 20 septembre 1891.
[6] Lettre à Jan van Santen Kolff, 9 septembre 1893.
[7] De ces carnets d'enquête, aujourd'hui déposés à la bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône). Zola va en tirer 240 feuillets intitulés *Mon Voyage à Lourdes*.
[8] Lettre du 27 juin 1890 à Jules Héricourt.

n'a toujours pas eu ses règles à vingt-trois ans. Pierre souffre dans son âme, sa foi est vacillante. Chacun est prisonnier de sa virginité. Pierre confie à Marie que, si elle guérit, il retrouvera sa foi. Le miracle se produit, mais Pierre ne croit pas à l'intervention divine, car il se souvient que Beauclair, un médecin élève de Charcot, avait annoncé que Marie serait guérie de sa maladie, selon lui d'origine nerveuse. Ayant compris que, pour lui, la foi est perdue à jamais, Pierre laisse Marie dans l'illusion et rêve d'une religion nouvelle.

L'intention qui pousse Zola à Lourdes n'est pas d'y trouver la foi, mais la volonté d'observer et de représenter le phénomène social lié aux pèlerinages. En parlant de la ville, l'écrivain dit à Edmond Goncourt qu'il était «stupéfait par le spectacle de ce monde de croyants hallucinés»[9]. Pour Zola, à Lourdes, on peut encore respirer l'atmosphère d'une superstition médiévale: «C'est une pièce du vieux monde que l'on aperçoit là, un monde qui nous reporte de dix siècles en arrière»[10]. Il se joint à la foule des pèlerins avec un carnet à la main pour prendre des notes, dans le plein respect de la méthode scientifique. L'auteur des *Rougon-Macquart* ne passe pas inaperçu. *L'Univers* publie les premières déclarations de Zola, qui affirme qu'il est arrivé à Lourdes «sans parti-pris»[11] et que son récit aboutira à une étude impartiale des "choses visibles". Les journalistes avancent même l'hypothèse de sa conversion, démentie lors d'une

[9] J. Noiray, *Zola et Bernadette. L'image de Bernadette Soubirous dans Lourdes*, in *Littératures, Région, Religions*, 5e Colloque de littérature régionale, Pau, 3 et 4 avril 1987, Actes recueillis et présentés par Pierre Delay, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux 1988, p. 135. Lors d'un dîner où sont présents les frères Goncourt, Zola révèle qu' «il a été à Lourdes et [...] il a été frappé, stupéfié, par le spectacle de ce monde de croyants hallucinés et [...] il y aurait de belles choses à écrire sur ce renouveau de la foi, qui, pour lui, a amené le mysticisme, en littérature et ailleurs, de l'heure présente.», *Journal des Goncourt, 16 mars 1892*, Paris, Robert Laffont, 1989, t. III, p.148.

[10] *Le Figaro*, 19 juillet 1892.

[11] É. Zola, *Mes voyages. Lourdes, Rome*. *Journaux* inédits présentés et annotés par René Ternois, Paris, Fasquelle 1958, p. 17. C'est cette édition qui sera citée tout au long de l'article. Les extraits seront référés dans le corps du texte entre parenthèses par la lettre *V* suivie du numéro de page.

visite au *Bureau des constatations médicales*[12]: «Je ne suis pas croyant, je ne crois pas aux miracles, je crois au besoin du miracle pour l'homme» (*V*, 22).

À ce stade, il est nécessaire de mettre en évidence la position de l'écrivain sur les miracles. Zola décrit le *Bureau* comme un local exigu et désordonné; l'équipe médicale qui y travaille semble approximative dans le regard d'un homme qui exige la rigueur scientifique, seul instrument de vérité: «L'installation est sommaire: une baraque en planches, des tables de bois blanc, des dossiers en désordre» (*V*, 114). En ce qui concerne les cas vus au *Bureau*, Zola fait valoir que de la part de l'équipe médicale «il aurait fallu établir l'état auparavant» (*V*, 114) des malades et que, pour «établir les guérisons miraculeuses», «une critique des documents, une rigueur de méthode qui n'est sans doute pas possible » (*V*, 116) serait nécessaire. Le romancier revient à plusieurs reprises sur cet aspect fondamental:

> J'ai fait observer qu'il serait très désirable qu'une commission de médecins […] constatât l'état du malade à l'arrivée, pour constater ensuite la guérison avec plus de force. Je n'ai pas vu d'hommes, et pas de guérison immédiate ne s'est produite, à la Grotte ni à la piscine, pendant que j'étais là. Et, réduisant la guérison, j'ai fait observer que, si on créait une salle des plaies apparentes, qu'on dressât un procès-verbal de ces plaies, qu'on les photographiât même, cela donnerai une force énorme à la constatation des guérisons, s'il s'en produisait ensuite" (*V*, 41).

Le père du naturalisme lit donc le "phénomène de Lourdes" selon la raison et non selon la foi: «Des faits et pas de jugements. Mon pèlerinage est celui de la science humaine» (*V*, 17). Soucieux de fournir un témoignage objectif, Zola se propose de «décrire le mécanisme des pèlerinages et du développement des phénomènes métaphysiques de Lourdes» (*V*, 12), où les termes «décrire» et «mécanisme» traduisent le désir d'analyse de la pensée positiviste.

[12] Les guérisons sont enregistrées au *Bureau des constatations médicales*, qui est devenu en 1947 le *Bureau médical de Notre-Dame de Lourdes*.

La discontinuité dans le phénomène des guérisons semble également soutenir la thèse de Zola:

> Tout d'un coup, il y eut un grand cri déchirant, le cri de la mère, dominant la foudre, dans l'orage qui redoublait. Sa fille était morte. Et elle se leva toute droite, elle tourna le dos à cette Vierge sourde, qui laissait mourir les enfants; et elle repartit comme une folle, sous l'averse battante, allant devant elle sans savoir où, emportant et berçant toujours le pauvre petit corps, qu'elle gardait sur les bras depuis tant de jours et tant de nuits. (*L*, 634)

Selon Zola, les guérisons sont attribuables à des facteurs nerveux, à l'autosuggestion: «Pierre […] commença à comprendre ce qui se passait à Lourdes […] des forces mal étudiées encore, ignorées même, agissaient: autosuggestion, ébranlement préparé de longue main, entraînement du voyage, des prières et des cantiques, exaltation croissante et surtout le souffle guérisseur, la puissance inconnue qui se dégageait des foules, dans la crise aiguë de la foi.» (*L*, 547) Zola lit en décembre 1892 l'article sur l'hystérie, *La foi qui guérit*, de Jean-Martin Charcot (modèle du Dr Beauclair à Lourdes), paru dans *La Revue hebdomadaire*, et le *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* (1891-1895) d'un élève de Charcot, le Dr Gilles de La Tourette, où il trouve confirmation de ses convictions: «Là s'ouvre le vaste champ de l'inconnu. Combien de maladies […] ont des racines nerveuses et peuvent dès lors être guéries ou du moins soulagées momentanément par une grande émotion, un élan de tout l'être, une volonté exaltée de guérir.» (*V*, 19-20). Le romancier se demande alors pourquoi les médecins appellent miraculeuses des «révolutions internes […] qu'ils ne comprennent pas» (*V*, 20). À la lumière des théories du Dr Gill, le rétablissement de Marie semble donc compréhensible pour Pierre:

> Et il la vit se lever brusquement, se tenir toute droite dans son chariot, chancelante, bégayante, ne trouvant que ce mot de caresse: "Oh! mon ami…Oh! mon ami…" […] "Je suis guérie!... Je suis guérie!" […] Pierre, très pâle, l'écoutait. Beauclair le lui avait bien dit que la guérison viendrait en coup de foudre, lorsque, sous l'influence de l'imagination puissamment surexcitée, il se produirait en elle un réveil soudain de la volonté, depuis

> si longtemps endormie […] Tout cela, Beauclair l'avait dit à l'avance, en se servant presque des mêmes mots, des mêmes images. De point en point, le pronostic se réalisait, il n'y avait plus là que des phénomènes prévus et naturels. (*L*, 690; 693)

Zola s'interroge notamment sur cette soif du divin que «rien n'a pu étancher» (*L*, 820) et que, dans un «siècle de science, semblait renaître avec une violence nouvelle» (*L*, 820). À l'époque du reportage zolien, dans la France dominée par le positivisme, en effet, les tendances idéalistes et décadentes qui rejettent le scientisme naturaliste se multiplient. Par son témoignage, Zola s'oppose donc à ce qu'il considère comme une puissance de l'illusion et un besoin du mensonge qui, à ses yeux, incitent l'humanité à espérer dans les miracles: «En ce moment de mysticité, de révolte contre la science, un admirable sujet: montrer le besoin de surnaturel persistant chez l'homme, avec cette extraordinaire histoire de Bernadette Soubirous, la petite paysanne de douze ans, ayant la vision de la Vierge dans la grotte et produisant cet énorme mouvement d'humanité.» (*V*, 81)

À Lourdes, Zola ne peut donc pas être un observateur impartial, puisqu'il ne cherche pas une vérité objective, mais des preuves pour soutenir l'inexistence des miracles. Toutefois, l'écrivain exprime un grand respect pour Bernadette, ce qui semble étrange dans une œuvre aussi sceptique envers le surnaturel: «Bernadette […], la petite bergère pour laquelle je me passionne à mesure que je l'étudie. Quel rôle admirable elle joue dans l'histoire de Lourdes […]»[13]. Depuis la première version du roman, Zola a exprimé son intention de rendre hommage à Bernadette: «D'abord, je voudrais mettre partout Bernadette, la détacher sur tout le roman. Une petite figure de vitrail, mais telle qu'elle a été...»[14]. Dans le roman Pierre/Zola sent «une tendresse délicieuse, une infinie pitié» pour Bernadette, «un enfant frêle et délicate, d'une grande innocence, mais dont toute la science consistait à savoir dire le chapelet.» (*L*, 473) Ce qui ravissait «chez cette Bernadette, chétive et pauvre,

[13] R. Ternois, *Zola et son temps*. Paris, Fasquelle, 1958, p. 149.
[14] Premiers mots de l'ébauche manuscrite de Zola: *Mon roman «Lourdes»*.

c'étaient les yeux d'extase, les beaux yeux de visionnaire, où, comme des oiseaux dans un ciel pur, passait le vol des rêves.» (*L*, 478). Bernadette représente aussi l'humilité et le désintérêt, dans une réalité qui n'a pas été scrupuleuse dans la marchandisation des miracles:

> Admettez que Bernadette ne fût pas cet enfant simple et farouche, donnez-lui un esprit d'intrigue et de domination [...] la Grotte serait à elle, la Basilique serait à elle. Nous la verrions trôner dans les cérémonies, sous un dais, avec une mitre d'or. Ce serait elle qui distribuerait les miracles [...] elle jouirait glorieusement de son œuvre… Tandis que [...] elle est frustrée, dévalisée [...] Elle seule a manqué au triomphe de la foi nouvelle dont elle a été l'ouvrière… (*L*. 641-642)

L'admiration pour le personnage se limite toutefois au facteur humain. Pour l'écrivain naturaliste, les visions d'une «fillette nerveuse» sont des hallucinations d'origine hystérique, conséquence du déterminisme physiologique: «Selon le mot brutal d'un médecin, cette fillette de quatorze ans, tourmentée dans sa puberté tardive, déjà ravagée par une asthme, n'était en somme qu'une irrégulière de l'hystérie, une dégénérée […].» (*L*, 484) Zola transforme l'histoire de Bernadette en un essai clinique, mené avec un lexique «propagé par des aliénistes, sur le point de devenir psychiatres».[15]

Dans *Lourdes*, Zola traite d'un sujet non seulement religieux, mais aussi moral et philosophique: «le cri de la souffrance humaine et l'immense besoin de l'illusion et de l'au-delà».[16] Zola estime que la foi est une superstition nourrie par la nécessité d'un «merveilleux» «capable d'affecter le corps, de l'étendre vers les au-delà de l'extase, de la vision, de la médiumnité»[17] et de la persistance d'une imagerie enfantine, un signe de l'incapacité

---

[15] É. Zola, *Viaggio a Lourdes*, traduction de M. Porro, Milano, Edizioni Medusa, Collection «Le Porpore», 2010, p. 10.

[16] Id., *Lourde*s, édition présentée, établie et annotée par J. Noiray, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1995, p. 597.

[17] C. Galliani, *Lourdes e la medicalizzazione del miracolo*, "La ricerca folklorica" 29, avril 1994, p. 90.

d'accepter le "principe de réalité". La religion chrétienne est, pour l'auteur de *Lourdes,* une consolation pour le mal présent dans le monde. On le lit dans l'épilogue de l'œuvre, où la religion est considérée comme l'opium des peuples: «Quand l'homme a touché le fond du malheur de vivre, il en revient à l'illusion divine; et l'origine de toutes les religions est là» (*L.*, 820). D'où la nécessité de croire aux miracles:

> Mon point de départ est l'examen de cette tentative de foi aveugle, dans la lassitude de notre fin de siècle. Il y a réaction contre la science, et l'on essaie un retour à la croyance du dixième siècle [...] Imaginez les misérables malades que les médecins ont abandonnés: ils ne se résignent pas, ils en appellent à une puissance divine, ils l'implorent pour qu'elle les guérisse, contre les lois mêmes de la nature. Tel est l'appel au miracle.[18]

Du fait de cette interprétation, Bernadette, qui incarne «l'immense besoin de merveilleux qui nous dévore, la nécessité pour nous d'être trompés et consolés» (*V*, 81), apparaît ainsi comme le «nouveau messie de la souffrance […] l'holocauste retranché du monde, la victime condamnée à l'abandon, à la solitude et à la mort, frappée de la déchéance de n'avoir pas été femme, ni épouse, ni mère, parce qu'elle avait vu la Sainte Vierge.» (*L*, 824) Zola se demande alors si l'homme pouvait avoir «l'audace d'opérer l'humanité brutalement, en fermant les Grottes miraculeuses où elle va sangloter, et de lui rendre ainsi le courage de vivre la vie réelle, même dans les larmes.» (*L*, 819). L'écrivain rêve avec Pierre d' «une religion nouvelle» (*L*, 821)[19], plus près de la vie, capable de remettre sur terre le jardin d'Eden: «Cette religion de la souffrance humaine, ce rachat par la souffrance, n'était-ce pas encore un leurre, une aggravation continue de la douleur et de la misère? Il est lâche

[18] Lettre à Jan van Santen Kolff, 9 mars 1894.

[19] «Une religion nouvelle, oui! […] Mais il n'est pas facile d'en inventer une, il ne savait comment conclure, entre l'antique foi qui était morte et la jeune foi de demain encore à naître. Lui, désolé, n'était sûr que de tenir son serment, prêtre sans croyance veillant sur la croyance des autres, faisant chastement, honnêtement son métier, dans la tristesse hautaine de n'avoir pu renoncer à sa raison, comme il avait renoncé à sa chair.» (*L*, 821)

et dangereux de laisser vivre la superstition. La tolérer, l'accepter, c'est recommencer éternellement les siècles mauvais.» (*L*, 819) Alors, toute une grande clarté monta et éblouit Pierre: «Il était la raison, il protestait contre la glorification de l'absurde et la déchéance du sens commun. Ah! la raison, il souffrait par elle, il n'était heureux que par elle […] il ne brûlait que de l'envie de la contenter toujours davantage, quitte à y laisser le bonheur.» (*L*, 819)

Zola veut donc détourner l'humanité de l'illusion de la vie éternelle destinée à récompenser les souffrances terrestres: ne pas croire aux miracles, c'est vivre dans un temps qui n'est plus aliéné de l'attente. L'Église n'accepta pas la position de Zola, notamment sa critique des miracles: *Lourdes* fut mise à l'Index avec un décret du 19 septembre 1894 et violemment écrasée par la droite catholique[20], notamment par Léon Bloy qui fustige l'écrivain naturaliste en le traitant de «crétin des Pyrénées»: «C'est toujours, invariablement, l'expérimentalisme grossier d'un Bacon de table d'hôte […] la science, l'évolution […] l'éternelle resucée de l'atavisme, de l'hérédité, de la dégénérescence»[21]

Dans *L'Écho de Paris* (2 octobre 1894), Zola se défendit dans un entretien avec Paul Souday: «Il n'y a […] dans mon livre aucune attaque blessante, aucune plaisanterie voltairienne contre la religion; j'ai, au contraire, idéalisé Bernadette, qui n'était réellement qu'une pauvre idiote; et j'ai traité mon sujet avec cette sympathie critique qui est la marque des historiens du XIX$^{e}$ siècle.»

L'écrivain naturaliste critique également l'existence à Lourdes d'une industrie florissante de souvenirs de dévotion. A l'occasion de la rencontre avec le frère de Bernadette, marchand d'objets religieux, Zola, à travers le regard de Pierre, observe «la boutique

[20] La revue jésuite *Études* consacre, en 1894 et 1895, pas moins de quatre articles à la réfutation du roman. La polémique est lancée. L'évêque d'Aix-en-Provence publie une brochure contre *Lourdes*, alors que *Le Gaulois* parle de «crime contre l'humanité.»

[21] *Mercure de France*, septembre 1894, maintenant in É. Zola, *Lourdes*, édition présentée, établie et annotée par J. Noiray, Paris, Gallimard 1995, p. 612. Et l'écrivain ajoute ironiquement: «Il est l'Impartialité même, il sait tout, il comprend tout et il se fait tout à tous. Un cœur d'or!», Ivi, p. 616.

du frère de Bernadette, avec un serrement de cœur. Cela le chagrinait, le frère vendant la Sainte Vierge que la sœur avait vue». (*L*, 757) Il se propose donc de démasquer l'exploitation économique du "phénomène de Lourdes":

> Le négoce, l'impudent négoce raccrochait […] les pèlerins jusqu'aux abords de la Grotte. Non seulement il s'installait triomphant dans toutes les boutiques, serrées les unes contre les autres, transformant chaque rue en un bazar; mais il courait le pavé, barrait le chemin, promenait sur des voitures à bras des chapelets, des médailles, des statuettes, des images pieuses. De toutes parts, on achetait, on achetait presque autant qu'on mangeait, pour rapporter un souvenir de cette kermesse sainte.» (*L*, 594)

Enfin, Zola dénonce la prostitution endémique – «le nouveau Lourdes se dressa devant ses yeux […] des simples passants venus là pour satisfaire leurs appétits […] Où le lis candide fleurissait autrefois, poussait maintenant la rose charnelle, dans le nouveau terreau de cupidité et de jouissance. Sodome était née de Bethléem, depuis qu'une enfant innocente avait vu la Vierge.» (*L*, 764) – comme le fera Huysmans dans *Les foules de Lourdes*: «après l'argent, ce fut la chair. Bientôt les mœurs de ces montagnards qui étaient honnêtes […] se dévergondèrent […] ce fut, dans le hourvari des grands pèlerinages, la facilité des rencontres, l'impunité absolue des rendez-vous.»[22]

Au *Lourdes* de Zola, qui offre une vision laïque et critique du pèlerinage, s'oppose la lecture catholique de *Les foules de Lourdes* **(**1906**)** de Huysmans[23]**.** Les deux écrivains évoquent les miracles et leurs livres prouvent l'efficace synergie d'une histoire et d'un lieu mythique. Le projet littéraire des deux hommes s'appuie sur une méthode identique de travail, héritée de l'école naturaliste: Huysmans présente lui aussi son livre comme une sorte de

[22] J.-K. Huysmans, *Les foules de Lourdes*, Paris, P.-V. Stock 1906, p. 113. C'est cette édition du récit qui sera citée tout au long de l'article. Les extraits seront référés dans le corps du texte entre parenthèses par la lettre *F* suivie du numéro de page.

[23] À la parution de l'ouvrage de Huysmans, l'ancien maître était décédé depuis quatre ans.

reportage, une suite de «croquis» et de «notes», selon son propre aveu[24] et les deux romans participent du même vif débat sur le rapport science/religion. Et, même s'ils ne partagent pas les mêmes perceptions, tous deux dévoilent les deux faces de Lourdes: lieu du surnaturel et bazar chrétien.[25] Les deux approches sont donc opposées dans leurs fondements respectifs, mais, dans l'un et l'autre texte, Lourdes est le lieu de confrontation de deux univers, celui de la piété naïve, profonde, douloureuse, d'une part, et celui du commerce, du bénéfice, de l'avidité des vendeurs de bondieuseries de l'autre. Ces deux livres s'inscrivent dans un double enjeu: un enjeu littéraire où deux membres d'une même école, Médan[26], usent des mêmes méthodes pour un but bien différent et un enjeu religieux où convaincus et sceptiques s'affrontent sur la voyante et le lieu.

L'enjeu littéraire n'est rien moins que l'effondrement du Naturalisme. Zola se réclame d'une approche scientifique de la littérature avec une méthode: l'exactitude de l'observation, l'objectivité de la description, la totalité de l'investigation. L'ouvrage de Huysmans se veut une réponse à celui de Zola. *Les Foules de Lourdes* le cite quatorze fois et à chaque fois pour le dénoncer:

> la première fois que je pénétrai dans ces salles, j'eus une surprise; sur les récits de Zola qui peignit toujours ses toiles comme des décors de théâtre, je me les figurais très vastes; j'imaginais au moins des pièces aérées et commodes, creusées de larges bassins, autour desquels baigneurs et malades évoluaient à l'aise. Il n'en est rien; ces chambres ont tout juste l'ampleur des cabines de bains à bon marché. (*F*, 60)

---

[24] T. Lescuyer, *Huysmans et Zola: Lourdes en question,* in *Huysmans*, Paris, Éd. P. Brunel et A. Guyaux, Éditions de l'Herne, 1985, p. 324.

[25] Le premier titre du livre d'Huysmans concernait ce double aspect: *Les Deux Faces de Lourdes*.

[26] ***Les soirées de Médan*** **(1880), six nouvelles qui** s'inspirent des souvenirs de la guerre de 1870, sont en quelque sorte l'acte de naissance de ce qu'on appela le «groupe de Médan», du nom d'un petit pays aux environs de Paris où Zola possédait une villa et où il réunissait ce groupe, en même temps que la première manifestation du Naturalisme.

Le père du Naturalisme est accusé de faillir à la vérité documentaire, d'interpréter les guérisons de façon à les couler dans son moule scientiste, donc sans tenir compte ni des faits observés ni des témoignages concordants. Mais *Les Foules de Lourdes* va au-delà du dénigrement systématique et comment Zola, loin de n'être que l'objet d'apostrophes accusatrices multiples, est surtout la clé exégétique nécessaire à la compréhension complète du récit de Huysmans.

L'ancien adepte du Naturalisme, converti au catholicisme à l'été 1892, après avoir séjourné dans la localité mariale en mars 1903 et en septembre 1904, décide de décrire «un Lourdes exact, en révélant aussi bien les vilains que les très beaux côtés»[27]. Huysmans croit aux miracles et, dans *Les Foules de Lourdes*, il soutient que les miracles traduisent un langage spécifique, compréhensible uniquement pour ceux qui croient au mystère de la foi. Par les miracles, le Christ donne à l'humanité des signes visibles de sa présence et de son infinie miséricorde, dans le difficile parcours pendant lequel «c'est la foi, qui agit par la charité»[28]. Huysmans souligne que «cet hôpital est à la fois un enfer corporel et un paradis d'âme. Nulle part [il n'a] vu, avec des maux plus affreux, tant de charité, tant de bonne grâce.» (*F*, 76) Dans son roman sur la cité mariale, l'esthète d'*À rebours* propose une hagiographie de Bernadette et une profession de foi pour défendre l'origine surnaturelle des guérisons:

> à Lourdes […] c'est la chambre de chauffe de la piété. Ces hurlements ininterrompus d'*Ave*, ces remous de foule que l'on a constamment sous les yeux, cette vue permanente de gens qui souffrent et de gens qui se gaudissent et mangent et boivent sur l'herbe comme un dimanche à Clamart, finissent par vous abasourdir. On vit dans un milieu sans proportions; l'extrême des douleurs et l'extrême des joies, c'est tout Lourdes. (*F*, 131)

[27] Lettre à Réné de Valfori, 25 septembre 1906, in *Bulletin de la Société Huysmans*, n.° 57, 1971, p. 42.
[28] Saint Paul, *Épître aux Galates*, in ARLF, ch. V, 6.

Huysmans cite souvent Zola, pour le contredire sur des problèmes fondamentaux, comme, par exemple, le témoignage de Bernadette. Au père du Naturalisme, adepte fervent des théories de Charcot, la jeune femme apparaît comme une «dégénérée» (*L*, 484), qui avait des visions de nature hystérique, dues au conditionnement social, même s'il ne parvient jamais à se départir d'une réelle sympathie pour cette fille du peuple. Zola est sincèrement ému par le destin de l'enfant des bas-fonds qu'il juge victime d'hallucinations: «la Bernadette qu'il venait de trouver, au bout de son enquête, n'était qu'une sœur humaine, chargée de toutes les douleurs. Mais il n'en gardait pas moins pour elle un culte de fraternelle tendresse, et deux larmes lentes roulèrent sur ses joues.» (*L*, 729) Huysmans précise au contraire qu'aucun des médecins qui ont examiné Bernadette n'a trouvé en elle de symptômes hystériques et que Bernadette n'a jamais été victime d'hallucinations, ni avant ni après les apparitions:

> jamais personne ne fut moins mystique que Bernadette et elle ne fut pas davantage une irrégulière de l'hystérie. Elle fut scrutée, à ce point de vue, par combien de médecins! et nul ne peut découvrir en elle le moindre stigmate de ce genre de maladie, de son enfance jusqu'à sa mort. Force fut donc, pour expliquer les Apparitions, de l'affirmer, sinon folle – ce qui était impossible puisque l'on pouvait s'assurer qu'elle ne l'était pas – mais au moins atteinte de trouble mental, hallucinée.» (*F,* 239)

En particulier, Huysmans, intéressé par le cas d'un *lupus*, s'entretient avec le Dr Boissarie sur Marie Lemarchand, l'Élise Rouquet de *Lourdes*. En 1882, «tandis qu'elle lavait l'horrible bouillie de sa face» (*F*, 91), un médecin trouva «une épidermide de nouvelle formation" (*F*, 92) à la sortie de la piscine, au lieu de l'habituelle *plaie hideuse*. Huysmans reproche à Zola d'avoir gardé le silence sur la reconstruction spontanée des tissus, preuve du miracle – «La nature ne peut fermer une plaie en une seconde, les chairs ne peuvent se restaurer en une minute" (*F*, 92) –, et d'avoir nié l'instantanéité du processus de guérison: «le docteur Bonamy était en train d'examiner le *lupus* d'Elise Rouquet, qui, pour la troisième fois, venait faire constater la cicatrisation croissante de sa

plaie.» (*L*, 691) Elise Rouquet s'était acheté «un miroir de poche […] dans lequel elle ne se lassait pas de se regarder […] constatant de minute en minute les progrès de sa guérison.» (*L*, 790)

Huysmans supprime donc l'ambiguïté introduite par les adversaires du surnaturel, comme son ancien maître:

> Zola n'a pas voulu avouer cette spontanéité qu'il avait constatée pourtant; il a préféré raconter que l'aspect du visage s'améliorait peu à peu, que la cure s'opérait indolemment; il a inventé des étapes et des gradations pour ne pas être obligé de confesser que cette renaissance soudaine d'une figure détruite était en dehors des lois de la nature humaine; c'eût été l'aveu du miracle […] L'histoire de Marie Lemarchand, telle que l'a relatée Zola, est donc résolument inexacte; préoccupé de fournir des arguments aux adversaires du surnaturel, il insinua, dans son volume, en sus de la lenteur mensongère de la cure, que ce *lupus* pouvait bien être un faux *lupus*, d'origine nerveuse. Et après? en l'admettant, en quoi la question serait-elle changée? Il n'en resterait pas moins le point principal, la réfection subite des cellules et des tissus. Un ébranlement nerveux n'a pas, je présume, le pouvoir de faire repousser sur-le-champ des chairs. (*F*, 92-93)

Pour confirmer sa thèse, l'écrivain propose la guérison du fermier Pierre de Rudder, qui eut lieu en 1875 en Belgique, dans le sanctuaire d'Oostakker, dédié à Notre-Dame de Lourdes. Rudder, qui s'était cassé la jambe à la suite d'une chute d'un arbre, a été déclaré incurable. Arrivé au sanctuaire, il prie la Vierge et «il perd subitement la tête, ne sait où il est, se retrouve, en reprenant connaissance, devant Elle, à genoux et se relève, guéri. Plus de trou, les os se sont rejoints; il ne boite même pas, car les deux jambes sont de longueur égale […] on fit des enquêtes minutieuses […] par des catholiques et par des incrédules […] il fallut bien convenir de l'authenticité de ce fait sans précédent, d'une plaie guérie toute seule, en une seconde, et d'un fragment d'os de trois centimètres, destiné à remplacer celui qui manquait, poussé instantanément, à la suite d'une prière.» (*F*, 283)

Zola n'attachait pas, en revanche, une grande importance à la guérison miraculeuse de Rudder, incluse dans une série de miracles à «vérifier», racontés par les passagers du train à destination de Lourdes: «Connaissez-vous l'histoire de Pierre de Rudder […]? […]

il lui a suffi de boire un verre de l'eau miraculeuse, sa jambe a été refaite d'un coup.» (*L*, 459) En 1899, lors de l'autopsie de la jambe de Rudder, décédé cette année-là, la «création spontanée d'un os» (*F*, 284)[29] fut trouvée: pour Huysmans, cette «autopsie d'un miracle est certainement la preuve la plus extraordinaire qui ait jamais pu être fournie d'une action surnaturelle remédiant à l'impuissance humaine dans les guérisons d'ici-bas.» (*F*, 284) Ajoutant un corollaire important, Huysmans affirme que, si les événements surnaturels de Lourdes peuvent, à la lumière d'une explication scientifique, provoquer la guérison de personnes hystériques, ils ne peuvent rendre compte de la guérison de Rudder ou de celle d'enfants qui «ne songent pas plus à prier la Vierge qu'à guérir. Dira-t-on que des enfants de cet âge étaient en état de s'autosuggestionner? Il faudrait être, on en conviendra, dément pour le prétendre […] Que devient dans tout cela la foi qui guérit de Charcot, la foi qui guérit, malgré [les] désirs de ne pas guérir […]? (*F*, 304-305)[30]

La stratégie argumentative de Huysmans pour s'opposer à l'attitude médico-naturaliste consiste avant tout à reconnaître que l'Église exclut a priori les cas de guérison dans lesquels l'hystérie peut jouer un rôle. Huysmans rejette donc l'idée de «la nature qui guérit» – «adulez-la [la nature] par tous les dithyrambes, que vous voudrez, priez-la de toutes les façons que vous concevrez et vous voyez si le cancer qui vous ronge disparaîtra!» –, et la met en contraste avec une «puissance qui la commande et à laquelle elle obéit, c'est-à-dire à Dieu et à la Vierge.» (*F*, 309) Les médecins, ne sachant pas comment expliquer les phénomènes surnaturels, classent donc «sous l'étiquette de l'autosuggestion ou de la démence, les phénomènes de la vie divine qu'ils ignorent.» (*F*, 34) Pour

[29] Les os de la jambe de Rudder sont conservés à l'Université de Louvain, mais «des moulages en cuivre ont été concédés à Lourdes.» (*F*, 287)

[30] Huysmans revient sur ce concept: «Les patients sont affranchis de leurs maux – et c'est la majorité maintenant – dans des coins, tout seuls, sans se baigner, sans boire d'eau, sans être bénis par le Sacre-Sacrement, sans l'aide de suppliques communes, sans cet adjuvant des invocations qui a tant frappé Zola.» (*F*, 305-306).

Huysmans, l'authenticité des miracles de Lourdes est plutôt claire: «la Mystique est une science résolument exacte; j'ai pu vérifier un certain nombre de ses effets et je n'en demande pas davantage pour croire; cela me suffit.» (*F*, 34)

En particulier, avec son inclination esthétique pour l'horrible, le romancier décadent décrit la transformation en élixir salvifique de l'eau putride où les corps des malades sont immergés. La position rationaliste, partisane de l'antisepsie, perd toute crédibilité – note Huysmans – lorsqu'une guérison, grâce à la Vierge, s'opère au moyen d'une contamination:

> Le miracle permanent de Lourdes est là […] Les pansements antiseptiques, tant vantés par la chirurgie, sont tout bonnement remplacés, ici, par des compresses d'eau de Lourdes et les plaies ne s'en portent pas plus mal. Jamais pareilles nasardes ne furent infligées à l'hygiène et pareils camouflets à la médicine […] Comment, si l'on ne croit pas à une intervention divine, expliquer cette impunité assurée à Lourdes seulement et tant que l'on sera dans la zone protectrice de la Vierge? (*F*, 64-65)

*Les foules de Lourdes* révèle un Huysmans insoupçonné. Se mêlant à la foule, toujours abhorrée – «je n'aime pas les foules qui processionnent, en bramant des cantiques… Ensuite, je ne tiens pas à voir des miracles» (*F*, 33) –, l'écrivain découvre une œuvre caritative active dans la petite ville des Pyrénées, qui l'émerveille: «à Lourdes, on assiste à un renouveau des Évangiles; on est dans un lazaret d'âmes et l'on s'y désinfecte avec les antiseptiques de la charité.» (*F*, 301) Une ville, où l'on vit «dans une température d'âme étonnante», permet à Huysmans de réfléchir sur le miracle permanent qui s'y produit: «Lourdes est le vestiaire des défauts; on les y dépose en l'abordant, on les reprend sans doute lorsqu'on le quitte […] mais il y a au moins une épuration provisoire d'âme opérée […] par le contact de la gratitude des victimes de la vie et de la miséricorde de celles qui les soignent.» (*F*, 68)

Huysmans comme Zola ne cache pas non plus les aspects désagréables de la localité mariale, mettant l'accent sur la marchandisation du sacré: les marchands de Lourdes sont des cormorans, qui «se disputent sinon la peau, au moins la bourse des

visiteurs.» (*F*, 237) L'argent semble désormais avoir affecté l'esprit de dévotion le plus authentique: «pas une boutique où il n'y a pas de médailles, des cierges, des chapelets, des scapulaires, des brochures racontant des miracles […] Les hôtels mêmes en vendent […] l'or et l'argent se montrent et lorsqu'on atteint l'avenue de la Grotte, c'est l'explosion de la bimbeloterie de luxe! […] Et c'est la concurrence effrénée, le raccrochage sur le pas des boutiques dans toute la ville». (*F*, 39-40)

Le créateur raffiné de des Esseintes s'en prend également à la peinture et à l'architecture de Lourdes, modèle de la turpitude de l'art religieux:

> au point de vue de l'art […] cela n'est pas très subjuguant […] la cathédrale, perchée ainsi que sur une languette de roc en l'air […] Mince, étriquée, sans un ornement qui vaille, elle évoque le misérable souvenir de ces églises en liège dont certaines devantures d'industries se parent; elle relève d'une esthétique de marchand de bouchons: la moindre des chapelles de village, bâtie au Moyen Age, semble, en comparaison de ce gothique de contrebande, un chef-d'œuvre de finesse et de force.» (*F*, 36)

Huysmans ajoute à la lourde critique que Zola avait exprimée sur l'architecture de la basilique une clarification surprenante puisque l'hémorragie de mauvais goût de la ville pyrénéenne serait d'origine démoniaque. En évoquant Lamennais il soutient que de tels attentats à l'art ne peuvent être attribués qu'à des facéties vindicatives du démon: «le Laid est […] en une nécessaire relation avec le démon; il en est le reflex, comme le Beau est le reflex de Dieu.» (*F*, 109)

Le livre de François Mauriac, *Pèlerins de Loures*, écrit d'octobre à décembre 1931 et publié dans la revue catholique *Le Correspondant* sous le titre de *Pèlerins*, prend la forme lui aussi d'une enquête, d'un reportage ou d'un «essai dialogué»[31], où, de façon moins encombrante que Zola dans son *Lourdes* et que Huysmans dans ses *Foules de Lourdes*, Mauriac fait surgir le passé de la ville mariale et la cruelle destinée terrestre de Bernadette.

---

[31] S. Jeune, *"Pèlerins de Lourdes" de François Mauriac*, in *Littératures, Région, Religions*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 194.

François Mauriac se révèle un fidèle, presque un abonné de Lourdes: «Combien de fois y serais-je allé au cours de ma vie?»[32] se demande-t-il. Il est vrai qu'il n'y a pas loin de la terrasse de Malagar[33] au gave: la petite ville pyrénéenne n'est qu'à deux cents kilomètres de sa maison landaise. Un Mauriac bien jeune, en effet, pèlerine à Lourdes et y retrouve «d'anciennes ferveurs et comme un renouveau mystique […] et les balbutiements amoureux de [ses] communions dominicales de Grand-Lebrun»[34] À l'époque de sa crise religieuse (1928), il fait un pèlerinage expiatoire à Lourdes avec son directeur de conscience, l'abbé Altermann. Durant ce voyage, Lourdes suscite en Mauriac un *mea culpa* rétrospectif dans ses *Nouveaux Mémoires intérieurs*, qui est déjà une référence autobiographique: «toujours le meilleur hôtel, même à Lourdes! et toujours à table les plats que je préférais, comme si je n'eusse pas dû faire pénitence.»[35] Mais le pèlerinage lourdais évoqué dans *Pèlerins de Lourdes*[36] est celui de septembre 1931, où la famille de

---

[32] F. Mauriac, *Bloc-notes*, Paris, Point-Seuil, t. II, 1993, p. 145.

[33] Le domaine de Malagar est une propriété située à Saint-Maixant dans le département de la Gironde. L'histoire de Malagar est intimement liée à François Mauriac pour qui Malagar fut une demeure familiale. Donné à la région Nouvelle-Aquitaine en 1985, le domaine accueille depuis 1986 l'association du Centre François-Mauriac de Malagar.

[34] F. Mauriac, *Lettres d'une vie*, Correspondance recueillie et présentée par Caroline Mauriac, Paris, Grasset, 1981, p. 16. Mauriac allait subir jusqu'à la fin de sa vie l'influence persistante de l'éducation religieuse stricte que sa mère et les marianistes du collège de Grand-Lebrun à Caudéran (Bordeaux), où il fit ses études secondaires de 1897 à 1903, lui dispensèrent.

[35] Id., *Nouveaux mémoires intérieurs*, in *Œuvres autobiographiques*, Paris, *NRF*/Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990, p. 752.

[36] *Pèlerins* paraît en volume la même année aux Éditions de France, puis repris, l'édition se vendant mal chez cet éditeur peu orienté vers la spiritualité, par un éditeur «mieux pensant», Plon, avec un nouveau titre plus «ciblé», *Pèlerins de Lourdes*, en 1933. F. Mauriac, *Pèlerins de Lourdes*, Lonrai, Omnibus, 1998. C'est cette édition du récit qui sera citée tout au long de l'article. Les extraits seront référés dans le corps du texte entre parenthèses par les lettres *PL* suivies du numéro de page. Cet essai est l'histoire de deux amis, Serge et Augustin, qui se rendent à Lourdes. À Lourdes, un matin d'automne, Augustin, jeune catholique, s'entretient avec son ami, Serge, solide bourgeois de la Suisse protestante.

François Mauriac, agrandie par la présence de Pierre Mauriac, quitte Malagar pour un voyage d'une semaine à travers les Pyrénées. C'est de ce voyage que Mauriac tire surtout son essai, où la petite ville mariale est peinte à travers les yeux des deux héros du récit: Augustin – dont le portrait ressemble à celui d'un Mauriac jeune: «émacié et que la vie studieuse avait marqué de son signe» (*PL*, 842) – et Serge – sorte d' *alter ego* sarrautien –, l'un catholique, l'autre protestant. Pendant la première journée, les personnages suivent l'exemple des Mauriac: bénédictions des malades, processions aux flambeaux et, le lendemain, l'une des distractions classiques du pèlerin lourdais: l'excursion à Gavarnie[37]. À partir de la seconde journée, nulle coïncidence ne peut plus être cherchée avec le pèlerinage de 1931, mais l'écrivain enrichit la narration de ses anciens souvenirs: n'est-ce pas lui l'Augustin qui, écoutant «les invocations traditionnelles», regrette la ferveur des foules d'autrefois et, voyant la foule qui se presse devant la Grotte, cède à la nostalgie d'une Grotte déserte, offerte à certain pèlerin comme pour «une audience privée»? (*PL*, 859) À Lourdes, Mauriac manifeste la précision d'un bon enquêteur, mais son enquête se colore souvent de goûts et d'évocations personnels. Augustin, sans éviter les détails repoussants, garde une certaine discrétion en fragmentant la vision qu'il veut laisser des malades rangés sur l'Esplanade: «Ils [Augustin et Serge] ne voyaient pas les visages, mais des mains de cire levées et jointes, un profil affreux, un nez

Évoquant les lieux de pèlerinage du paganisme, Serge estime que l'Église, sur ce point, n'a fait que continuer la tradition païenne, bien que Jésus ait prescrit le culte en esprit et en vérité. Augustin rappelle les circonstances qui provoquèrent ce conseil du Christ, donné à la Samaritaine, près du puits de Jacob. Cette femme, qui avait été touchée par la grâce, éprouva bientôt le besoin de renouveler son impression en revenant au lieu de la rencontre. De même, à Lourdes, où une enfant crut voir la Vierge et où, sur cette place, une source jaillit, des fidèles sont venus chercher le soulagement de leurs maux, persuadés de la vertu spéciale de cet endroit précis. Augustin fait l'historique de Lourdes. Serge parle des guérisseurs laïques.

[37] Gavarnie, aujourd'hui Gavarnie-Gèdre, est une ancienne commune située dans le département des Hautes-Pyrénées, à 1400 mètres d'altitude, en région Occitanie. Ce petit village est célèbre pour son cirque naturel de type glaciaire.

pointu de moribond» (*PL*, 833). Il n'hésite pas à fustiger «l'armée misérable des mercantis», dont le dernier cri sont «ces boules de verre presse-papiers où, quand on les agite, la neige tombe sur une petite Bernadette à genoux» (*PL*, 839). À ces répugnances s'ajoutent les reproches contre l'expression de la modernité à Lourdes. Un Augustin bien mauriacien, qui semble vouloir régler les comptes de l'écrivain, s'acharne contre l'automobiliste, qui «en costume de sport, le mufle à casquette beige […] s'arrête une demi-journée à Lourdes» […] parce qu'il faut avoir vu ça» (*PL*, 846). Il déteste ce côté touristique:

> l'industriel, l'homme d'affaires, le courtier en vacances […] ces figures de cafetiers de chez nous, rasés à l'américaine, où la bouche, presque toujours bestiale, suscite le regret des moustaches ridicules qui, du moins, ombrageaient, dissimulaient… De même qu'à Lourdes, la foi toute nue apparaît sur la face des humbles, les êtres subalternes à qui la possession d'une automobile confère une satisfaction et un contentement de soi inentamables, apparaissent ici plus repoussants que derrière leur comptoir…(*PL*, 846-847).

La critique devient autocritique et davantage autobiographique, quand Augustin stigmatise le Lourdes des riches: l'élégance confortable des «prêtres américains», la gloutonnerie d' «une famille flamande» ou de ceux qui dînent au Grand Hôtel, souvenir du fameux dîner offert au Grand Hôtel Moderne, "Soubirous frères", par Mauriac aux siens éblouis, tandis que sur les murs est écrit le mot répété par l'Apparition à Bernadette: «Pénitence!». Mais parfois les confidences se font encore plus personnelles, quand Mauriac cite par la bouche d'Augustin des témoignages familiaux. À Serge, qui, étonné devant la foule immense des pèlerins, demande ce qu'il a fallu «pour [les] mettre en branle» (*PL*, 834), Augustin/Mauriac répond en citant le témoignage sur les apparitions de Lourdes recueilli par sa grand-mère de «Bernadette elle-même»: «en 1966, dans un parloir de Lourdes ma grand-mère et une de mes tantes ont eu le récit de ces faits.» (*PL*, 834.). La coïncidence entre l'auteur et son personnage est totale quand

Augustin, pour assurer à Serge que les miracles s'accomplissent aussi loin de Lourdes, prend un exemple de guérison à distance authentifié par son frère, le docteur Pierre, «le professeur X… qui occupe à V… la chaire de clinique» et qui «a étudié de près un de ces prodiges. Une jeune fille de 22 ans à laquelle on a diagnostiqué une «méningite tuberculeuse […] entre peu à peu dans le coma»:

> dans le couvent, on fait une neuvaine à Notre-Dame de Lourdes et, plusieurs fois par jour, on introduit entre les dents de la malade un peu d'eau de Lourdes.
>
> Le dix-septième jour […] la malade se réveille pour demander de l'eau de Lourdes […] et à la stupéfaction de l'infirmière, elle s'assied sur son lit, dit qu'elle ne souffre plus et qu'elle est guérie […] Le médecin [il s'agit du Professeur Pierre Mauriac] appelé constate le changement complet survenu chez cette malade qui, dès le lendemain, se met à manger comme tout le monde, ne souffre plus de la tête et demande à se lever (*PL*, 830-831)[38].

Mais à Lourdes, comme ailleurs, le véritable miracle n'affecte pas le corps: pour Augustin/Mauriac le pèlerinage marque un retour à «l'état d'enfance et de pureté», parce que Lourdes est un de ces lieux, où tout homme peut «toucher le surnaturel dans la mesure où Dieu le veut» (*PL*, 863-864); c'est «l'endroit du monde où aucun homme ne peut éviter d'envisager son destin […] Impossible de faire trois pas dans Lourdes sans [s]'interroger sur ce qu['on] croi[t] et ce qu['on] ne croi[t] pas» (*PL*, 852). Mais la petite ville pyrénéenne évoque d'autres sanctuaires et Augustin «songe que les pèlerinages de France pourraient marquer le rythme» (*PL*, 845) de la vie des croyants, comme les endroits à la mode (Saint-Moritz, Cannes, Paris, Deauville, Juan-les Pins), selon les saisons,

[38] Lourdes et son eau miraculeuse ne tiennent pas une place négligeable dans *Le Nœud de vipères* que Mauriac achève à Paris, après son pèlerinage dans la ville mariale, dont il conserve un souvenir profond et durable: Louis et Isa, les deux personnages principaux du roman, ont «beaucoup prié à Lourdes » (F. Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Paris, *NRF*/Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, t. II, p. 413) à l'époque de leurs fiançailles et l'abbé Ardouin «faisait boire de l'eau de Lourdes» (Ivi, p. 448) à Marie mourante.

témoignent du rythme de la vie des «mondains». À travers le rêve d'Augustin, Mauriac rédige un «tour de France»[39] des pèlerinages vers les lieux de culte pour lesquels il éprouve une prédilection particulière: de Lourdes à Nevers «qui garde le tombeau de Bernadette» (*PL*, 845), à Paray[-le Monial], où «il ne s'agit pas de prier pour ne plus souffrir, puisqu'on y va demander de souffrir» (*PL*, 836), à la Sainte-Baume, «où la légende veut que Marie-Madeleine fut pénitente» (*PL*, 845), à saint Jacques de Compostelle, où, déjà au Moyen Âge, les pèlerins affluaient «de tous les points d'Europe» (*PL*, 845), à Lisieux, à Ars et à La Salette, où, dans une lettre du 5 janvier 1932, Mauriac donne rendez-vous à Jacques Copeau: «Ce qu'il faudrait, – écrit Mauriac – c'est se donner rendez-vous au printemps pour un pèlerinage à Ars ou à La Salette… »[40].

L'évocation du pèlerinage de Lisieux est encore davantage une référence directe à la vie de Mauriac: le romancier est un dévot fidèle de Thérèse de l'Enfant-Jésus, qu'il nomme toujours dans son *Bloc-notes* de son nom de famille: Thérèse Martin. La preuve en est, parmi tant d'autres, une lettre de 1930 que Mauriac écrit à son frère Raymond qui avançait des réserves sur *Dieu et Mammon* (1929). Dans cette lettre, l'écrivain soutient que Dieu n'est pas Celui qui damne, mais Celui qui sauve, selon le témoignage de la «petite Thérèse de l'Enfant-Jésus» qui «disait que si elle avait commis tous les péchés mortels du monde, elle n'aurait pas moins de confiance et d'amour…»[41].

À côté des pèlerinages des foules, il existe aussi, songe Augustin, «des pèlerinages individuels…» (*PL*, 840), où «tout homme revient à tel banc, à tel arbre connu de lui seul» (*PL*, 840). L'allusion au vécu mauriacien est presque frappante: le «banc» est «celui de la place de la Madeleine», où un soir, à Paris, Mauriac et son frère Pierre tournaient «sans fin autour de la Madeleine et [partageaient]

[39] J. Touzot, *Lourdes: essai du miracle ou miracle de l'essai?*, in *Travaux du Centre d'études et de recherches sur François Mauriac*, 20, décembre 1986, p. 17.
[40] F. Mauriac, *Lettres d'une vie*, Op. cit., p. 183.
[41] Ivi, p. 171.

un certain chagrin qu[e Pierre] avait […]»[42]; l'«arbre» est, sans nul doute, le chêne du parc Johanet à Saint-Symphorien, et cela est d'autant plus sûr que Mauriac ajoute: «Autrefois, Augustin, à chaque retour dans sa campagne natale, allait en secret, le soir, appuyer sa joue et ses lèvres, au tronc d'un vieux chêne»[43] (*PL*, 840).

Un Augustin mauriacien est encore celui qui rédige un annuaire des pèlerins célèbres qui témoigne des goûts et des souvenirs littéraires de l'écrivain bordelais. Mauriac juge ces pèlerins sur «leur choix et leur motivation»[44]: ainsi Huysmans et Léon Bloy, «ce mendiant ingrat[45] et ce gratte-papier aigri» (*PL*, 864), sont-ils blâmés pour avoir transformé leurs humeurs, «servantes empressées de l'orgueil» (*PL*, 864), «en sainte irritation» (*PL*, 864). «Il est de saintes colères – précise Mauriac–; il n'est pas de saintes humeurs» (*PL*, 864)). De même il reproche à Lamennais, à Lacordaire et à Montalembert, pourtant des écrivains qu'il admire, de s'être intitulés, «sur le chemin de Rome», «pèlerins de Dieu et de la liberté»: «Nous sommes les pèlerins de Dieu et de Dieu seul» (*PL*, 864), déclare Mauriac, et souligne avec Pascal que le pèlerinage est la seule occasion de «quitter sa chambre et de ne pas quitter Dieu» (*PL*, 863).

«Le pèlerinage doit être un acte de foi et une pénitence» (*PL*, 848), affirme Mauriac/Augustin, qui «imagine Péguy sur la grand-route, faisant à pied quatre-vingt-dix kilomètres pour obtenir la

---

[42] F. Mauriac, *Nouveaux mémoires intérieurs*, in *Œuvres autobiographiques*, Op. cit., p. 764.

[43] Dans ses *Nouveaux mémoires intérieurs* (Op. cit., p. 635), Mauriac, qui passe ses vacances d'été dans le parc de Johanet, à Saint-Symphorien, évoque, presque avec les même mots d'Augustin, ce rite: «c'était bien chêne-là qui était sacré pour nous: j'appuie ma joue sur l'écorce à l'endroit où je posais mes lèvres, le dernier matin d'octobre avant la rentrée.»; le culte du chêne sacré sera évoqué de nouveau dans *Un adolescent d'autrefois* (F. Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit, t. IV, p. 756), où Marie demande à Alain Gajac, le héros du roman: «"C'est le gros chêne?"» […] j'y appuyai mes lèvres selon le rite […]».

[44] J. Touzot, *Op. cit*., p. 18.

[45] C'est une allusion au titre du journal de Léon Bloy, *Le Mendiant ingrat, 1892-1895*, Bruxelles, E. Deman, 1898.

guérison de son enfant malade» (*PL*, 848). Ainsi Montaigne et Descartes, «les deux hommes qui ont porté à la fois les plus rudes coups» (*PL*, 848), ont-ils continué «les gestes de leurs pères et obéi encore à l'instinct migrateur des âmes chrétiennes; ils ont traversé les monts, pour courir au rendez-vous que, dans sa maison de Lorette, la mère de Dieu donne à ses enfants.» (*PL*, 848).

Un dernier élément qui nous permet de suivre presque à la trace Mauriac dans *Pèlerins de Lourdes* est la réflexion de Serge sur les arguments qui opposent la moralité humaniste à la spiritualité chrétienne: «J'ai horreur de tout ce qui est excessif, démesuré, déraisonnable. […]», se dit un Serge zolien; «J'exige de la tenue. À Lourdes, on manque de tenue. Lourdes est choquant […] L'humanisme…L'humain… […] S'en tenir à l'humain…» (*PL*, 853-854). Serge est aussi l'écho de la Judith giralducienne qui refuse de devenir l'instrument de Dieu et revendique le droit à son humanité. Mauriac assiste à la «générale» de la pièce avec sa femme le 3 novembre 1931. Trente ans plus tard, le 27 novembre 1961, le vieil écrivain voit de nouveau *Judith*, à l'Odéon, et son refus de l'humanisme giralducien devient encore plus violent: «Comment, selon Giraudoux, se fabrique une sainte, nous le voyons ici en clair. A-t-il vraiment cru que la clé qu'il nous donnait valait pour tous les François, toutes les Catherine, toutes les Thérèse du calendrier?»[46]. Et pour conclure, il reste à observer qu'au contraire de Zola et de Huysmans qui ne sont pas des pèlerins à Lourdes, mais des simples témoins, Mauriac se dédouble dans *Pèlerins de Lourdes*: il est témoin et pèlerin. Il observe et il fustige comme les deux adeptes du Naturalisme la scandaleuse laideur de l'art officiel, «l'armée misérable des mercantis» (*PL,* 839) et l'expression de la modernité à Lourdes, mais il prête à Augustin sa foi retrouvée, l'essentiel de son itinéraire spirituel et plusieurs traits de sa biographie. La part que Mauriac fait à la fiction voile, peut-être, mais elle n'efface pas les références et les allusions au moi de l'auteur.

[46] F. Mauriac, *Bloc-notes*, Paris, Point-Seuil, *3*, 1993, p. 88.

# *LA MAIL ART TRA FUTURISMO E INISMO* DI EUGENIO GIANNÌ

di ANTONIETTA FLORIO

*Between Futurism and Inism lies Mail Art, which includes a lot of artists from many different countries. This article shows how and to what extent art making is underpinned by a vivid creativity, a creative revolution – as INIsti artists put it – which is above all the art of life. These three movements, although they differ in their aims, are united by a common desire: the freedom to create, avoiding that the artistic universe continues to be dependent on industrial production.*

***

Le regole sono ciò che gli artisti rompono;
ciò che è memorabile non è mai nato da una formula.
Bill Bernbach

Erede del Dadaismo e della Fluxus Art (il cui motto è "la vita è arte"), a metà strada tra il Futurismo e l'Inismo, la Mail Art è un movimento versatile che accoglie al suo interno innumerevoli artisti, accomunati dall'intento di **fare dell'arte una vera e propria forma di**

**godimento.** In quanto tale, le caratteristiche che la contraddistinguono sono: la **libertà,** il **senso del piacere**, l'**assenza di dottrine e sistemi precostituiti**, l'**intersecazione di vari campi operativi.** Ingredienti sicuramente nobili e dignitosi, ma sui quali troneggia la volontà di **separare l'arte dal mercato** e far sì che essa si faccia promotrice dei rapporti sociali tra gli esseri umani.

Per questo, la Mail Art è da considerarsi quale «avvenimento individuale e collettivo, un'attività di protesta e di denuncia»[1]. Di conseguenza, **il linguaggio "creativo" diventa un prezioso veicolo di indagine, di espressione e di conoscenza della realtà, un** *moyen de communication* **indispensabile per forgiare una nuova immagine del mondo.**

Siffatta ricostruzione – asserisce Eugenio Giannì nel volume *La Mail Art tra Futurismo e Inismo* – ha i suoi antecedenti di scopi e di metodi nel **Futurismo** di Filippo Tommasi Marinetti. Questi, al principio del Novecento, ravvisando la minaccia allora incombente sul settore artistico, di essere risucchiato nel vortice delle attività imprenditoriali, ha avviato un **progetto di innovazione e di ricerca,** attraverso il **piacere della sperimentazione**, in nome non tanto del superamento, quanto piuttosto della **negazione del passato**. Negare il passato equivale a distruggerlo, e tale distruzione implica l'aggressività di un movimento che ha come fine il rinnovamento della concezione della vita e, più in generale, della *société*.

Onde ne deriva la produzione di una grossa mole di opere multiformi, la rivitalizzazione di teorie e pratiche di movimenti che, a loro volta, necessitano di una nuova linfa vitale e pervenire così alla «*Ricostruzione Futurista dell'Universo*»[2]. Per questa via, **la Mail Art considera l'opera come strumento di comunicazione e «testimonianza storica d'ineguagliabile valore»[3]. Ray Johnson** definisce la Mail Art, della quale peraltro ne è il fondatore, come

[1] E. Giannì, *La Mail Art tra Futurismo e Inismo,* Valencia, El Doctor Sax, 2021, p. 10.
[2] Ivi, p. 13.
[3] Ivi, p. 15.

> *un modo consapevole di produrre arte al di fuori dei principali canali* al fine di uscire dall'angusto luogo del museo e di fruire di una più ampia determinazione sia nei riguardi della tradizione artistica sia dei rapporti sociali in generale.[4]

**Non solo libertà e superamento delle distanze geografiche e culturali, la creazione artistica – per Johnson – conserva e instaura relazioni, anche casuali, con la realtà.**

Dall'America all'Europa, «come una meteora»[5], il processo di sviluppo e di affermazione della Mail Art, che accoglie una quantità sempre crescente di artisti, talvolta a discapito della qualità, ha un unico denominatore comune, sintetizzato da Ed F. Higgins in questi termini:

> Naturalmente la "Mail Art" è di per sé molto affine all'idea di dada. Ma il nome non è così importante. Il vero centro della questione è la comunicazione di un effettivo lavoro artistico fra artista e artista. Le possibilità di quanto sta accadendo da un campo all'altro del globo sono MAGNIFICHE!![6]

Effettivamente, l'arte postale, non essendo un prodotto commerciale, **crea contatti, facilita la comprensione** e **"promuove l'arte viva".** Esemplare è l'opera dell'artista jugoslavo Miroljub Todorović, innestata per l'appunto sull'effetto comunicativo, sul **concetto di arte come fattore di mediazione,** una forma di *Communication Art,* giacché il mondo è intriso di segnali, riti e simboli passibili di spiegazioni e d'integrazione nella vita quotidiana.

A discapito della molteplicità degli *-ismi* che si sono succeduti nell'alveo della storia dell'arte (Spiegelmismo, Neoismo, Plagiarismo, *etc*.), gli artisti vanno affermandosi come filantropi, **il cui benessere – sorretto da un vivace spirito collaborativo e di partecipazione – consiste nella libertà di scambio dei prodotti creativi.** Partendo dal presupposto che il mercato inaridisca la creatività, anche i mailartisti

[4] Ivi, p. 21.
[5] Ivi, p. 101.
[6] G. Ferri, *Corrispondenze noetiche,* "Carte Segrete", giugno-luglio 1980, p. 58, in Ivi, p. 28.

italiani si muovono nella medesima direzione. Nel volantino *Mail Art contro tutti,* Vittore Baroni afferma che

> Mail Art non vuol dire oggetti che viaggiano per posta, bensì artisti che stabiliscono contatti diretti con altri artisti, condividendo idee ed esperienze, in ogni parte del mondo.[7]

Il principio di fondo, dunque, si catalizza **sull'energia della creatività artistica**, che si esula dall'aspetto meramente economico in modo da recuperare la purezza del fare arte, e nella **cooperazione internazionale**, al fine di fare della Mail Art una manifestazione artistica diversa dalle altre, la cui aspirazione è di rendere il mondo più vero e umano (Daniel Daligand). La degradazione dell'universo artistico e la sua ineluttabile perdita di vitalità, ravvisabile per l'appunto nell'essere ormai alla mercè del settore commerciale, è una denuncia portata avanti anche da Michel Houellebecq, scrittore prolifico e ostico, ma spietatamente realista. Nel romanzo *La carta e il territorio,* attraverso il protagonista Jed Martin, egli denuncia come e quanto *les artistes* siano mossi unicamente dalla ricerca di gratificazioni personali e talmente assetati di denaro da distruggere l'unica via di fuga che consente all'anima di rifuggire i tormenti della vita quotidiana, di non lasciarsi sopraffare dalla stoica *perturbatio*.

Monetizzazione e Mail Art sono elementi che non appartengono a un unico sistema, pena il crollo "dell'impalcatura della filosofia mail". L'arte postale è libera e aperta, quanto più adopera un linguaggio multiculturale, in grado di coinvolgere un pubblico ampio. In virtù di tali premesse, dunque, la Mail Art rappresenta nel mondo dell'arte un vero proprio rinnovamento, un movimento la cui azione è sì perenne, ma è altresì concepita quale personificazione "poetica" della vita (Nicola Frangione). Detta personificazione è adornata, come accennato poc'anzi, dalla libertà (libertà di vivere, di trasgredire, di sviluppare modi di comunicazione sempre nuovi e innovativi):

[7] V. Baroni, *Arte Postale. Guida al network della corrispondenza creativa,* Bertiolo, AAA Edizioni, 1997, p. 25.

> Poiché non determinati, ma liberi, i mailartisti hanno contribuito – grazie alla loro operosità – allo sviluppo della comunicazione. In questa è infatti riflessa la loro immagine, il desiderio di vincere le dislocazioni spaziali e temporali mediante la produzione di un'arte che pone il soggetto in rapporto con gli altri. Né è possibile separarsi dal pensiero e dal sentimento mentre sono in vita. Il loro desiderio di libertà è di conciliare il razionale e l'irrazionale, la trasgressione e il proibito, il caos e l'ordine, il tutto e il niente. Il loro è un fine di amicizia, poiché ciò che si desidera è la fusione dell'uno con l'altro. Guidati da tale entusiasmo, i mailartisti s'immergono nel processo della comunicazione per soddisfare l'arte e la vita.[8]

Libertà e apertura, innovazione e creazione infinitesimale sono i tratti distintivi dell'**INIsmo**, il **movimento d'avanguardia fondato il 3 gennaio 1980 al Café de Flore di Parigi da Gabriel-Aldo Bertozzi**. Superare l'avanguardia («noi, con voi, andremo oltre») è l'atteggiamento di partenza, che porta con sé un nuovo modo di pensare la cultura sia artistica, sia letteraria.

L'INIsmo sorge dalle ceneri del linguaggio, dal divorzio di Bertozzi dal Lettrismo di Isidore Isou. Se Rimbaud fa corrispondere diversi colori ai suoni vocalici, e «come in fisica è avvenuta la scissione della parola», il fondatore dell'I.N.I. (Internazionale, per la sua estensione a livello mondiale; Novatrice, per le innovazioni che apporta; Infinitesimale, per l'ampiezza infinita di poetiche e filosofie), segna il passaggio «dal verso alla parola, dalla parola alla lettera, dalla lettera al fonema».

Bertozzi, oltremodo consapevole del potere innovativo insito nell'arte, cimentandosi nei settori artistici più diversi, e anticipando la realtà in "di-venire",

> è la personificazione dell'I.N.I, l'artista che fotografa il nostro tempo e lo pone sul piano della realtà come immagine mentale, costruita come flash d'illuminazione, che si dissolve appena percepita. E com'è accaduto ai profeti di un tempo, in Bertozzi non solo la parola, ma l'intera produzione appare agli occhi dei contemporanei come quella di un veggente che ha perduto il lume della ragione e si affida a evanescenti allucinazioni che la notte genera.[9]

[8] E. Giannì, *Op.cit.,* pp. 201-202.
[9] Ivi, pp. 281-282.

Ma cosa hanno in comune la Mail Art e l'Inismo? Niente, ma un niente – parafrasando Eugenio Montale – che forse è tutto. Se l'arte postale trova nel Futurismo un "aggancio alla sopravvivenza", appropriandosi di taluni strumenti divulgativi, g**li inisti agiscono al e con il fine di rimuovere le incrostazioni della tradizione, di abitudini ormai profondamente radicate nel tessuto individuale e sociale, rinvigorendo in siffatto modo le capacità e la creatività del singolo artista. Nel mezzo, vi è il medesimo desiderio di ampliare le forme comunicative, la volontà di universalizzarle, di far sì che il linguaggio diventi infinitesimale mediante il recupero del potere magico ed evocativo delle parole**[10]**.** Il mondo dell'Inismo, variegato e popoloso, si fa promotore di un **nuovo modo di creare e di concepire l'opera d'arte:**

> L'artista va oltre, oltre la poesia e l'arte di tutti i tempi, con immagini che hanno fatto la storia, reso celebri le nazioni e coronato il sapere, dimenticando che l'assoluto, inteso come atto primigenio, è anche oltre la fine, poiché tale è il suo essere.[11]

Il superamento di confini per definizione invalicabili è all'origine di una rivoluzione a un tempo artistica e letteraria, poetica e visiva, concettuale e linguistica. François Proïa aggiunge in proposito:

> [la révolution] étant vraiement totale, sur le plan créatif, […] n'a aucun lien avec les avant-gardes précédentes, mais nous avons toujours voulu les connaître à fond, […] aussi, sur le plan de la connaissance, avons nous éprouvé le besoin de les étudier à fond du début du XXIª siècle et, dans cette perspective, nous avons également publié des essais, dont certains sont considérés fondamentaux.[12]

Questo atteggiamento rivoluzionario, ben lungi dall'essere distruttivo, è una vera e propria manifestazione d'amore nei confronti

---

[10] *Apollinaria Signa. Secondo Manifesto Ini, S. Apollinare,* 2-5 settembre 1987, in «E. Giannì, *Saggio sull'arte d'avanguardia. L'Inismo*», Valencia, El Doctor Sax, 2017, p. 18.
[11] Ivi, p. 286.
[12] F. Proïa, L'INISME. *Être à l'avant-garde aujourd'hui,* Paris, L'Harmattan, 2005, p. 12.

del mondo e dell'essere umano, impegnato – come gli inisti scrivono nell'*Apollinaria Signa,* il secondo manifesto – nel complicarsi quotidianamente la vita, nell'espletare le sue proprie abilità creative nelle guerre, nelle sopraffazioni, nel dominio incontrastato, nella conquista del potere. È ancora Bertozzi ad affermare la necessità di trovare nuove idee e nuove soluzioni ed è in tal senso che la nascita dell'avanguardia inista è indice di un ritorno alla purezza originale[13]. Non solo, ma questo *retour à la pureté* è sinonimo di *dépassement,* che si fa preconizzatore di un rafforzamento della poetica, se è vero che l'avanguardia vive di superamenti.

In tal senso, l'I.N.I. è una Rivoluzione Rivoluzionata (RR), che, a partire dall'inia, «orchestrazione tra pensieri e sentimenti», ingloba l'infinitamente piccolo e l'incommensurabilmente grande, attua la decodificazione infinitesimale dei codici, arricchendone il tessuto interpretativo. In ciò risiede la peculiarità della poetica inista: se è vero che il fare arte è anzitutto espressione di un sentimento e, per ciò stesso, rispetto verso se stessi e verso gli altri, è altrettanto vero che questa modalità artistica, innovativa e avanguardistica è arte del vivere.
L'invito è, *dulcis in fondo,* di **ritrovare il piacere di fare arte**, di abbandonarsi alla creazione e renderla infinitesimale, laddove il massimo recupero della vena creativa corrisponde alla quantità d'ossigeno necessaria alla sopravvivenza nel grigiore della routine quotidiana.

[13] A. Florio, *La gnoseologia di Marsilio Ficino. Conoscere attraverso la creatività dell'«imaginatio-phantasia»,* Chieti, Edizioni Solfanelli, 2021, p. 183.

# PRIMA ANTOLOGIA DELLA POESIA ASTRATTA

di GABRIEL-ALDO BERTOZZI
(parte terza)

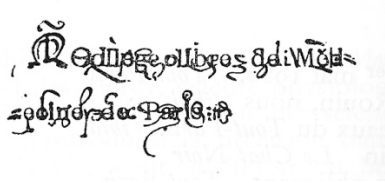
Bérénice *resumes the publication of texts that will have constitute the First Anthology of Abstract Poetry.*

*In this issue the poems of Franco Albi, John M. Bennett, Neli Maria Vieira, Laura Ortiz.*

***

Nel precedente numero della rivista sono state pubblicate le poesie astratte degli autori francesi François Canal, Jean-Paul Curtay, Albert Dupont. In questo, l'internazionalità si espande e si concretizza con gli USA, Brasile e Canada. Dei quattro autori, come è dato leggere dalle loro note biografiche, tre appartengono al movimento inista (Franco Albi, Neli Maria Vieira, Laura Ortiz), mentre uno (John M. Bennett), si potrebbe definire senza sforzo "inifilo" e senz'altro buon conoscitore del movimento fondato a Parigi il 3 gennaio 1980.

Devo dire che l'esame delle loro opere qui di seguito riprodotte suscita "curiose riflessioni" che la mia assenza di partigianeria, richiesta dall'*est-éthique* inista m'impongono di rilevare. Le poesie di Bennett, infatti, non mi sembrano meno iniste di quelle degli altri poeti. Per una certa analogia mi vene da pensare a Georges Ribemont-Dessaignes che fu ottimo dadaista prima di conoscere Dada. Un solo esempio nel passato, fra i tanti! E addirittura, perché non a Charles Cros, inista *ante litteram*, con questa sua *ipergrafia* (così chiamata in termini inisti) inserita nel racconto *Le caillou mort d'amour*, pubblicato su *Le Chat Noir*, n° 219, del 20 marzo 1886?



Voglio pure aggiungere che tecnicamente (non esteticamente, non mi permetterei mai, la voce dell'imparzialità mi fa essere discreto!) Laura Ortiz offre ottimi esempi di una poetica inista, anche per l'uso della fonetica internazionale.

## *Franco E. Albi* (USA)
**Nota biografica redatta dalla redazione di *Bérénice***

Franco E. Albi, poeta, saggista, artista, nonostante la sua appartenenza "ufficiale" all'Inismo sia di un periodo relativamente breve, fa parte dei grandi inisti statunitensi e, in particolare, di quel famoso gruppo di Portland (Oregon) con Pietro Ferrua, Lex Loeb, Paul Lambert, Robert Ferry.

Dal sito www.inisme.com risulta inista dal 2002 al 15 aprile 2005, data del suo decesso.

Lui stesso ha segnalato la sua appartenenza al movimento nel testo *The charioter* pubblicato nel catalogo *Bertozzi in the USA* del 2003:

«Having chosen to remain inactive in the sidelines of Inism, my collaboration with Bertozzi is very recent, tied to the programming of his first tour of INI-USA. But I knew of him, and he of me, practically since the birth of Inism, because of a friend we have in common, someone who, in matters of avant-garde, has always played the role of inspector of the leading edge. Need I name him? I will simply say that anyone who knows Piero Ferrua long enough is bound to recognize having been exposed to the better face of humanity. This tribute to friendship ties up with our celebration of Bertozzi, whose revolutionary deeds have frequently been at the center of our attention, Ferrua's and mine. More than once, amazed by Bertozzi's early work, I spontaneously exclaimed: "This man is a genius." Then, in the early nineties, upon Piero's insistence, I did compile a brief summary of initial Inist reverberations. [*«What's up with INI»* has reappeared in *Bérénice* (IX, 23, March 2003, 9-15).]

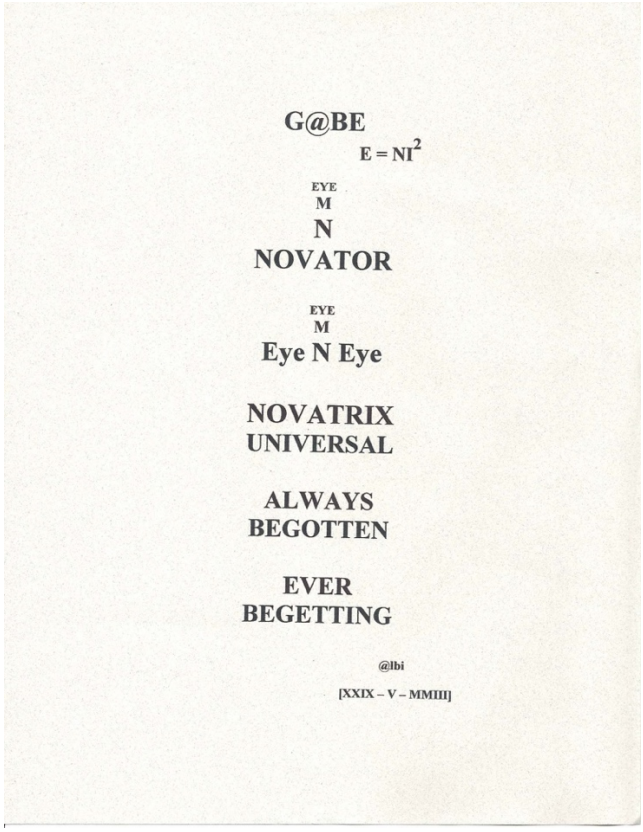
Of itself, being a genius is but an enormous responsibility, for one cannot simply rest on the laurels of one's own exceptional natural talents. G@be maximizes them. Does he ever sleep, one wonders. He must rest, occasionally, indulging in recurrent, subliminal dreams that fluctuate between originality and invention, revolution and creativity. For a long time that's what I thought, without knowing, really, until I received proof of it by priority mail. Typical of his well-known

generosity, G@be sent me a copy of *BERTOZZI,* the Electa edition of his multifaceted opus.

[…]

I resorted to humor and wrote: *"Instead of complimenting you, I congratulate myself for my extraordinary intuition; from the very beginning, upon sampling your work, I told Ferrua:* 'Bertozzi is a genius.' *So darn clairvoyant of me!"*».

La poesia astratta di Albi qui riprodotta è da ritenersi molto probabilmente inedita.



G@BE

$E = NI^2$

EYE
M
N
NOVATOR

EYE
M
Eye N Eye

NOVATRIX
UNIVERSAL

ALWAYS
BEGOTTEN

EVER
BEGETTING

@lbi

[XXIX – V – MMIII]

## ***John M. Bennett*** (USA)

**Biographical note of the autor written by himself:**

John M. Bennett has published over 400 books and chapbooks of poetry and other materials. He has published, exhibited and performed his word art worldwide in thousands of publications and venues. He was editor and publisher of LOST AND FOUND TIMES (1975-2005), and is Founding Curator of the Avant Writing Collection at The Ohio State University Libraries. Richard Kostelanetz has called him "the seminal American poet of my generation". His work, publications, and papers are collected in several major institutions, including Washington University (St. Louis), SUNY Buffalo, The Ohio State University, The Museum of Modern Art, and other major libraries. His PhD (UCLA 1970) is in Latin American Literature. His latest books are *Select Poems*, Poetry Hotel Press/Luna Bisonte Prods, 2016; *The World of Burning*, Luna Bisonte Prods, 2017; *Poemas visuales, con movimientos con ruidos con combinaciones* (with Osvaldo Cibils), Deep White Sound, 2017; *Olas Cursis*, Luna Bisonte Prods, 2018, *Sesos Extremos*, Luna Bisonte Prods, 2018; *Dropped in the Dark Box*, Luna Bisonte Prods, 2019; *Leg Mist*, Luna Bisonte Prods, 2019; *OJIJETE*, Luna Bisonte Prods, 2020, and *Having Been Named: De-Reading Popol Vuh*, Luna Bisonte Prods, 2021 He is co-editor, with Geoffrey D. Smith, of two works by William S. Burroughs: *Everything Lost: The Latin American Notebook of William S. Burroughs*; and *William S. Burroughs' "The Revised Boy Scout Manual": An Electronic Revolution*; both published by The Ohio State University Press.

**List of poems**

fungid (2021)
vértigot (2021)
psoriasis (2021)
Black Swan Events (2021)
DODU (2021)

**fungid**

in sleebp ni dtrail flang di
slalip sufd intit whisdtled cancrot
splaid splool ,em slordindo puelo
nic eyen poolge ,holp indgo intchiner

mor cla cla mor flungt cololectic
amoxtlicuicatl ni blookshidt d
usteen unda bled nen “wake” clom
bactant .eemer flong iimerd ding

es nanormalt o seedthing ,clodg
endorme niur vlaked luose cramb
.balk 'n flail ,flind nur chshoe

wear page dlecays wore lifue
deturns ,esn norco flambor
,plrestic az yr flace replaze

**vértigot**

fark speldt c age whist le
i was antic clay me flaco y
página fofa insubreticiamente
inbebible e intra ,fogus ,tr ino
decentépido pues ,inmadre
de lentes y lento de tard
anzas grises por las t
ardes como rice falling of *f*
r oo *f* uh

**psoriasis**

to clear off's no
t yr h ands
de smoke d
's tantamount

when's gristle sp
oon fell of f
arm c lang
wedge dt ime

pill dónico mi id
entity's ff olded
r ash

## Black Swan Events

.....
depth of dust
rust ,comb ,lunch ,crawl
drab mist ,long lung
seep nut core
envase es puma ,s lags away
.....

**OLIN NILO OLINILO NILO OLIN**

through the burning door a
cloud ignites
WASH INVERSION
mask inversion
*)mask inversion(*
noisrevni ksam

⬇

drops off the گ erpent's back
coatlixochitl iztacmiquiztli
falls face down in noodle soup
ball of ants covered in hair my
eye retreats my eye pops out
en el pasaje ¿qué viste?
¿vistes lo que viste?
¿aire o sangre?
\¿tumba o coche alado?/

**OLUNIDO**
**OLANILO**
**ODALINO**
**OLINATO**
**ALAALO NULO**

**OLUN ULON OLUN**

o\≈*in*

## DODU

Homenaje a Conlon Nancarrow:
Four-voice fugue in two choruses with a free-improvisation coda

*by John M. Bennett*

*Chorus 1*

dodododododododododododododododododododododo
dididididididididididididididididididi

*Chorus 2*

dadadadadadadadadadadadadadadadadadadadadad
a

dudududududududududududududududududududududu

***Notes:***
"dodo", "didi", "dada", and "dudu" are each said 11 times.
Chorus 2 begins after 3 "didi"s of chorus 1.
In both choruses, voice 2 begins after 1 "dodo" or "dada".

**CODA**

Free improvisation on *dodo didi dada dudu*
for 2 minutes

## *Neli Maria Vieira* (BR)

**Nota biográfica da autora escrita por ela mesma:**

Artista plástica, escritora, ilustradora. Integrante do movimento de Arte de Vanguarda INISMO, Neli Maria Vieira è uma das fundadoras do Grupo INIZIL, movimento INI no Brasil. Formada em Letras, possui quatro títulos publicados: *Corazza a história de muitas vidas*, Ed. Writers (ES), *Signos Infinitesimais*, Ed. Grafe Koinè (ES), *O signo da borboleta*, Ed. Costelas Felinas São Vicente (ES), *Conversas ao pé da cerca*, Ed. LP-Books (ES). Participou de Coletâneas: *Gabriel-Aldo Bertozzi Chi sei?*, Ed. Angelus Novus (IT), *100 anos de Jorge Amado*, Ed. Criar Mauá (ES), *Os novos velhos rumos da poesia*, Ed. Mariposas (ES). Em artes plásticas participou: Salões de Arte contemporânea P. M Santo André (ES), Prêmio aquisição Salão de Arte Contemporânea da P.M. Mauá (ES). Em mostras inistas: Kemi Museu (FI), Recoleta (Buenos Aires), Museu de Arte Moderna Vittoria Colonna coletiva de Arte 25 anos do Inismo, Pescara (IT), Centro de estudos sobre e para o Inismo, Borée (FR), INI Alkimie du Signe exposição de artistas Salon de Vieux Colombier Paris (FR), Vernice Art Fair 2016, Forlì (IT). Comitê executivo da revista *Bérénice* (IT), relatora do Congresso "La Magia" (IT). Ilustração de capa da revista *Bérénice* nº 23 (IT), Ilustração de contracapa da revista *Bérénice* nº 45 (IT).

**Lista de poemas:**

Inibraços (2021)
Poesom (2021)

## INIBRAÇOS

INI
INIA
INIABRAÇOS
BRAÇOS
LAÇOS
NOSSOS
OSSOS
INIENCONTROS
INIATOS

## POESOM

AFF!
OF?
POF
PAF
POPAF
FAPOP
POPOF
POFAPE
PAF
OF
AFF?

## *Laura Ortiz* (CA)

**Biographical note of the author written by herself.**

Born in Argentina, Laura is the daughter of a typographer. She worked as an educational psychologist until she moved to Montreal, Canada, in 2007. As part of this life-altering event, she began drawing and painting. Her passion for visual communication led her to pursue a degree in graphic design.

In 2016, Laura discovered the burgeoning abstract writing and visual poetry communities as she investigated online art. Having a natural propensity for image-text, she soon began creating and sharing her own work in these genres. From the onset, her art was received warmly and with excitement.

Laura's abstract works have been featured in exhibitions at contemporary art venues in Italy, Spain, the USA, Argentina, Mexico and India. She has been published in/on many of the major, influential visual poetry journals and abstract blogs *such as Utsanga, Frequence Poetic, Writing against itself* and more.

Laura's visual works are packed with glyphs, letters and symbols superposed with abstract shapes. Her treatment of symbols, typography, letters and shapes has helped her gain a place in the INI art movement founded in 1980 by Gabriel-Aldo Bertozzi at Café du Flore in Paris.

**List of poems**

ðə ˈpəʊɪm ænd ðə fuː (2021)

lɪv(2021)

ðə streɪnʤ

ðə ˈmʌðər ænd ðə dɛθ (2021)

**ðə ˈpəʊɪm ænd ðəfu:**

fu:l ɪz ,
fɔ: ðə ˈpəʊɪm
ðəʊzhu: ɑ: fu:l,
lɪvɪŋ ɪn ə steɪt ɒv ˈfʊlnɪs,
ˈfʊlnɪs hu: fu:lful

**lɪv**
**ðə streɪndʒ**

haʊ ɪt ðæt ju ɑ:r əˈlaɪv?
ˈsɜ:tn ɪzɔ: ju: ʤʌst səˈvaɪv?
ɑ: ju: ɒn ə ə ˈpaɪlət məʊd,
ɔ: ˈlɪvɪŋ wɪˈðaʊt wɪˈðaʊt?
ˈfʊli nɒt ðə pɑ:θ ɒv ðə breɪv
ɜəˈvaɪvɪŋ ɪz hu fɪəiv.
ðəʊz.

**ðə ˈmʌðər ænd ðə dɛθ**

dɛθ ɪzˈprɒmɪsɪzˈfi:dɪŋ ænd di:p,
bʌt ʃi: ˈmʌðəli tu: ki:p
ənˈtɪhæz fɔ:l ˈɪntu: ˈaʊə sli:p
wi: ɔ:l frɒm
wi: ʃæl nɒt raɪz teəz aʊt ˈbɪtə bɛd,
wɪð θɔ:ts ɒv ˈsædnɪs ɪn ˈaʊə hɛd,
ˈfeɪsɪŋ ˈaʊə dɛθ wɪð ˈnɛvərˈɛndɪŋ drɛd,

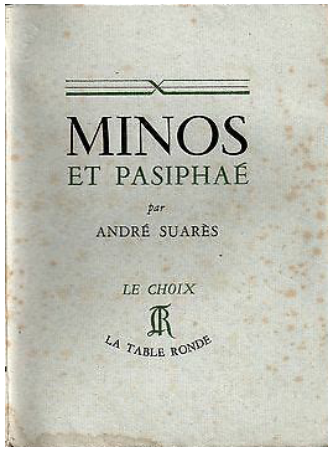
fɔ: ʃi: gɪvz ʌs hɜ: dɛθ ʃeɪk,
ænd ənˈtɪl hɜ:____ meɪk,
tu: əˈweɪk ˈaʊə ɪgˈzɪstəns əˈgɛn
sɒbz rɪˈbɛljəəˈgɛn

# *Sezione “Mythocritique”*

diretta da Pierre Brunel
e José Manuel Losada

# LA MITOCRITICA NELL'OPERA DI ANDRÉ SUARÈS

di FRANCO DE MEROLIS




*It's necessary to know something about mythical characters of the Antiquity, where life and works have often some correspondences; this is particularly true in André Suarès, whose portraits contain many references for evaluating his life and the age he lives in.*

***

Brillante studente dell'École Normale supérieure, il Marsigliese (1868-1948) si appassiona da subito della cultura antica e dei suoi miti, cui Suarès si sentirà legato fino alla morte. L'adolescenza segnata dai lutti e dalla povertà a seguito della morte prematura della madre e dell'amato padre, che gli leggeva da bambino brani dell'*Eneide*, si apre presto a forme di *détresse*, che riesce a superare nei momenti in cui la frequentazione dei suoi eroi mitici alimenta la sua vocazione verso gli ideali di Bellezza, che la sola Arte consente di conquistare.

Studi costanti, ma anche ottimo pianista e musicologo, a contatto con la musica dei grandi: Bach, Beethoven, Wagner e la sua estetica,

frequenta col condiscepolo Romain Rolland i concerti e si entusiasma, comprende che musica e scrittura offrono insieme bellezze artistiche incomparabili. Da maggio a settembre del 1895, visita Roma, prima tappa dell'itinerario artistico nel mondo antico. In Francia, deposita i fogli di appunti nella Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, che vengono dimenticati. Nel 1998, Robert Parienté trova quei manoscritti, li riordina e pubblica *Rome*.

Il giovane Suarès visita la città in lungo e in largo, ammira Roma con i suoi musei, artisti e monumenti, persino il popolo lo entusiasma. All'amico Rolland scrive: «Il n'y eut jamais un lieu pareil pour les monologues de l'Art», e in avvenire niente più potrà ammirare, perché «les aspects romains sont pour toujours dans le fond de mon âme».[1]

L'ammirazione dei grandi dell'arte non ha confini, i ritratti di Raffaello, Michelangelo e altri artisti del Rinascimento sono prova delle sue qualità di «portraitiste». Il critico agisce come il pittore, il cui modello reale, nel passaggio alla tela, diventa, grazie all'arte, una nuova realtà nell'ordine artistico. Suarès chiarisce: «De la même manière les grands peintres ne peignent pas des portraits ressemblants»,[2] spesso l'inventano, in virtù dei segni e dei colori.

Così avviene per le città che visiterà, raccontate nei tre testi riuniti nel *Voyage du Condottière*.[3] In una lettera sempre a Rolland del 5 settembre scrive: «Je ne suis pas heureux parce que j'ai vu l'Italie. Je l'avais vue avant d'y être un voyageur escorté de soucis. Elle est la terre bénie où je vois le bonheur et la beauté de donner une fleur splendide. C'est la vraie patrie».[4] Non gli resta che proseguire il viaggio, a piedi, o con mezzi di fortuna, in Sicilia, dove i templi greci l'attendono: Agrigento, Segesta, Selinunte e Paestum. Il primo, posto in alto, lo emoziona: «Voici venu le jour. Je veux le voir naître sur le front des temples. Innocent, divin, or rose, or pur! Je n'ai tant veillé que pour cette récompense».[5]

---

[1] Lettre sans date, 1895, «Fonds R. Rolland», BNF.
[2] A. Suarès, *Xénies*, Paris, Émile-Paul Frères, 1923, p. 207.
[3] Id., *Voyage du Condottière*, *Vers Venise, Fiorenza, Sienne-la-bien-aimée*, Paris, Granit, 1984.
[4] Id., *Rome*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 18.
[5] Id., *Temples grecs, maisons des dieux*, n. éd. Bordeaux, L'Éveilleur, 2019, p. 9.

In Francia, Suarès comprende che le sue opere passano quasi inosservate. Il fratello Jean, gli amici Rolland e Pottecher lodano la qualità delle opere, lo incoraggiano. Quest'ultimo, per risollevarlo dalla *détresse*, nel maggio del 1901, gli presenta la sua amante, Betty, figlia naturale di un procuratore imperiale. Modella di noti pittori, frequentatrice del *backstage* teatrale, la donna, bella e piena di ardore, è attratta dalle gioie della vita, che la *Belle Époque* concedeva all'emancipazione in atto delle donne. André ne resta affascinato, l'aspetto dirompente e vesti eccentrici, da cui traspare una sensualità mal velata. Pottecher non rinuncia a lei e persino Jean si sente attratto dalla giovane. Betty fa la scelta, preferisce André, scrive a Jean che ama André per gli occhi e i lunghi capelli: «En plus, il m'aime et chaque jour, il me le dit délicieusement».[6]

La convivenza tra i due intimorisce il timido André: «Vivre avec moi? Ne voir que moi? Ne parler qu'à moi jour et nuit, n'être qu'avec moi? Quelle gageure impossible! Qui pourrait soutenir un tel défi à la vie commune, s'agissant surtout d'une jeune femme pleine de sang, de passion et d'un élan inapaisable au bonheur».[7] La vivacità sensuale di Betty è inappagabile, vuole André tutto per lei, ma il poeta non può non dedicare parte del tempo all'Arte, sua ragione di vita e che procura la Gloria. Seguono periodi di alti e bassi nella relazione tra André e Betty, la quale, bisognevole di vicinanza affettiva, spesso torna fra le braccia di Pottecher, che pur dichiarandosi amico di Suarès, si sente attratto da lei. Liti e riappacificazioni si susseguono. La morte accidentale nel 1903 del fratello Jean aggiunge al dolore la depressione nel giovane, che si rinserra nella solitudine. La sorella Esther e lo stesso Pottecher gli sono accanto. Betty si fa carico delle incombenze della vita familiare.

In *Tolstoï vivant* Suarès chiarisce la natura del rapporto fra l'uomo di genio con le donne: «Il est des hommes qui ne doivent jamais entrer en ménage. S'ils y entrent, ils y sont comme s'ils n'y étaient pas (…).

[6] «Lettre inédite», coll. M. Noël.

[7] «Carnet inédit», Bibliothèque Littéraire J. Doucet, in R. Parienté, *Idées et Visions*, Paris, Émile-Paul Frères, 1913, p. 12.

Le mariage n'est pas fait pour eux».[8] Considerando il *ménage* di Tolstoj e di Sophie, Suarès aggiunge: «Étant plus grand et plus complexe, il souffre bien plus qu'elle; mais elle est plus malheureuse que lui».[9] Le risorse della creatività lo aiutano, ma lei resta con un vestito vuoto in mano.

L'amicizia con Charles Péguy favorisce la pubblicazione nei «Cahiers de la Quinzaine» del dramma *La Tragédie d'Élektre et Oreste*, 1905, le cui vicende sono fedeli nella narrazione di Suarès. L'anno seguente esce *Voici l'homme*, e il rapporto tra la donna e l'artista sembra chiarirsi: «La femme que l'on aime n'est jamais celle que l'on a cru aimer». Ed ecco la ragione: «C'est qu'elles sont faites pour l'amour et l'homme non».[10] Infatti, l'amico Romain Rolland divorzia da Clotilde per dedicarsi alla composizione letteraria.

Una sera del 1908, a cena con altri da Julien Michelot, Suarès conosce Marie Dormoy. La giovane è attratta da quel personaggio strano che assomiglia coi lunghi capelli a un moschettiere di Alexandre Dumas. «Le regard, surtout, l'avait frappée: il était d'une force pénétrante».[11] Anche Suarès ne resta affascinato. In seguito si frequentano, lei ospite nei concerti per gli amici tenuti a casa di lui. Si vedono di nascosto, come ragazzini. Per il poeta, Marie incarna da subito «l'image de la jeunesse et de l'amour, sous la forme d'un rêve inaccessible. Leur liaison, entrecoupée de longues périodes de séparation, demeura sans doute platonique, mais Suarès n'oublia jamais Marie».[12]

Suarès non è il solo a frequentare i miti dell'Antichità. Nel panorama letterario del secolo appaiono testi, anche scientifici, attinenti alla *Mythocritique*. Autori coevi di Suarès, Valéry, Claudel, Anouilh, Sartre ed altri, ripropongono quel mondo mitico ad un più vasto pubblico. Suarès invita Jacques Doucet, ricco «couturier», a

[8] Id., p. 455.
[9] Ivi, p. 448. Chiara allusione alle liti in casa Suarès.
[10] A. Suarès, *Voici l'homme*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1906 ; rééd., Albin Michel, 1948, p. 139.
[11] R. Parienté, *André Suarès, l'insurgé*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 161.
[12] *Ibid*.

costituire la sua Biblioteca letteraria in cui custodire, come cappelle di una chiesa, i manoscritti degli autori più celebri del tempo.

Nei poemi come *Images de la grandeur* e nelle *pièces* riproduceva, rinnovandole nelle sue personali "chapelles littéraires", le loro storie. Così, entrando in quel luogo sacro si leggono, le vicende di *Achille vengeur*, *La Tragédie d'Elektre et Oreste*, *Polyxène*, *Cressida*, *Hélène chez Archimède*, *Minos et Pasiphaé*. Miti di necessità rimodulati alla sua maniera, perché Suarès ritiene che quelle storie, lette così, siano ridicole. Il Nostro, le trasferisce allora dal tempio greco, rivisitato *de visu* in Sicilia, e le colloca nella sua basilica cristiana, in quanto il poeta e musicista Suarès, benché laico, considera «un désavantage le manque du christianisme» nell'Antichità. Aggiunge in una lettera del 1921: «Mon éducation a été toute classique. Je suis né dans le grec, le latin et la musique».[13]

Inizia così il rapporto costante con i miti e i modelli letterari dell'Antichità, rinnovandoli, e nei suoi "portraits" letterari si affida a nomi illustri capaci di alimentare la sua sete di conoscenza. Ed eccoli i suoi personaggi che sfilano: Saffo, la vestale dell'amore, Aristofane con la sua allegra ironia, Plutarco, per la grandezza morale, Svetonio, fine osservatore, Ippocrate con la sua intelligenza clinica e scientifica, Pindaro, fonte d'ispirazione; i grandi tragici, Sofocle, Eschilo ed Euripide, tutti veri poeti. Per il mondo romano affronta i ritratti di Orazio, Sallustio, Svetonio, Petronio, Ovidio. In alcuni personaggi ritrova la sua sofferenza: Oreste in preda ai rimorsi, Prometeo in lotta con Zeus, punito per aver donato il fuoco all'uomo, Achille sofferente e in *Achille vengeur* l'ombra di Patroclo che lo invita a rinunciare alla vendetta e annuncia la modernità con la nascita della coscienza, aperta al riscatto o al perdono.[14]

Avanza persino delle riserve nei riguardi di grandi nomi, mostrando freddezza per Omero e Virgilio, colpevoli di retorica epica nelle loro epopee, così di Esiodo e la sua didascalica *Teogonìa*, in quanto

[13] Lettera del 7 novembre 1921 al dott. Henry Coulomb, in C. Liger, *Les Débuts d'André Suarès*, Montpellier, I, 1968, p. 93.
[14] Cf., A. de Rosny, *Vues sur l'Antiquité, Anhologie*, Paris, Champion, 2020, p. 19.

mancano di poesia e non rispondono alle esigenze di verità e di sincerità, proprie della poesia breve, come il sonetto. Certo, sono poeti di talento, dei geni, ma noiosi. Nella sua rivisitazione del passato Suarès vuole rinnovare i modelli classici con motivi moderni, spesso consonanti con la sua esistenza di uomo e di poeta. Nella corrispondenza con gli amici scende dal suo piedistallo, si esprime con sincerità; a Jacques Doucet scrive che «les écrivains originaux, ceux qui ont le plus de génie chez les modernes, sont presque toujours les plus nourris d'antiquité»,[15] e all'amico scultore Antoine Bourdelle spiega i suoi progetti: «La réconciliation de l'antique et du moderne, voilà tout le destin de l'art à mes yeux depuis que j'existe».[16]

Dal 1905, anno di *La Tragédie d'Élektre et Oreste* al 1938, in cui viene concepito l'ultimo dramma dal titolo *Minos et Pasiphaé*, passando per *Cressida*, *Polyxène* e *Hélène chez Archimède*, l'évoluzione tematica si percepisce in ragione del rilievo che Suarès pone a favore di una «critique créatrice» del mito nel testo letterario. Infatti, memore della lezione di Sainte-Beuve, per Suarès la critica letteraria deve favorire la "critica creatrice", che si differenzia dalla «critique érudite», che fa capo al tipo universitario. «À ses yeux, la critique doit être liée à la vie de celui qui l'écrit et ne jamais se séparer de son expérience personnelle. Elle doit être recherche de la beauté, appréciation et compréhension de celle-ci et, à terme, restitution artistique de la vie et de l'œuvre de l'homme».[17]

In breve, Suarès, che si definisce in primo luogo poeta, contesta la "critica scientifica" che affronta il proprio oggetto di studio dall'esterno, affidandosi con distacco ai principi della precisione oggettiva. Nei «portraits», di cui è maestro dell'arte etopeica, nelle meditazioni morali e filosofiche, Suarès mostra «une vision subjective originale et artistique de la critique, laquelle trouve sa forme idéale dans le portrait», che lui definisce «la forme supérieure de l'art».[18]

---

[15] Lettre 3 sept. 1918, *Le condottière et le magicien*, Paris, Julliard, 1994, p. 182.
[16] Lettre 17 août 1922, *De l'amitié,* Paris, Arted, 1977, p. 11.
[17] A. de Rosny, *La Culture classique d'André Suarès*, Paris, Classique Garnier, 2019, p. 562.
[18] A. Suarès, in *Art d'écrire*, ms inédit 1930, coll. R. Parienté.

Come il pittore, il poeta non si fa garante della somiglianza, in quanto la soggettività della visione rinvigorisce, non appanna, la veridicità del ritratto.

Ora, l'amore è parte ineludibile nell'esistenza umana e in quella dei grandi artisti e in quella dei santi. Per quanto riguarda questi ultimi si sa che «L'amour est donc assez puissant pour créer de toutes pièces l'objectivité du sujet aimé», fino a riceverne le stimmate sulla propria carne.[19] Fra i miti che hanno abbagliato i poeti, quello di Elena di Troia è il più ricorrente. Goethe ha voluto che l'amore di Faust per Elena fosse abbastanza potente per dargli un'esistenza reale, e ha fatto sì che «Faust aime Hélène et parce qu'il l'aime il en tire non seulement les mêmes sensations que d'une femme réelle, mais encore en a un enfant: Euphorion».

In tempi più recenti, anche Gabriele d'Annunzio, suo amico, riprende il mito di Elena, trasferisce la figura favolosa in un personaggio reale, la sensuale Elena Muti, protagonista de *Il piacere*, in Francia col titolo *l'Enfant de Volupté*. A fronte di Elena Muti, che riassume le donne amate con febbrile passione dal poeta, si pone in rilievo, come una *turris eburnea*, la poetica immagine di Donna Maria Ferres, le cui qualità muliebri e pure vengono esaltate da Andrea Sperelli. Mosso da subitanea "meraviglia", così la descrive: «Aveva un volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano. Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo. Un'ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane, d'un violetto e d'un azzurro ideali, le circondava gli occhi che volgean l'iride lionata degli angeli bruni».[20]

Del mito di Elena si appassiona Suarès che in *Hélène chez Archimède* riunisce due tipologie, in cui leggenda e storia si miscelano

[19] A. Rémond (de Metz) et C. Soula, *Faust et saint Sébastien*, Paris, «Mercure de France», 1er février 1913, p. 526.
[20] Gabriele d'Annunzio, *Il piacere*, *I grandi romanzi*, Newton Compton Editori, Roma 2018, p. 162.

e restano due mondi inconciliabili, quello del cuore e dell'amore, quello della ragione e della scienza.[21]

Il confronto tra «la nature et l'esprit» avviene nel momento in cui Hélène e Archimède s'incontrano e ci si chiede: «où réside la véritable grandeur de l'homme: dans les illusions du cœur et les séductions de la beauté, ou dans l'activité pure de l'esprit?»[22] Nelle scene che seguono avviene «la guerre de la nature et de l'esprit».[23] A fronte della bellezza di Hélène, Archimède teme d'incontrarla, non sa se lei è "stella" oppure "catastrofe", porta con lei la felicità o viene per distruggere? Poiché Hélène non è più soddisfatta della sua bellezza e della vita passionale, soffre la solitudine e vuole il conforto di un sapiente, «Mais Archimède n'éprouve nul besoin de sa beauté; prince dans le domaine de la pensée, il va de conquête en conquête, sans que rien n'arrête l'essor de son intelligence».[24]

Archimède-Suarès si ripropone: «T'aimer comme tu le voudrais, c'est n'aimer rien que toi, et trahir ou laisser tout le reste»; ma per lei, se si ama, niente è troppo. Hélène sente che la sua bellezza luminosa ha dei limiti e desidera essere amata da Archimède al fine di acquietare la sua anima in sofferente solitudine. Il sapiente sa che la donna sogna un amore possessivo ed esclusivo, ma lui non può abbandonarsi al sonno dell'intelligenza e avvilirsi nella vita dei sensi. Quindi cerca di convincerla a restare fedele alla sua vera natura: che si rivolga interamente all'amore e non all'esercizio del pensiero!

Suarès affronta i suoi personaggi nell'intento di descriverli nella loro identità fisica e morale, in modo che tali figure mitiche riprendano vita. Così, tante personalità delle varie epoche, figure storiche o di leggenda, sono evocate: drammaturghi, storici, filosofi e scienziati. E

---

[21] A. Suarès, *Hélène chez Archimède*, Paris, Gallimard, 1948. Oggi, le Scienze cognitive localizzano queste operazioni nella parte subcorticale del cervello col termine *botton-up*, e nella neocorteccia con *top-down*. Cfr. D. Goleman, *Focus*, BUR, Milano 2015. Cfr. anche G. Attili, *Il Cervello in amore*, il Mulino, Bologna 2020.

[22] Y.-A. Favre, *Les Noces de la nature et de l'esprit*, *La poétique de Suarès*, «Europe», mai 1988, p. 98.

[23] A. Suarès, «Carnet 214», p. 93.

[24] Y.-A. Favre, *Op. cit*., p. 99.

tutti, per lui, e come lui, hanno un denominatore comune: sono poeti. Le qualità del poeta? «J'appelle "poète", tous ceux qui pensent avec rythme, grandeur et beauté».[25] Quindi è poeta non solo chi scrive dei versi, «mais tout génie, qui maître de son art, nourrit une pensée profonde et universelle sur l'homme et sur le monde».[26] Non sono da escludere neppure uomini politici con una visione universale della vita e del mondo, e tanto meno i santi. Poeta "tragico", qualità di Shakespeare, nel senso di *rêve*: «J'entends par tragique le monde supérieur de l'illusion».[27] Questa è la via da percorrere per attivare la serenità dell'arte come visione, profonda e universale, del mondo. Quindi, è d'obbligo dare più motivi d'indagine all'artista e meno all'opera presa in esame. Certo, occorre partire da dati oggettivi, origine e ambiente, aspetti dell'opera in sé, ma poi l'analisi va condotta non su basi scientifiche, avanzata da tanta parte della "Mythocritique" dell'epoca, ma di "ordire" delle riflessioni di ordine morale che stanno a cuore al critico marsigliese.[28]

Hélène è convinta di ammaliare Archimède: «Je t'ai voulu et je t'ai». Archimède, pur sensibile alla sua forza seduttiva, le risponde che lui non potrebbe vivere per lei sola: «Ta lumière m'est inutile. Le monde a besoin de toi. Ta place n'est pas ici».[29]

Hélène ha sedotto Pâris, che si dispera per il perduto amore. Archimède ne ha "compassione" e gli suggerisce di rivolgersi a Dio, perché sa che la *passion-fou* non si risolve con l'intelletto, «c'est un piège» allestito da un sorriso coinvolgente e da quegli occhi, «lacs de volupté». L'atto finale si consuma con la definitiva separazione, Hélène e Archimède appartengono a due mondi incompatibili. Per lui «L'esprit a triomphé», lei si riserva un'amara verità: «Tu as tué ton cœur, tu as réduit en cendres le lotus brûlant que chaque homme reçoit de sa mère, qu'il s'arrache pour en faire don à la femme, ou qu'il

[25] Id., *Portraits sans modèles*, Paris, Grasset, 1935, p. 105.
[26] A. de Rosny, *Op. cit*., p. 564.
[27] A. Suarès, *Poète tragique*, Op. cit., p. 288.
[28] Cf. A. de Rosny, *Op. cit*., p. 566.
[29] A. Suarès, *Hélène chez Archimède*, Op. cit., p. 227.

arrache à la femme pour raviver le sien. Archimède, c'est la fibre humaine qui te manque».[30]

Nel 1913, il rapporto uomo-donna era già stato esaminato in *Cressida*, *pièce* ispirata a *Troilus and Cressida* di Shakespeare. Fra la folla di personaggi inseriti nel testo, che ruotano attorno alla protagonista Cressida, donna bella, seducente e crudele, amata da Troïlus, che lei superbamente respinge, s'inserisce la tenera e dolce figura di Polyxène, che ama Troïlus, ma non ne é riamata. Intervengono, ciascuno con i propri argomenti, altri personaggi dai nomi noti: Nicomède, Cassandre, Pandarus, Achille e tanti altri appartenenti alla mitologia greca, né mancano i più illustri, Ulysse, Hélène e Ménélas. Cressida è una crudele manipolatrice e priva di sincerità, che contrasta con l'amore sincero di Troïlus: «Entourée d'hommes qu'elle séduit et torture l'un après l'autre, elle est l'incarnation de la volupté et de l'inconstance».[31]

Andromaque afferma che la giovinezza passerà, così l'amore che si riceve, la tenerezza che si dona invece non si esaurisce. A sua volta Cressida: «La jeunesse pour moi ne passera jamais: car je veux passer avec elle. Je finirai le même soir que finira ma rose». Andromaque vanta la sua morale: «Tu n'auras pas connu la douceur la plus belle, qui est de s'élever toujours en esprit et en bonté». A Cressida che ribatte pronta con parole crude: «L'esprit n'est qu'un vieux sot, courbé sur les livres, près du passionné désir», le indica la fine di ogni persona, la morte, ma Cressida, gelida, rivendica per sé l'immortalità.

Addolorato per quelle parole, Troïlus: «Je souffre de t'entendre; et je préfère toute souffrance à ne pas entendre cette voix». È la volta di Cassandre, figura cui Suarès si accomuna per la *malchance*: dire la verità e non essere ascoltata. Cressida le grida parole crudeli: «Je suis née pour mon bonheur, à moi, ô vieille folle. Je suis née pour mon plaisir, et pour que tous les héros se disputent de le faire». Cassandre l'apostrofa: «Ha! malheureuse, tu ne sais rien de l'amour, ni même de la femme. Tu m'appelles par dérision la vierge veuve. Mais tu es la

[30] Ivi, p. 272.
[31] Id., *Cressida,* Paris, Émile-Paul Frère, 1924, pp. 30-33.

vierge cruelle, la vierge seule et toujours aveugle».[32] Appare l'ombra di Pâris che chiarisce i problemi dell'amore: «Entre l'homme et la femme, il n'y a que la chair. C'est elle qui fait la guerre; elle qui lacère la paix; elle qui pacifie. Mais par la voie des voluptés, elle achemine l'amour vers la fin très amère».

Sul campo di battaglia, Polyxène, la dolce fanciulla, che ama non riamata, è accanto a Troïlus morente, che si scuote e chiede: «Qui entre dans ma nuit rouge?» E lei: «C'est Polyxène, ta Polyxène, celle qui t'était réservée, la vierge qui t'a souri dès son aurore, et qui eût été plus tienne que ton cœur, si tu avais voulu prendre le sien et le garder». Troïlus, smarrito e intenerito per quella presenza, l'accoglie con parole compassionevoli, comprende il significato del puro amore: «Douce fille, plus croyante que l'aurore, et plus fidèle qu'elle au jour, tu t'es levée trop tard pour l'homme qu'avait déjà saisi par les cheveux le terrible amour! Et maintenant, efface-toi de mon chemin, présence pure, reflet suprême du matin. Ne viens pas chercher le tison du désir dans mes cendres».

Non è il desiderio che la spinge verso "le pauvre Troïlus", perché i desideri si spengono in un'anima offesa e lei resterà la vedova senza carezze. La poverina gli sussurra: «Tu meurs d'amour, et ce n'est pas pour moi! C'est toujours pour celle qui ne l'aime pas, que meurt un homme!»[33] Dopo Polyxène, donna ideale, a Troïlus morente, appare Cressida, che rivela la verità: «sa vocation de séduire, de n'avoir pas de cœur, en aimant, elle souffrirait, ne sourirait ni ne charmerait plus».[34] Ecco la giustificazione a sua discolpa, che nulla toglie alla crudeltà che la distingue. Il pessimismo nei confronti della relazione uomo-donna è evidente, il mito appare un supporto ad esperienze personali tematicamente rivissute. Ma l'intento di leggere in tali narrazioni richiami a nomi e vicende personali favorisce la formazione di dubbi, in quanto la vita quotidiana è altro rispetto alla vita extra-reale, frutto d'immaginazione poetica, che si pone su un altro piano,

[32] Ivi, pp. 94-95.
[33] Ivi, pp. 161-167.
[34] A. de Rosny, *Op. cit*., p. 305.

quello della «rêverie», come invece sostiene Marcel Dietschy.[35] La sua personalizzazione è simile a quella di Robert Parienté: «André publia, chez Émile-Paul, *Cressida*, drame de l'amour divisé et contrarié. Il y mettait en scène Betty (Cressida), Marie (Polyxène), Cam Pottecher (Andromaque), et lui-même (Troïlus) dans une intrigue inspiré de Shakespeare. En des tirades tragiques, il livrait une confession où l'on reconnaissait les protagonistes d'une aventure sans issue».[36] La letteratura è diversa dalla vita reale. In *Cressida* si pone il dilemma d'amore: «car il faudrait que la passion acceptât de se sacrifier et disparût pour devenir tendresse qui comble, ou que la tendresse s'exaltât assez pour se transmuer en passion où jamais la soif ne puisse se désaltérer».[37]

Il tema *dell'amour-passion* si rinnova in *Minos et Pasiphaé*, *pièce* che della leggenda cretese di Minosse e del labirinto si conservano l'architettura della trama e la presenza dei mitici personaggi. Ultima opera teatrale, ultimata nel 1938, postuma nel 1950, il tema già presente in Euripide, ha al centro le figure di Minos e Pasiphaé. Il primo, re di Creta, chiede agli dèi l'invio di un Toro come prova del suo potere di governare, contro il parere dei fratelli. Pasiphaé è vittima di un *amour-fou*. Tutto il nucleo centrale del dramma si accentua sul legame innaturale della regina col Toro, sulla vendetta del re ingannato, che viene assecondato dalle figlie, Phèdre e Ariane, a loro volta sensibili, come la madre, alla fisicità sensuale dell'uomo-toro.[38] La storia presenta i personaggi in una cornice psicologica in cui ognuno si muove secondo il percorso indicato dall'autore nel rispetto del mito cretese, ma con la libertà conquistata negli anni da Suarès: alcuni nuovi personaggi sono inseriti in sintonia col mito, ma al fine di affermarne la modernità. Il fosco accoppiamento si sviluppa in un ambiente luminoso la cui descrizione richiama il talento narrativo e poetico dell'autore. Suarès struttura bene il dramma di questa nobile famiglia, ordinata su tre generazioni, la madre di Pasiphaé, Titté, il re

[35] M. Dietschy, *Le cas André Suarès*, Neufchâtel, La Baconnière, 1967, p. 284.
[36] R. Parienté, *Op. cit*., pp. 202-203.
[37] Y.-A. Favre, *Op. cit.*, p. 233.
[38] A. Suarès, *Minos et Pasiphaé*, Paris, La Table Ronde, 1950.

e la regina, le figlie, che con l'arrivo di Toro, elemento perturbatore, implode tragicamente.

Pasiphaé s'infiamma di un desiderio bestiale irresistibile, così le figlie, perché il mostro è dentro di esse, circola nel sangue delle femmine. Titté si scaglia contro le due nipoti, con linguaggio crudo le chiama: «Sales petites vierges, que la virginité travaille et que l'hymen tourmente». L'accoppiamento bestiale di Pasiphaé e l'uomo-mostro si consuma, il caos subentra all'ordine, e scatta la vendetta di Minos, che l'arrivo di Némésis incoraggia, secondo la tradizione classica degli Atridi.

La nascita del Minotaure eccita ancora di più gli ardori sensuali di Pasiphaé, che si abbandona ad un delirio inusuale. L'autore innalza la descrizione erotica dalla più cruda realtà ad un piano poetico umano nel monologo: «Ô mon soleil, la lance du monde darde entre tes cuisses: elle sort des deux mondes ronds; et l'ancien même est le nouveau: ils se confondent. Dresse-toi, pousse, perce, fends-moi par le milieu. Le destin veut que je sois ta proie et ta complice».[39] In preda agli istinti carnali, gli amanti s'accoppiano nel delirio. Il Toro-Minotaure, amante-figlio, implora: «Dis-moi comment tu m'as conçu et quel amour ce fut pour toi». E Pasiphaé: «Que m'importe, à présent? que t'importe ton père et ta mère, / Ô mon miracle merveilleux, homme et taureau, / Mon fils et mon amant?»[40]

Il linguaggio di Suarès traccia un itinerario che sconfina nei meandri di un erotismo inconsueto in lui, che in verità vuole stigmatizzare la bestialità dell'incesto. L'impulso dei sensi è insopprimibile quando pervade la fisicità femminile, né le facoltà mentali più ragionevoli possono opporsi all*'amour-fou,* che l'istinto passionale scuote dal basso ventre, come quando il mare calmo sotto la raffica dei venti s'infuria e le onde non conoscono più margini, come le tante narrazioni mitologiche insegnano. L'ammazzatoio finale si compie nel sangue e in modo crudo a segnare la brutalità dell'incesto, commentato dalle figlie che gioiscono febbrilmente appagate nella loro vendetta, mentre Thésée colpisce brutalmente i due colpevoli, per

[39] Ivi, pp. 29-30.
[40] Ivi, pp. 78-79.

fuggire via con Ariane. Suarès spinge fino all'esasperazione la folle passione che alberga nelle oscure profondità della natura femminile. Esemplari, nella misoginia di Suarès, appaiono le forti immagini di donne negative: Hélène donna bella e ispiratrice di passioni; la perversità è in Cressida; Omphale è la possessività espressa nei confronti di Ercole; Pasiphaé rivela la bestialità della femmina. Come controcanto, Suarès ravvisa la donna ideale in eroine come Psyché, Alceste e Polyxène, che evidenziano le qualità di donna: purezza, fedeltà, tenerezza. A queste ultime si aggiungono Marie Dormoy e Donna Maria Ferres. Naturalmente, risulta non facile ricorrere alla mediazione del mito, antico e moderno, tra «esprit et chair». Nelle sue *pièces*, *La Città Morta* e *Fedra*, anche d'Annunzio affronta temi mitici, sostituendo, la *móira*, il fato, con l'*amour-passion*.

Da *La Tragédie d'Élektre et d'Oreste*, 1905, fedele al mito antico, a *Minos et Pasiphaé*, passando per *Cressida* e *Hélène chez Archimède*, si percepisce l'evoluzione che Suarès impone alla narrazione mitocritica dei suoi personaggi, effettuando una netta simbiosi tra mito e storia, tra pagano e cristiano, che già proponeva in *Temples grecs, maisons des dieux*, quando descrive la cattedrale come «la demeure ou le refuge de la famille humaine. La cathédrale est la mère», cristiana, da cui si generano il cuore e la compassione del Figlio. Mentre il tempio in solitudine in alto sulla rocca, è il palazzo solo degli dèi, che non chiama a sé la moltitudine, in quanto «le temple est le contraire de la cathédrale et sur le bord opposé de la nature humaine».[41] Si chiarisce con più evidenza il proposito di Suarès di riproporre criticamente la modernità della cultura antica.

In *Hélène et Archimède* il ruolo centrale è affidato alla nuova, originale immagine di Archimède, simbolo dell'*esprit*; mentre nell'ultima *pièce* emerge il tipo di donna legata alla *chair* e quindi all'*amour-passion,* che conduce la coppia alla sofferenza.

Ciò non significa, dice Suarès, che la passione sia un sentimento negativo e vissuta solo dalla donna. La passione è il segno distintivo dell'eroe *tout court*. Infatti, è la sua "energia" che conta, e va premiata

[41] A. Suarès, *Temple et Cathédrale*, in *Temples grecs, maisons des dieux*, Op. cit., pp. 25-26.

al di là di ogni giudizio morale: la passione è il segno distintivo dell'eroe e del poeta, dunque, principio di creatività: «Cette passion ne saurait se prêter à quelque jugement moral que ce soit, puisque c'est la vérité de l'individu qui seule importe à l'artiste».[42]

La lezione su l'*énergie* e la *chasse au bonheur* sostenuta da Stendhal andava indirizzata in direzioni semplicemente più appropriate. Il "segno distintivo dell'eroe e del poeta", Suarès lo individuava nell'azione del poeta-soldato, che egli invidiava, così scrisse a Jacques Doucet: «Annunzio est, malgré tout, magnifique. Et quelle magnifique vie! Toute en œuvres, en poèmes, en amours plus ou moins belles, en passions».[43]

A Suarès mancava la passione che forma l'eroe e la vide infatti realizzata in d'Annunzio, il suo vero condottiero, quando scrive: «Après Fiume… je m'attendais à ce que G. d'Annunzio marchât sur Rome. Je lui envoyai, dans ce temps-là, *le Condottière* avec une lettre épinglée au dernier chapitre. Je le suppliai de se mettre en route, et de m'appeler près de lui. Quelle joie c'eût été. Il n'a jamais reçu cette lettre».[44]

Gabriele d'Annunzio ha voluto vivere la sua «vita come un'opera d'arte», assicurandosi poi la gloria futura con l'edificazione del Vittoriale degli Italiani. L'amarezza persiste fino alla fine nell'animo di Suarès-Archimède, quando ricevette una lettera straziante di Betty in cui lei esprimeva il disincanto di una vita sprecata: «ta vie si retirée, même retirée de moi, à tel point que je me demandais ce que je faisais près de toi, dans la maison… Ton amour a été négatif. Ne me parle plus de ce passé… Je ne t'en veux de rien; ça devait être ainsi puisque je suis restée et surtout parce que je t'aime toujours, tel que tu as été et tel que tu es».[45]

Solo in quel momento, nella sua meditazione raziocinante, André Suarès ha compreso che staccare l'ombra da terra è un'impresa ardua.

---

[42] A. de Rosny, *Op. cit*., p. 235,

[43] Lettre 27 sept. 1919, *Le condottière et le magicien*, Op. cit., 226.

[44] *Carnet 210*, ms 9. 803, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, postérieur à 1924.

[45] Lettre inédite, 12 décembre 1942, collection Maurice Noël.

# *Sezione “Lingua francese”*

diretta da Graziano Benelli

# TRADURRE LE FIGURE RETORICHE DEL *JOURNAL D'UN CURÉ* DI BERNANOS

di MANUELA RACCANELLO

*In the literary field, the beginning of a novel is always an interesting textual moment, all the more so when characterized by the presence of rhetorical figures that initiate a semantic isotopia that involves important intratextual postponements. Deeply connoted in this sense, the incipit of Journal d'un curé de campagne by Georges Bernanos, is analysed in this essay and compared with the three translations published in Italian, to evaluate the attention paid by those who translate both to the rhetorical thickness of the authorial speech and to the intratextuality present in the novel.*

***

Come è noto, il *Journal d'un curé de campagne* (1936) di Georges Bernanos ottiene subito un grande successo, decretato anche dal Grand prix du roman de l'Académie française sempre del 1936. Bisogna comunque aspettare nove anni per poter vedere nelle librerie la prima versione italiana, che sarà firmata da Dino Naldini (*Diario di un parroco di campagna*, Augusta, Firenze, ottobre 1945). Si tratta della seconda versione in lingua italiana di un'opera di Bernanos, in quanto nel 1928 l'editore Corbaccio aveva pubblicato *Sotto il sole di Satana*, traduzione di Cesare Vico Lodovici.

Tra queste due pubblicazioni nessun altro progetto editoriale s'interessa ai romanzi che il nostro autore scrive negli anni Venti e Trenta, e tanto meno agli *écrits de combat*, a conferma che fino al dopoguerra i «grandi nomi delle lettere francesi contemporanee, da Proust e da Gide a Bernanos e Malraux (quest'ultimo per ragioni

politiche) rimasero quasi sconosciuti al pubblico italiano, ben inteso per chi non se li procurava nel testo originale»[1].

Per quando riguarda Bernanos, si può affermare che non fu tanto vittima di «un'Italia ufficiale [che] pretendeva di rinchiudere anche la cultura in un'assurda autarchia nazionalistica»[2], quanto del contenuto della propria produzione letteraria.

Come osserva Carlo Bo alla fine degli anni Quaranta, la stentata divulgazione di Bernanos, «limitazione che tocca generalmente ai grandi inventori in letteratura è stata oltretutto appoggiata dal cattolicesimo del romanziere: un cattolicesimo che era anch'esso fuori delle nostre abitudini quotidiane»[3]. In tempi più recenti, Bo non cambia la sostanza della sua riflessione in merito allo scarso ascolto prestato a Bernanos, imputandolo ai «limiti della sua lettura del mondo, centrata sulla ricerca di Dio»[4].

Nel 1946 è la casa editrice Mondadori a interessarsi dell'autore francese pubblicando, contemporaneamente alla *Nuova storia di Mouchette*, traduzione di Renato Ariento, la seconda versione del *Journal* siglata da Adriano Grande, *Diario di un curato di campagna*. Il testo è corredato di otto illustrazioni di Fulvio Bianconi, a esemplificazione della scelta mondadoriana di adeguarsi al gusto di un pubblico abituato ai periodici illustrati.

La traduzione di Grande, che conoscerà molte ristampe, viene accompagnata, com'è anche il caso della versione di Ariento, dalla precisazione «unica traduzione autorizzata dal francese». Questa indicazione peritestuale è ricorrente nelle traduzioni dell'epoca, probabilmente per garantire l'operato agli occhi del lettore, data la diffusione di progetti editoriali che al tempo non rispondevano a regole del tutto ortodosse.

Ritornando al *Journal*, nel 1988 Mondadori pubblica la terza e ultima traduzione italiana, *Diario di un parroco di campagna* a opera di Paola

---

[1] G. Bettalli, *Le traduzioni degli ultimi vent'anni*, in *Belfagor*, Vol. 1, 1966, n. 2, p. 174.
[2] Ivi, p. 169.
[3] C. Bo, *Introduzione*, in G. Bernanos, *Romanzi e «Dialoghi delle carmelitane»*, trad. di Paola Messori, Milano, Mondadori, 1998, («I Meridiani»), p. XXX.
[4] Ivi, p. XIX.

Messori. Anche questa versione conosce diverse ristampe e nel 1998 viene inserita nel volume *Romanzi* della Collana «I Meridiani Mondadori», tomo dedicato alle opere narrative di Bernanos.

**L'incipit**

L'inizio del *Journal* proietta il lettore in una drammatizzazione immediata. Da subito si percepisce la necessità di evidenziare l'angoscia indicibile del parroco che si misura con un compito enorme, quello di risvegliare le coscienze pervase dal torpore, consumate da una inesorabile noia esistenziale. Il messaggio necessita di una adeguata forza espressiva, che viene creata mediante l'insistenza lessicale, declinando in vario modo la figura della ripetizione. A ciò si aggiungono immagini generate da paragoni e metafore, precisate via via in maniera più cruda e investite di una funzione precisa, ossia quella di supplire con il loro rilievo icastico all'insufficienza del linguaggio.

Nel diario il parroco scrive: «C'est une des plus incompréhensibles disgrâces de l'homme qu'il doive confier ce qu'il a de plus précieux à quelque chose d'aussi instable, d'aussi plastique, hélas! que le mot»[5].

Intorno a un preciso *mot-refrain*, muovono le prime frasi del *Journal*:

> Ma paroisse est une paroisse comme les autres. Toutes les paroisses se ressemblent. Les paroisses d'aujourd'hui, naturellement. (p. 1031)

Al centro di una evidente lacuna informativa, campeggia il segno «paroisse», che si staglia nella rarefazione lessicale del segmento incipitario, dominandolo. L'iterazione ternaria, fonte di anafore, concretizza subito l'elemento da cui deriva l'assillo tormentoso del parroco.

Nel paragrafo che segue torna l'insistenza di «paroisse», che è in stretta relazione a «ennui», termine pivot del *Journal*:

---

[5] G. Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, in G. Bernanos, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, («Bibliothèque de la Pléiade»), 1961, p. 1061; d'ora in poi le citazioni tratte dal romanzo in oggetto saranno seguite dall'indicazione della pagina posta tra parentesi.

> Ma paroisse est dévorée par l'ennui, voilà le mot. Comme tant d'autres paroisses! L'ennui les dévore sous nos yeux et nous n'y pouvons rien. (p. 1031)

I segni «paroisse» e «ennui», ambedue geminati, si intercalano a breve distanza. Non viene utilizzato nessun aggettivo per qualificarli; campeggiano in frasi molto sobrie, anche per la linearità della struttura paratattica. Ci sono due predicati, però, ad avviare la drammaticità, che si incrementa man mano nella riflessione del parroco: «est dévorée» e «dévore». Ancora una figura dell'insistenza, data dall'uso dello stesso verbo che sottolinea la tragica fagocitosi: la noia divora la parrocchia e non c'è alcuna possibilità di salvarla.

Poco più avanti, nella stessa pagina, il medesimo predicato verrà utilizzato per sottolineare che non solo la piccola parrocchia di Ambricourt è divorata dalla noia, ma che tutta l'umanità subisce la stessa sorte («Je me disais donc que le monde est dévoré par l'ennui», p. 1032). Il giovane parroco è consapevole di dover intervenire, ma gli sembra di inabissarsi in una lotta impari: «nous n'y pouvons rien», si legge nel passo citato, struttura che verrà ripetuta poche righe dopo («mais je ne pouvais rien pour elle»; p. 1031), creando un parallelismo sintattico che rafforza l'idea dell'impotenza.

La distribuzione iterativa incipitaria si chiude con altre occorrenze di «paroisse», che si sdoppia nel «village»:

> Que c'est petit, un village! Et ce village était ma paroisse. C'était ma paroisse, mais je ne pouvais rien pour elle, je la regardais tristement s'enfoncer dans la nuit, disparaître… (p. 1031)

Si osserva il secondo addendo del parallelismo sintattico accennato in precedenza («nous n'y pouvons rien», «je ne pouvais rien»), che interviene a rafforzare l'amara conclusione, evidenziata anche dall'iconicità simbolica di un paesaggio che, per quanto essenziale («la nuit»), è tutt'altro che adiaforo.

A livello intratestuale, l'incipit si riverbera a metà del *Journal* con toni ipocoristici, accresciuto dall'ampiezza del ritmo ternario e da una gradazione semantica ascendente:

> Jour anniversaire de ma nomination au poste d'Ambricourt. Trois mois déjà! J'ai bien prié ce matin pour ma paroisse, ma pauvre paroisse – ma première et dernière paroisse peut-être, car je souhaiterais d'y mourir. Ma paroisse! (p. 1052)

**La figura dell'insistenza**

È interessante osservare come vengono tradotte le frasi incipitarie del *Journal*, per vedere se e come differiscono nelle diverse versioni e in che modo si avvia il rapporto tra il testo e il lettore. Per facilitare il confronto, riprendiamo di volta in volta i passi del testo originale, facendoli seguire dalle rese delle tre traduzioni italiane che abbiamo scelto e cioè quella di Dino Naldini (Firenze, Augusta, 1945), di Adriano Grande (Milano, Mondadori, coll. «Il Ponte», 1946 e di Paola Messori (Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998). I passi tratti dalle traduzioni italiane saranno seguiti dall'iniziale del cognome del rispettivo traduttore e dall'indicazione della pagina posti tra parentesi:

> Ma paroisse est une paroisse comme les autres. Toutes les paroisses se ressemblent. Les paroisses d'aujourd'hui, naturellement. (p. 1031)

> La mia parrocchia è una parrocchia come tutte le altre. Tutte le parrocchie si assomigliano. Quelle* d'oggi, naturalmente. (N, p. 11)

> La mia parrocchia è una parrocchia come tutte le altre. Si rassomigliano tutte*. Le parrocchie d'oggi, naturalmente. (G, p. 15)

> La mia parrocchia non si distingue in niente dalle altre parrocchie. Tutte* si assomigliano. Le parrocchie dei giorni nostri, si intende. (M, p. 3)

Si osserva che la distribuzione iterativa originale viene diminuita in tutte e tre le traduzioni; cade la quarta occorrenza di «parrocchia» nella traduzione di Naldini, sostituita da un pronome dimostrativo con funzione coesiva; in Grande e Messori viene omessa l'occorrenza del termine, presente nella seconda frase. A fronte della diminuzione, in Naldini e Grande si osserva l'incremento lessicale attraverso la quantificazione «tutte». La scelta da parte di Messori della modulazione, che si risolve con una proposizione enunciativa negativa («La mia parrocchia non si distingue in niente dalle altre parrocchie») al posto dell'affermativa («Ma paroisse est une paroisse comme les autres),

diluisce abbastanza l'appunto del parroco, eliminando la concisione dello stile brachilogico.

Per quanto riguarda il passo che segue:

> Ma paroisse est dévorée par l'ennui, voilà le mot. Comme tant d'autres paroisses! L'ennui les dévore sous nos yeux et nous n'y pouvons rien. (p. 1031)

i traduttori conservano le iterazioni, restituendo l'incisività del polittoto:

> La mia parrocchia è divorata dalla noia, ecco la parola adatta. È come tante altre parrocchie! La noia le divora sotto i nostri occhi e non possiamo farci niente. (N, p. 11)

> La mia parrocchia è divorata dalla noia, ecco la parola. Come tante altre parrocchie! La noia le divora sotto i nostri occhi e noi non possiamo farci nulla. (G, p. 15)

> La mia parrocchia è divorata dalla noia, è proprio "noia" la parola giusta. Come tante altre parrocchie! La noia le divora sotto i nostri occhi e noi guardiamo impotenti. (M, p. 3)

Nei *co-textes* è possibile osservare l'inserimento normativo del predicato nell'esclamativa ellittica da parte di Naldini («È come tante altre parrocchie!»); per quanto riguarda la compiaciuta sottolineatura, «voilà le mot», risalta l'amplificazione di Messori («è proprio "noia" la parola giusta»), che si allontana dalla sintesi interiettiva.

La distribuzione iterativa già avviata si conclude nel passo seguente:

> Que c'est petit, un village! Et ce village était ma paroisse. C'était ma paroisse, mais je ne pouvais rien pour elle, je la regardais tristement s'enfoncer dans la nuit, disparaître… (p. 1031)

In questo punto la ripetizione è doppia e avviene per anadiplosi, in quanto «village» e «paroisse» compaiono ambedue alla fine di un segmento e all'inizio di quello successivo. Inoltre la proposizione «mais je ne pouvais rien» comporta un parallelismo sintattico e lessicale quasi speculare rispetto alla coordinata del passo precedente «et nous n'y

pouvons rien». Nelle versioni, che presentano qualche differenza, è unanime il mantenimento dell'anadiplosi:

> Quanto è piccolo un villaggio! E quel villaggio era la mia parrocchia. La mia parrocchia; ma non potevo far niente per essa; la guardavo con tristezza tuffarsi nella notte, sparire… (N, p. 12)

> Com'è piccolo, un villaggio! E quel villaggio era la mia parrocchia. Era la mia parrocchia, ma io non potevo far nulla per essa; la guardavo affondare tristemente nella notte, scomparire… (G, p. 15)

> Questo è un piccolo paese! E quel paese è la mia parrocchia. Sì, la mia parrocchia, ma io non potevo niente per lei: tristemente la guardavo sprofondare nella notte, sparire… (M, p. 3)

Per il resto, le soluzioni pressoché *mot à mot* di Grande e Naldini, che devia solo in un punto preferendo lo stile nominale («C'était ma paroisse» > «La mia parrocchia»), non compromettono l'idiomaticità della lingua italiana. In Naldini si osserva però l'improprietà del verbo «tuffarsi», perché introduce l'idea di un'azione vivace in luogo della rassegnata passività espressa da «s'enfoncer», preludio disforico dell'ancor più fatale «disparaître», il cui seguito è affidato all'allusività dell'aposiopesi.

Se andiamo a recuperare il *co-texte* precedente al passo («et il [le village] avait l'air de s'être couché là, dans l'herbe ruisselante, comme une pauvre bête épuisée», p. 1031), si nota che il paragone zoomorfo implica il contrario rispetto alla dinamicità introdotta dal traduttore, aspetto sul quale Bernanos insiste, creando una coinvolgente trama isotopica («Les villages ne se lèvent pas à la voix d'un petit écolier, comme les bêtes», p. 1032).

A differenza di Naldini e Grande, Messori volge al presente il tempo imperfetto della seconda proposizione («Et ce village était ma paroisse» > «E quel paese è la mia parrocchia»), eludendo l'effetto di *mise en distance* che emerge nella visione del parroco. Cade l'insistenza della doppia occorrenza verbale per la scelta di iniziare la frase successiva con l'avverbio di affermazione. Si dissolve anche la risonanza di «mais je ne pouvais rien», che riformula similmente l'espressione che la precede «et nous n'y pouvons rien», dato l'accostamento inedito di Messori «ma io

non potevo niente» e «noi guardiamo impotenti», soluzione attenta al significato ma meno alle caratteristiche formali, attorno alle quali si orchestra lo stato d'animo del parroco.

**L'*ennui***

Nell'incipit, per far capire la portata dell'*ennui*, Bernanos attiva un'isotopia semantica generata dalla ridondanza di termini che appartengono all'ambito dell'affezione come *contagion*, *cancer*, *lèpre*. Inoltre l'*ennui* viene paragonato alla *poussière*, comparazione che dilata il testo con l'immagine di un elemento nefasto che si appropria del corpo umano un po' alla volta, come un morbo invisibile ma devastante.

La dimensione esiziale viene rappresentata anche mediante una metafora («[la poussière] cette pluie de cendres»), che non lascia dubbi sull'effetto funesto dell'*ennui*:

> Quelque jour peut-être la contagion nous gagnera, nous découvrirons en nous ce cancer. On peut vivre très longtemps avec ça. […] Je me disais donc que le monde est dévoré par l'ennui. […]. C'est une espèce de poussière. Vous allez et venez sans la voir, vous la respirez, vous la mangez, vous la buvez, et elle est si fine, si ténue qu'elle ne craque même pas sous la dent. Mais que vous vous arrêtiez une seconde, la voilà qui recouvre votre visage, vos mains. Vous devez vous agiter sans cesse pour secouer cette pluie de cendres. […]. Mais je me demande si les hommes ont jamais connu cette contagion de l'ennui, cette lèpre? Un désespoir avorté, une forme turpide du désespoir, qui est sans doute comme la fermentation d'un christianisme décomposé. (pp. 1031-1032)

Verso la metà del diario l'isotopia della malattia viene riattivata; ma questa volta l'insistenza semantica si concentra sull'esito finale del morbo, e quindi sulla morte stessa:

> Car si notre espèce doit périr, elle périra de dégoût, d'ennui. La personne humaine aura été lentement rongée, comme une poutre par ces champignons invisibles qui, en quelques semaines, font d'une pièce de chêne une matière spongieuse que le doigt crève sans effort. (p. 1143)

In quest'ultimo passo si osserva la similitudine non lessicalizzata, e proprio per questo particolarmente incisiva, della specie umana vista

«comme une poutre», che perde inesorabilmente il suo saldo vigore. Per quanto riguarda la parte con cui si avvia l'isotopia

> Quelque jour peut-être la contagion nous gagnera, nous découvrirons en nous ce cancer. On peut vivre très longtemps avec ça. (p. 1031)

tutte e tre le traduzioni rendono allo stesso modo l'elemento lessicale che introduce la malattia («contagion» > «contagio»), nonché la denominazione del morbo stesso («cancer» > «cancro»):

> Un giorno o l'altro forse saremo presi dal contagio e scopriremo in noi questo cancro. Tuttavia si può vivere a lungo con questo male. (N, pp. 11-12)

> Qualche giorno forse saremo vinti dal contagio, scopriremo in noi un simile cancro. Si può vivere molto a lungo con questo in corpo. (G, p. 15)

> Un giorno forse ne subiremo il contagio, scopriremo dentro di noi questo cancro. Si può vivere molto a lungo con una roba così. (M, p. 3)

Se ampliamo il confronto al *co-texte*, osserviamo che, per il predicato *gagnera*, le soluzioni si eguagliano, data la scelta unanime della modulazione, ma esibiscono opzioni lessicali differenti («saremo presi»; «saremo vinti»; «ne subiremo il contagio») con un grado di adeguatezza minore, come nel caso di Naldini, o maggiore, negli altri due.

Nella seconda frase la presenza del pronome dimostrativo neutro *ça* impone ai traduttori una resa non letterale, che si concretizza in modi diversi. Naldini sente la necessità di dare corpo alla forma pronominale, passando a un sintagma composto («con questo male»), accentuando con l'iperonimo la coesione testuale e incrementando l'isotopia semantica di cui si è detto. Grande incrementa la materialità dell'immagine («con questo in corpo»), mentre Messori esibisce una soluzione colloquiale, aderente al registro dell'originale («con una roba così»).

L'*ennui* si impossessa dell'essere umano senza che il fenomeno possa essere percepito, e questo fatto lo rende ancora più inquietante. Con efficacia icastica Bernanos tesse il paragone con la *poussière*:

> C'est une espèce de poussière. Vous allez et venez sans la voir, vous la respirez, vous la mangez, vous la buvez, et elle est si fine, si ténue qu'elle ne

> craque même pas sous la dent. Mais que vous vous arrêtiez une seconde, la voilà qui recouvre votre visage, vos mains. Vous devez vous agiter sans cesse pour secouer cette pluie de cendres. (p. 1032)

Prima di qualificare l'originale termine di paragone, l'autore dispiega una serie di azioni («Vous allez et venez sans la voir, vous la respirez, vous la mangez, vous la buvez»), strutturate in una sequenza veloce e ritmata, che termina con la replica di un parallelismo sintattico sostenuto dalla ripresa anaforica ternaria («vous la respirez, vous la mangez, vous la buvez»). Con il pronome *vous* si concretizza la presenza del lettore, per cui la pagina del diario passa dalla chiusa dimensione personale a una forma enunciativa allocutoria, che accresce il pathos del dettato.

Data la forma sintetica della coniugazione italiana, nelle traduzioni il dominio del pronome è assente; la presenza della persona resta sottintesa o viene recuperata tramite l'enclisi, con la conseguente eliminazione della ripercussione anaforica e la riduzione lessicale del parallelismo:

> La noia è una specie di polvere impalpabile: andate e venite senza vederla, la mangiate, la bevete, ed è così fine, così tenue che non stride neanche sotto i denti. Ma basta arrestarvi un secondo perché vi ricopra subito il viso e le mani, e allora dovete agitarvi senza posa per scuotere quella pioggia di cenere. (N, p. 13)

> È una specie di polvere. Andate e venite senza vederla, la respirate, la mangiate, la bevete: è così sottile, così tenue che sotto i denti non scricchiola nemmeno. Ma basta che vi fermiate un secondo, ecco che vi copre il viso, le mani. Dovete agitarvi continuamente, per scuotere questa pioggia di ceneri. (G, p. 16)

> È una specie di pulviscolo. Si va e si viene senza vederlo, si può respirarlo o anche mangiarlo e berlo, ed è così fine, impalpabile che neanche dà fastidio sotto i denti. Ma è sufficiente fermarsi un attimo per averne coperti il volto e le mani. Occorre agitarsi senza un attimo di sosta per scrollarsi questa pioggia di ceneri. (M, p. 4)

Delle tre versioni, solo quella di Messori stempera il tono allocutorio, ricorrendo alla forma impersonale. Oltre a ciò, per la traduttrice l'isocolo non è uno stilema da conservare, per cui lo dissolve («vous la respirez, vous la mangez, vous la buvez» > «si può respirarlo o anche mangiarlo e berlo).

Per quanto riguarda *poussière*, il traducente delle prime due versioni è *polvere*, che poi lascia il posto al più letterario *pulviscolo*. Naldini espande il testo; oltre ad avere incrementato la coesione testuale con la ripresa del sintagma *la noia* a inizio frase, avverte anche la necessità del pleonasmo («poussière» > «polvere impalpabile»), anticipando quanto esprime poco dopo il binomio aggettivale a ripetizione («è così fine, così tenue»).

Ricorrendo alla strategia traduttiva obliqua della modulazione causa > effetto («qu'elle ne craque même pas sous la dent» > «che neanche dà fastidio sotto i denti»), Paola Messori evidenzia un maggiore distacco rispetto all'originale.

Nell'ultimo periodo del passo citato una seconda occorrenza del termine *contagion* suggella l'isotopia disforica, con un crescendo della connotazione negativa per il rinvio alla *lèpre*. Questa, a sua volta, prelude a una precisazione appositiva, che ha una fattura binaria caratterizzata dall'epanalessi («Un désespoir avorté, une forme turpide du désespoir»).

L'analogia non si chiude qui, ma prosegue e termina con una ulteriore *comparaison*, forse la più gravosa da esprimere, per cui stemperata («sans doute comme la fermentation d'un christianisme décomposé»), ma ugualmente pregna di un lessico che rappresenta il disfacimento:

> Mais je me demande si les hommes ont jamais connu cette contagion de l'ennui, cette lèpre? Un désespoir avorté, une forme turpide du désespoir, qui est sans doute comme la fermentation d'un christianisme décomposé. (p. 1032)

Nelle traduzioni per i termini chiave dell'isotopia, *contagion* e *lèpre*, tutte le scelte convergono su *contagio* e *lebbra*:

> Ma mi domando se gli uomini si sono mai resi conto di questo contagio della noia, di questa specie di lebbra, simile ad una disperazione abortita, ad una forma torpida della disperazione, quasi un fermento di un cristianesimo in decomposizione. (N, p. 13)

> Ma quel che io mi chiedo è se gli uomini hanno mai conosciuto questo contagio della noia, questa lebbra: una disperazione abortita, una forma turpe

> della disperazione, che è senza dubbio come la fermentazione d'un cristianesimo decomposto. (G, p. 16)

> Ma io mi domando se mai gli uomini abbiano conosciuto un tale contagio della noia, una tale lebbra. Una disperazione incompiuta, una forma turpe di disperazione, qualcosa che potrebbe assomigliare alla fermentazione di un cristianesimo decomposto. (M, p. 4)

Anche il *co-texte* merita qualche osservazione. Naldini introduce una doppia attenuazione semantica, dapprima con la variazione del predicato («si les hommes ont jamais connu» > «se gli uomini si sono mai resi conto») e poi schermando l'introduzione metaforica diretta («cette lèpre» > «questa specie di lebbra»).

In tutte e tre le traduzioni l'interrogativa indiretta vede, giustamente, l'eliminazione del punto di domanda. Restando nell'ambito dell'interpunzione, si osserva che Naldini e Grande diminuiscono l'indipendenza sintattica del segmento appositivo, che nel testo originale costituisce frase a sé. Grande si limita all'uso dei due punti, di cui sfrutta la funzione esplicativa («questa lebbra: una disperazione abortita»). Naldini normalizza di più; oltre alla variante interpuntiva, insiste nello stemperare l'impatto diretto dell'immagine evocata («une forme turpide du désespoir» > «simile ad una disperazione abortita»).

Nel rispetto dell'epanalessi originaria, *désespoir* è reso sempre con *disperazione* e viene iterato; per quanto riguarda l'attenuazione di cui si è detto, mediante la locuzione avverbiale *sans doute*, Grande la ricalca erroneamente («senza dubbio»), mentre Paola Messori la traspone preferendo un sintagma verbale («che potrebbe assomigliare»), proliferazione sillabica che contrasta con la brevità definitoria di Naldini («quasi»).

Chiudiamo la nostra analisi con il rinvio intratestuale che, come si è detto, a metà del *Journal* ripropone con grande evidenza retorica la tragica conseguenza che l'*ennui* comporta, epilogo dell'isotopia che si avvia nell'incipit:

> Car si notre espèce doit périr, elle périra de dégoût, d'ennui. La personne humaine aura été lentement rongée, comme une poutre par ces champignons invisibles qui, en quelques semaines, font d'une pièce de chêne une matière spongieuse que le doigt crève sans effort. (p. 1143)

La fagocitosi («le monde est dévoré par l'ennui») arriva alla conclusione ultima, sottolineata dal polittoto («périr»; «périra») seguito da una doppia precisazione («de dégoût, d'ennui»), che rafforza la causalità della fine. Dopo la sconsolata predizione della morte, il breve segmento analettico retoricamente connotato («La personne humaine aura été lentement rongée comme une poutre par ces champignons invisibles») fa ripercorrere il destino dell'umanità, che non ha salvezza.

In chiusura la «matière spongieuse», risultato dell'irreparabile consunzione, esemplifica il disgusto di Bernanos «pour le mou et le flasque qui s'opposent au ferme, au solide et sont généralement, dans sa mythologie personnelle, les attributs du mal»[6]. A conferma di ciò, poco prima di concretizzarsi nella «matière spongieuse», il male viene descritto come qualcosa di informe e ripugnante, come «ces poches flasques et translucides de la mer» (p. 1143).

Le tre versioni del rinvio intratestuale sono le seguenti:

> Poiché se la nostra specie deve perire, perirà di disgusto, di noia. La personalità sarà stata a lungo rosicchiata come una trave da quelle fungosità invisibili che, in poche settimane, fanno di un pezzo di quercia una materia porosa che il dito sfonda senza sforzo. (N, p. 216)

> Poiché se la nostra specie deve perire, perirà di disgusto, di noia. La persona umana sarà stata lentamente rosa, come un trave da quei funghi invisibili che, in qualche settimana, trasformano un pezzo di quercia in una materia spugnosa che il dito fa scoppiare senza sforzo. (G, p. 143)

> Se la nostra specie è detto che perisca, perirà di nausea, di noia. La persona umana sarà stata lentamente corrosa, come una trave da quei funghi invisibili che in poche settimane riducono un ceppo di quercia in una materia spugnosa che si sfalda sotto la pressione di un dito. (M, p. 120)

Il polittoto viene reso da tutti e tre i traduttori con lo stesso verbo, «perire», anche se declinato diversamente. Speculare in Naldini e Grande, la proposizione iniziale cambia in Messori, per la scelta della

[6] Y. Guers-Villate, *Le Style de Bernanos*, in *The French Review*, Vol. 39, n. 3, 1965, p. 377.

variante perifrastica («è detto che») al posto del verbo modale e, nel binomio, di «nausea», peraltro sinonimo perfetto di «disgusto». Lo scarto semantico, dovuto all'introduzione di un'entità più astratta («personne humaine» > «personalità»), è osservabile solo in Naldini, che opta anche per la resa meno adeguata del sintagma verbale in quanto al participio («aura été […] rongée» > «sarà stata […] rosicchiata»).

Lo spettro semantico del verbo *ronger* include il traducente *rosicchiare*, ma il contesto suggerisce come più opportune le scelte lessicali presenti nelle altre due traduzioni. Optando per l'iponimia, («pièce» > «ceppo») e per la modulazione («une matière spongieuse que le doigt crève sans effort» > «una materia spugnosa che si sfalda sotto la pressione di un dito»), la Messori giunge a un risultato migliore rispetto alle versioni che la precedono, piuttosto ancillari del testo originale.

Partendo dall'interesse che in ambito letterario riveste l'incipit di un romanzo, codificato o meno in base a clichés attendibili o risultante di intenzioni generative originali, in questo breve studio abbiamo cercato di osservare quale sia l'attenzione di chi traduce verso la presa di parola autoriale, nonché verso il rinvio intratestuale. Limitandoci, per la maggior parte delle considerazioni, a un'analisi di tipo descrittivo, il confronto tra il *Journal* di Bernanos e le sue versioni italiane ha rivelato quegli scarti prevedibili, che non mancano mai di caratterizzare la traduzione plurale di uno stesso testo.

# LE MOT *RISQUE* DANS LA TERMINOLOGIE ASSURANCIELLE. RECHERCHE À L'AIDE D'UN CORPUS

par SABRINA AULITTO

*This research, about the term "risque" in the insurance field, was carried out by consulting a corpus of specialised works relating to the 17th, 18th and 19th centuries. Our corpus enabled us to select examples in context, which showed us several linguistic solutions and different uses of the word "risque" over time. According to the analysis, we noticed that the term "risque" had a wide variety of nominal and verbal syntagma, that supported the insurance field description.*

***

D'après les études de nombreux spécialistes[1], la création d'un corpus représente un valable support aux recherches en terminologie, en permettant plusieurs possibilités d'exploitation et d'observation des textes, tout en considérant l'usage réel, les phénomènes et le fonctionnement d'une langue en contexte.

[1] Les études qui mettent en évidence les points de contact entre la linguistique de corpus et la terminologie sont nombreuses, on en cite les plus représentatives: A. Picton et A. Condamines, *Vers la définition d'une méthode pour adapter les ressources terminologiques construites à partir de textes*, in *Aspects diachroniques du texte de spécialité,* Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 113-128; M. Campenhoudt et R. Temmerman, «Les corpus et la recherche en terminologie et en traductologies», in *Meta*, Vol. 56, n. 2, 2011, pp. 223-225; A. Condamines, *Identification de relations conceptuelles en corpus spécialisés: mise en saillance définitoire métalinguistique vs épilinguistique*, in AA. VV., *Langue française mise en relief(s). Aspects grammaticaux et discursifs*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2017.

Un corpus, dont la nature peut être littéraire, journalistique, scientifique ou autrement spécialisée, constitue la première étape pour les analyses terminographiques, qui portent sur la consultation d'un vaste répertoire d'unité lexicale. Comme l'affirme Marie-Claude L'Homme, les textes spécialisés mettent en relief l'emploi, la fréquence, les cooccurrences et les collocations des termes en certains contextes; tous ces renseignements peuvent être exploités par le terminologue, en fonction des objectifs de son étude[2].

En effet, la rédaction et la consultation d'un corpus spécialisé deviennent un vrai observatoire pour approfondir la connaissance du domaine et, comme le confirme Anne Condamines dans son dernier travail *Nouvelles perspectives pour la terminologie textuelle,* cet outil met en place la construction des bases de connaissances terminologiques (BCT) qui répondent aux besoins émergents de gestion de la documentation[3].

Les recherches les plus récentes en terminologie sont de nature plus descriptive et le terminologue, pendant la phase de documentation, archive, interroge et traduit des textes; le corpus devient, donc, l'objet d'étude et le champ d'investigation à support des pratiques terminologiques. À son tour, le terminologue choisira la typologie d'approche à appliquer, c'est-à-dire celle de nature socio-teminologique ou socio-cognitive ou encore en terminologie textuelle.

**Pour un corpus en matière assurancielle**

Pour notre travail, nous avons choisi d'analyser un corpus de textes appartenant au secteur des assurances. On rappelle que la terminologie assurancielle, dès sa naissance, est liée avant tout au commerce maritime, à cause de la nécessité de protéger les marchandises «des accidents de mer»[4]. Mais c'est à partir du XVII$^{e}$ siècle qu'en France les assurances ont connu un grand développement; en effet, en 1681,

[2] M. C. L'Homme, *La terminologie: principes et techniques*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 2004, p. 123.
[3] A. Condamines, *Nouvelles perspectives pour la terminologie textuelle*, in AA. VV., *Terminology and Discourse*, London, Peter Lang, 2018, p. 14.
[4] E. Cleirac, *Guidon de la mer*, Bordeaux, Imprimerie Millanges, 1647.

le Premier ministre Colbert a publié un recueil de lois, les *Ordonnances de la marine*[5]*,* où dans le troisième tome – *Des contrats maritimes, chartes-parties, engagements et loyers des matelots; prêts à la grosse et assurances* – on peut trouver plusieurs règlements relatifs aux assurances. La remarquable fortune de ce secteur conduit à la naissance de la première Compagnie d'assurance, la *Compagnie générale pour les assurances et grosses aventures de France* (1686), suivie par d'autres sociétés similaires.

Le lexique des assurances présente un véritable intérêt pendant le siècle des Lumières; en effet, la voix *assurance* est apparue dans le premier tome de la première édition de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1751), où l'on peut lire que «l'assurance, ou police d'assûrance, terme de commerce de mer, est un contrat de convention par lequel un particulier, que l'on appelle assûreur, se charge des risques d'une négociation maritime, en s'obligeant aux pertes & dommages qui peuvent arriver sur mer à un vaisseau ou aux marchandises de son chargement»[6].

Notre recherche part des indications de Ferdinand Brunot qui, dans son *Histoire de la langue française des origines à 1900*[7]*,* a tracé l'évolution des langues techniques modernes, parmi lesquelles on compte la terminologie assurancielle. En effet Brunot, dans le paragraphe consacré aux *Accidents de mer*[8], part de l'analyse de quelques mots-clés qui décrivent les différentes phases de la formation du lexique lié aux assurances; il se focalise sur les termes suivants: *avarie, assurance, police, prime* et *risque*.

À partir de ces suggestions et en considérant les recherches conduites en terminologie diachronique et textuelle, nous analyserons le mot *risque* et ses combinaisons lexicales, car il représente un terme

---

[5] J. B. Colbert, *Ordonnances de la marine du mois d'aoust*, Paris, C. Osmont, 1681.

[6] D. Diderot et J. B. Le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* Paris, chez Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751, ad vocem.

[7] F. Brunot*, Histoire de la langue française des origines à 1900,* Paris, Colin, 1930.

[8] *Ibid.,* pp. 362-365.

pivot de la communication assurancielle. Notre étude se propose, donc, d'approfondir la connaissance de ce secteur d'un point de vue lexical et dans une perspective historique, avec le support d'un corpus de textes spécialisés appartenant aux XVII$^{e}$, XVIII$^{e}$ et XIX$^{e}$ siècles.

À ce propos, nous avons créé un corpus diachronique en matière assurancielle qui compte 214 ouvrages. Ce corpus est organisé en cinq sous-corpus, correspondants aux cinq typologies textuelles des ouvrages choisis, à savoir traités (82), dictionnaires de la langue française et dictionnaires spécialisés (30), revues (17), monographies (78) et communications de congrès (7), concernant l'histoire du secteur, l'assurance sur la vie, la jurisprudence assurancielle, les assurances sociales, maritimes et terrestres. À l'aide d'un logiciel de concordance, nous avons pu consulter les différentes collocations du terme *risque* utilisé 6 749 fois, dont nous avons sélectionné les exemples les plus représentatifs.

**Le terme risque au XVII$^{e}$ siècle**

Le sens du mot *risque* est strictement lié à la notion de *fortune de mer*; en effet, «avant que n'apparaisse le mot risque en français, le mot fortune était utilisé dans le domaine maritime, dès la fin du Moyen Âge, d'après les témoignages linguistiques contemporains»[9].

Pour ce qui concerne le XVII$^{e}$, l'interrogation de notre corpus met en relief que le terme *risque* est répété cinq fois dans les *Ordonnances* de Colbert; en deux cas il est employé dans la forme figée *courir le risque*, forme qui appartient au langage courant de l'époque et donc qui ne fait pas partie du langage assuranciel. Dans le premier cas, on dit que «les assurés courront toujours des risques du dixième des effets qu'ils auront chargés»[10], où le mot *risque* n'a pas le sens de *sinistre* mais indique la possibilité d'encourir une amende si un certain événement se vérifie. Même dans le deuxième cas – «l'assureur ne

[9] B. Courbon, *Étude sémantique des mots chance, fortune, hasard et risque du XVIII$^{e}$ au XXI$^{e}$ siècle. Perspectives sur le lexique du français et ses usages*, Lyon, Thèse de Doctorat, 2008-2009, p. 306.
[10] J. B. Colbert, *Op. cit*., p. 238.

courra le risque que de la somme qu'il aura assurée sur le bâtiment»[11] – le mot *risque* a un signifié pareil, car il est le synonyme d'*inconvénient*, de *péril* et non pas de *sinistre*.

Dans les autres trois exemples, nous avons remarqué l'emploi du mot *risque* tant dans l'expression *faire assurer le nouveau risque* («L'assuré pourra faire assurer le nouveau risque»), que dans le syntagme *décharger des risques* («Les assureurs seront déchargés des risques») et encore dans l'expression *le temps du risque* («Si les polices ne règlent point le temps des risques»). Dans ces trois exemples, le terme *risque* acquiert la même signification de *sinistre* employée dans la réglementation contractuelle qui trouve son application, déjà au XVII[e] siècle, dans les premières polices.

**Les significations du mot *risque* au XVIII[e] siècle**

Dans les œuvres du XVIII[e] siècle, le mot *risque* apparaît la première fois dans la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1718) où sa signification est connectée aux synonymes *péril* et *danger* et apparaît dans des expressions comme «courir risque de la vie, s'exposer au risque, entreprendre à ses risques»[12]. Mais encore une fois, il s'agit d'un contexte qui n'appartient pas au secteur assuranciel.

La première présence de notre mot pivot, employé selon la terminologie assurancielle, se trouve dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert à la voix *risque,* terme qui est associé à l'unité linguistique *hazard* et à la «police d'assurance car pour prévenir le risque que courent sur mer les marchandises & envois, on a coutume de les faire assurer»[13]. Il est évident que l'*Encyclopédie* démontre son attention vers la naissance et l'évolution des pratiques propres au commerce maritime où le *risque* est à la base de la formulation des polices d'assurances liées à la croissance et au développement des échanges commerciaux.

Le mot *risque,* avec sa connotation de *sinistre,* est signalé même dans le *Dictionnaire universel du commerce* de Jacques Savary publié

[11] *Ibid*., p. 240.
[12] *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome II, 1718, voix *risque*.
[13] D. Diderot et J. B. Le Rond D'Alembert, *Op. cit.*,Tome XIV, 1751, p. 301.

en 1760, où le *risque* est défini comme un «terme du commerce de mer. Hazard, péril, qui peut causer de la perte ou du dommage soit au corps d'un vaisseau soit aux marchandises dont il est chargé»[14]. Encore une fois le signe *risque* est en relation avec le commerce maritime et indique la couverture de possibles inconvénients aux navires.

Quelques années plus tard, dans le *Traité des assurances et des contrats à la grosse* (1783) du juriste Émerigon, la voix *risque* est répétée en plusieurs syntagmes verbaux comme *prendre le risque, attendre le risque, courir le risque, mettre en risque, augmenter le risque* et en syntagmes nominaux comme *lieux du risque, temps du risque, existence du risque, le défaut du risque, commencement du risque et nouveau risque*.

L'emploi si fréquent de ce terme, dans un texte consacré aux contrats d'assurance, nous fait comprendre sa centralité dans la terminologie des assurances; en effet, Émerigon définit le «risque comme l'essence de l'assurance proprement dite […] et le principal fondement du contrat»[15]. Émerigon précise que les pertes causées par des événements fortuits sont associables à la «fortune de mer», qui inclut tous les dommages dont l'assureur est responsable.

**L'emploi du signe *risque* dans les ouvrages du XIX^e^ siècle**

Notre recherche nous montre que la première occurrence du mot candidat *risque*, relativement au XIX^e^ siècle, paraît en 1810 dans le *Traité du contrat d'assurance* de Robert Joseph Pothier. Dans son ouvrage, le juriste français consacre une section entière à la description *Des risques*; cette section est colloquée dans le chapitre premier qui porte le titre *Ce que c'est que le Contrat d'assurance et quelles sont les choses qui sont de l'essence du Contrat.*

Dans la section deux – *Des risques* –, le juriste précise que l'exposition aux risques donne lieu à la nécessité de s'assurer et que «l'assureur se charge, par contrat d'assurance, des risques de tous les

[14] J. Savary, *Dictionnaire universel du commerce,* Genève, chez les Héritiers Cramer & frères Philibert, 1762, voix *risque*.
[15] B. Émerigon, *Traité des assurances et des contrats à la grosse d'Émerigon*, Marseille, chez Jean Mossy, Imprimeur du Roi, 1783, p. 258.

cas fortuits qui peuvent souvenir par force majeur durant le voyage et causer à l'assuré une perte dans les choses assurées, ou par rapport auxdites choses»[16].

En analysant l'emploi du mot *risque*, présent dans ce *Traité*, on aperçoit que son usage est strictement lié au langage contractuel, dont il est l'essence. Donc, sa signification acquiert de plus en plus une connotation très spécialisée et, à travers les argumentations de Pothier, on a la possibilité d'avoir une vision plus complète du sens et de la distribution de ce signe.

En poursuivant notre interrogation du corpus, on peut noter qu'à partir des années vingt du XIX[e] siècle, les ouvrages consacrés aux assurances ne s'intéressent plus exclusivement au *periculum maris*, c'est-à-dire aux assurances du commerce maritime, mais ils portent leur attention même sur d'autres typologies de dommages.

Toujours dans cette période, on a enregistré que l'emploi du mot *risque* est associé à d'autres périls, surtout dans les textes consacrés aux assurances terrestres, comme dans le *Traité des assurances terrestres* (1828) de l'avocat Hippolyte Alphonse Quénault. Dans cette œuvre, il analyse tous les risques, exclus ceux liés aux assurances maritimes; il prend donc en considération seulement les sinistres qui touchent les personnes et les choses qui se trouvent sur la terre.

Dans ce contexte, une utilisation fréquente du signe *risque* est liée à l'incendie, considéré par Quénault comme «le risque d'évènement fortuit […]. Ce genre de risque pourrait même donner lieu à un contrat d'assurance valable en faveur d'un locataire»[17]. Il est évident que les assurances contre l'incendie, comme les assurances maritimes, emploient le mot *risque* toujours dans le sens de *sinistre*, en enrichissant les combinaisons lexicales autour du mot *vedette*, à savoir *risque agricole*, *risque locatif*, *risque bâtiment* et *risque de guerre*, tous en relation avec l'incendie.

---

[16] J. R. Pothier, *Traité du contrat d'assurance,* Marseille, Imprimerie de Roux-Rambert, 1810, p. 68.

[17] H. A. Quénault, *Traité des assurances terrestres,* Paris, Libraire de la Cour, 1828, p. 54.

Il faut remarquer que l'année suivante, 1829, Pierre Alain Boudousquié, dans son *Traité de l'assurance contre l'incendie*, annonce l'extension des contrats assurantiels à d'autres accidents ou risques qui touchent la prospérité publique et les fortunes privées. Dans cette nouvelle optique, on peut observer que le terme *risque* est associé à d'autres typologies de dommages. Dans le traité de Boudousquié, l'attention se porte surtout sur les *risques mobiliers* qui «se divisent également suivant leur nature plus ou moins inflammable, en trois classes qu'on désigne sous le nom de matières non hasardeuses, matières hasardeuses et matières doublement hasardeuses»[18].

Boudousquié est le premier qui donne une définition précise du signe *risque* dans le contexte des assurances contre l'incendie, en écrivant qu'«on appelle un risque, en termes d'assurance, la réunion d'un certain nombre d'objets que leur rapprochement ou leur communication rend susceptible d'être détruits par le même incendie»[19].

À partir de la moitié du XIX[e] siècle, dans notre corpus nous enregistrons l'utilisation fréquente de la combinaison lexicale *risque de mortalité*, justifiée par la diffusion des maladies et par les nombreuses guerres qui causent un taux élevé de décès. Dans cette époque, l'attention se focalise sur les assurances sur la vie, qui présentent un calcul du risque différent par rapport aux autres typologies de dommages. Dans l'ouvrage *Des assurances terrestre. Traité théorique et pratique* (1858) du juriste Merger, l'expression *risques de mortalité* apparaît pour la première fois.

Le juriste précise que l'assureur «est chargé de tous les risques de mortalité qui peuvent entraîner le décès plus ou moins rapproché de l'assuré»[20]; il est très important de souligner que la couverture de ce risque se fonde sur les tables de mortalité qui doivent être connues et

[18] P. A. Boudousquié, *Traité de l'assurance contre l'incendie*, Paris, Achille Désauges, 1829, p. 79.
[19] *Ibid*., p. 80.
[20] B. Merger, *Des assurances terrestres. Traité théorique et pratique*, Paris, Librairie du Conseil d'État, 1858, p. 136.

approuvées par le gouvernement, y compris les tarifs qui permettent de vérifier le calcul du risque.

Il est évident que la pratique assurancielle trouve également son application dans les théories mathématiques et dans les opérations financières, où le terme *risque* est à plusieurs reprises utilisé surtout dans les expressions *risque de décès* et *risque de maladie*. Ces deux locutions sont très employées dans l'ouvrage de Émile Dormoy, *Théorie mathématique des assurances sur la vie* (1878), où on peut lire que «pour couvrir le risque de décès, il suffisait de payer annuellement la prime d'une assurance temporaire de n années»[21]. Dormoy continue en affirmant que «c'est l'assurance contre le risque de maladie qui est l'assurance fondamentale chez les sociétés de secours mutuels»[22].

Vers la fin du XIX[e] siècle, nous pouvons observer que, dans notre corpus, il y a une fréquence élevée de l'emploi des expressions comme *risque de travail*, *risque industriel*, *risque de santé* et *risque professionnel*. Leur emploi est très souvent associé aux accidents et aux maladies au sein des usines, car les effets de l'industrialisation ont produit des conditions de travail plus dangereuses et plus risquées pour la santé des ouvriers et de tous ceux qui y travaillent.

Parmi les textes qui présentent ces occurrences, on enregistre les rapports qui concernent les *Congrès internationaux des accidents du travail* (*et des assurances sociales*), qui ont eu lieu au cours du XIX[e] siècle: à Paris (1889), à Berne (1891), à Milan (1894) et à Bruxelles (1897). Les débats de ces congrès portent principalement sur l'analyse du *risque de métier* et surtout sur le *risque industriel*, avec une attention toute particulière pour les accidents du travail.

Le premier *Congrès international des accidents du travail* a eu lieu à l'Exposition universelle de 1889, à Paris. La consultation de ses actes nous a montré le large emploi de l'expression *risque professionnel*, qui est défini «comme risque nouveau car il s'est produit à cause d'une

[21]E. Dormoy, *Théorie mathématique des assurances sur la vie*, Paris, Gauthier-Villars, 1878, p. 12.
[22] *Ibid*., p. 18.

modification de l'industrie»[23]. Il serait intéressant de remarquer que, vers la fin du siècle, le rôle des ouvriers et les outils de travail ont changé et c'est grâce à cette mutation qui naît un *sentiment général* en faveur de la théorie du *risque professionnel*; selon cette théorie, l'accident est indépendant de la faute des ouvriers ou des patrons car, dans certains cas, malgré les précautions prises, pourront arriver des imprévus, dont personne n'est à blâmer.

La deuxième conférence porte encore le titre de *Congrès international des accidents du travail* qui a eu lieu à Berne, en 1891. Les conférenciers, pour la première fois, relatent sur les accidents du travail conçus comme un problème lié à l'économie sociale. Ils soulignent que l'activité du Congrès s'étendra sur tous les genres d'assurances «compris le néologisme heureux: assurance sociale»[24].

En analysant les comptes-rendus de ce congrès, nous avons remarqué que le *risque professionnel* est considéré comme «accident arrivant à l'occasion du travail et sa législation est réglée par les assurances ouvrières, à savoir des organismes sociaux nouveaux, une nouvelle branche du droit public»[25].

Le titre du troisième Congrès s'est enrichi de l'expression *assurances sociales*; il a été organisé en Italie, dans la ville de Milan, en 1894, où a eu lieu en même temps une exposition sur les institutions ouvrières et les moyens de prévenir les accidents du travail. Dans le rapport de ce congrès la «doctrine du risque professionnel s'éloigne de vieilles croyances, car elle repose sur les principes de l'assurance contre les accidents, notamment l'assurance contre les risques de maladie, qui se base sur le même terrain du droit public»[26]. Dans cette citation on discerne la volonté de rendre le *risque professionnel* d'intérêt social et collectif; ces indications se concrétisent avec l'introduction de l'assurance obligatoire à charge des entrepreneurs.

---

[23] AA. VV., *Congrès international des accidents du travail*, Paris, Libraire Polytechnique Baudry & cie, 1889, p. 236.
[24] AA. VV., *Congrès international des accidents du travail*, Berne, Imprimeur K. Staempfli & cie, 1891, p. XIII.
[25] *Ibid*., p. 29.
[26] AA. VV., *Congrès international des accidents du travail et des assurances sociales*, Milan, Imprimeur Reggiani, 1894, p. 761.

Le quatrième et dernier Congrès du XIX[e] siècle a eu lieu à Bruxelles, en 1897. Dans ses actes, nous avons enregistré l'enrichissement de l'expression *risque professionnel*, comme on peut le voir dans la communication de Numa Droz: «en matière d'accidents du travail, le risque professionnel, avec la responsabilité patronale qu'il entraîne, répond à une notion juridique aujourd'hui généralement admise. […] Les risques d'accidents (y compris la maladie) sont inhérents à l'industrie respective et contre lesquels l'ouvrier ne peut pas se prémunir de tout»[27].

Toujours dans ces actes, l'emploi de la combinaison lexicale *risque professionnel* laisse souvent la place à d'autres occurrences qui la substituent, à savoir *risque d'accident*, *risque individuel, risque industriel, risque maladie* et *risque réel*; il s'agit de nouvelles solutions linguistiques qui ont enrichi le champ lexical des expressions spécialisées du terme *risque*.

**En guise de conclusion**

À conclusion de notre travail, nous croyons pouvoir affirmer que cette recherche, à l'aide de notre corpus, nous a permis de présenter, quoique brièvement, l'évolution du terme *risque* dans le contexte assuranciel et en dimension diachronique, relativement aux siècles XVII[e], XVIII[e] et XIX[e]. L'interrogation de notre recueil d'ouvrages a été un instrument très valable pour suivre les étapes du changement de sens du signe *risque* et de son enrichissement en syntagmes verbaux et nominaux.

Nous avons suivi, en particulier, la méthodologie indiquée par Benoît Habert relative à l'analyse chronologique des données langagières à travers l'exploitation du corpus dans des dimensions transversales. Notre recherche pourrait se compléter suivant toujours la même méthode car, comme l'écrit Benoît Habert, elle tend à fonder une sémantique en corpus et au même temps à étudier le langage au fil du temps[28].

---

[27] AA. VV., *Congrès international des accidents du travail et des assurances sociales*, Bruxelles, P. Weissenbruch Imprimeur, 1897, p. 102.
[28] Cf. B. Habert, *La linguistique de corpus*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 200.

# *Sezione “Recensioni”*

diretta da Carolina Diglio

Francesco Fiorentino, *Il potere spassionato. Corneille, Molière, Racine e altri tre saggi teatrali*, I libri del Seminario di Filologia francese /4, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 192, 20,00 €

Francesco Fiorentino, Professore ordinario di letteratura francese all'Università di Bari, presenta e compendia in *Il potere spassionato. Corneille, Molière, Racine e altri tre saggi teatrali* alcuni contributi scritti in vari volumi, riveduti e aggiornati con la presenza di altri lavori inediti. Pubblicato per Edizioni ETS nel novembre del 2020, *Il potere spassionato* è il prosieguo e il completamento analitico di due precedenti monografie dell'autore, ancora molto attuali e studiate, ovvero *Il ridicolo nel teatro di Molière* (pubblicato per Einaudi nel 1997) e *Il Teatro del Seicento* (edito da Laterza nel 2008).

Grazie a un rigoroso percorso di analisi critica, Fiorentino tenta di interpretare e di sistematizzare emozioni e sentimenti molto contraddittori e presenti all'interno del teatro seicentesco francese, in un gioco di equilibri talvolta precario. L'autore *tient la balance* tra tutti questi animi spassionati parimenti all'Agrippina di Racine in *Britannicus*. "Un equilibrio arduo e protratto" (p. 68), che dà ordine a una panoplia di emozioni carezzevoli e sprezzanti, di dolori atroci e anche di rinunce audaci.

Il volume consta di un'introduzione dell'autore, di tre sezioni ciascuna dedicata a un commediografo o a un tragediografo del XVII secolo e di un'appendice. Fiorentino detta nell'introduzione le principali linee guida seguite dai saggi presenti nel volume, motivando così il suo "oggetto d'amore". La prima parte si concentra su Pierre Corneille, in particolare sulle tragedie *Médée* (1635) e *Cinna, ou la clémence d'Auguste* (1640). È altresì presente un commento particolareggiato a *Le Cid* (1636). La seconda parte è dedica a Jean Racine, con analisi e riflessioni su *La Thébaïde ou Les Frères ennemis* (1664), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670) e *Bajazet* (1672). In chiusura, un *survol* sul soggetto poco comune della vendetta nel teatro raciniano. La terza parte si focalizza su Molière e sull'estensione del "dominio del comico". "Nota molieriana: Don Giovanni anti retorico?" chiude la terza parte del volume. In appendice, spiccano i tre saggi su soggetti non seicenteschi: "Pamela a teatro: Una crisi dei rapporti tra il romanzo e la scena", "*L'École des ménages*. Un capolavoro misconosciuto di Balzac" e "Le metamorfosi del comico".

La figura tragica di Medea è trattata in "Eloquenza e omicidio. Medea nel Seicento francese". Jean Bastier de La Péruse, i fratelli Pierre e Thomas Corneille, Hilaire-Bernard de Longepierre e Alexandre Hardy sono i maggiori autori francesi seicenteschi che hanno dato voce all'eroina euripidea, senecana e, ancor prima, ovidiana. Ragionando sul suo efferato infanticidio, Fiorentino si cimenta nell'interpretazione del reale intento di Medea studiando i versi di questi autori. Secondo l'autore, se l'intento del teatro seicentesco è di traslare, in senso freudiano, l'infanticidio sulle responsabilità morali della coppia Giasone-Medea, Corneille, poco avvezzo ai sentimentalismi, instilla un tratto di umanità in Giasone, giustificando anche il terribile atto di Medea, analogamente a Longepierre, che riabilita completamente Giasone con l'amore di quest'ultimo per la principessa Creusa.

Risulta particolarmente interessante il saggio "L'immagine di Ottaviano nella tragedia francese del primo Seicento" dove il tema dibattuto ruota attorno all'ambivalenza del personaggio di Augusto, che si scinde in una duplice prospettiva: la pusillanime virtù della clemenza e il machiavellismo latente dell'imperatore. In questo

contesto, la clemenza non deve intendersi come mero atto di tolleranza, bensì come una strategia politica assai ponderata, ben lungi dalla clemenza dell'augusteo Tito metastasiano settecentesco. Secondo Fiorentino, non si tratta però né di machiavellismo *tout court* né d'un atto di fiacco spirito, quanto piuttosto di un ideale di prudenza che concorre a rendere il personaggio di Ottaviano Augusto un eroe spassionato, poiché spassionato è il suo potere.

Proseguendo oltre, il "Commento a *Le Cid*" è un saggio ambizioso e un'accorta analisi del capolavoro corneliano. Fiorentino ne analizza gli atti e le scene, arricchendo i suoi commenti con riflessioni puntuali. In particolare, l'autore si sofferma sulla passività del personaggio di Chimène, estesa generalmente a ogni personaggio femminile della tragicommedia, e sulla pressante dicotomia alla base del "dilemma corneliano" fra onore e amore. Qui l'autore si interroga sull'effettivo amore di Rodrigue e Chimène dipeso essenzialmente dalla risoluzione dell'intreccio, che è data al caso, alla fatalità della vindice vittoria di Rodrigue sui Mori, accompagnato dagli oricalchi trionfanti. Leggendo si ha la sensazione che l'autore voglia ribadire il concetto che sottende *le choix cornélien*, già presente nella battaglia ideologica tra l'onore e l'amore sempre ossequiosa ai dettami della *bienséance*.

"Nota su *La Thébaïde ou Les Frères ennemis*" apre la seconda parte del volume interamente dedicata ai lavori raciniani. Prima tragedia di Racine, *La Thébaïde ou Les Frères ennemis* mette in scena la rivalità di due fratelli, Polynice ed Étéocle, in cui quest'ultimo è visto come l'usurpatore del trono che spettava a Polynice, assecondando il volere del padre Œdipe. Il contrasto tra Polynice, che si avvale dell'eredità regale e divina, ed Étéocle, caldeggiato dal popolo festante e "capriccioso", vale a dire che la sua volontà è ridotta a capriccio (la rima *chérisse-caprice* è un'arguta intuizione di Fiorentino), impone una riflessione puntuale che l'autore chiosa col seguente proposito: "il potere (assoluto) deve essere indipendente dalle mutevoli volontà umane" (p. 59). Così come Caino uccide Abele, Polynice uccide Étéocle, in un duello combattuto sull'arena del dolore e della disperazione, che non vedrà né sovrani né speranze.

Di notevole interesse è anche il saggio "Per l'interpretazione di una didascalia del *Britannicus*", in cui l'autore si sofferma sull'indicazione

raciniana di "sedersi". Risulta subito chiaro che, come nota Fiorentino, in tutto il teatro di Racine questa didascalia sia presente solo tre volte: due in riferimento a personaggi analoghi ad Agrippina e un'altra in *Bérénice*. Mentre in queste opere il significato didascalico è volto a rappresentare il seggio come l'oggetto che accoglie il dolore e l'estenuazione d'animo delle eroine raciniane, tormentate da insanabili conflitti e passioni, in altre opere, come *Esther*, *Phèdre* o *Athalie*, l'azione di *s'asseoir* si volge completamente alla regalità, all'autorità rivestita dal *siège royal*, dal trono, l'unico seggio "su cui valga la pena di sedersi" (p. 66). In *Britannicus*, il protagonista è un "eroe corneliano sperduto in una tragedia raciniana" (p. 72) ed è evidente che la regalità del trono sia un deterrente micidiale per chi osa avanzare pretese su esso.

"La tragedia della comunicazione. Commento a *Bérénice*" esplora e analizza il capolavoro raciniano. Fiorentino esamina il trio d'amore della tragedia composto da Titus, Bérénice e Antiochus e indaga sull'impossibilità di comunicare fra loro. In questo contesto, l'incomunicabilità è data dallo spazio in cui, in un gioco di allontanamenti e ravvicinamenti, si profila l'inappagabile languore d'amore. Titus ama Bérénice, ricambiato, ma Antiochus ama Bérénice, non ricambiato. Bérénice rifiuta l'amore di Antiochus; un amore oltraggioso, giacché egli era suo amico e confidente. Respingendosi e riavvicinandosi, la tragedia termina con la separazione dei tre eroi. Nessuna morte sembrerebbe ripagare l'impossibilità di amarsi delle tre *dramatis personae*, ma sarà forse, parafrasando il proposito di Fiorentino, la vita stessa un tormento ben peggiore a causa d'un amore "spassionato" che non sa usare le parole dell'anima?

Il *topos* del personaggio machiavellico, sebbene non in senso prettamente negativo, è analizzato in "Un personaggio machiavellico positivo in *Bajazet*" dove l'*infortuné Vizir* è forse il prototipo di un altro tipo di machiavellismo che si affaccia inaspettatamente sul teatro di Racine, non volto nella sua essenza all'utilitarismo sprezzante dell'arte di governare, quanto piuttosto a un dualismo che oscilla fra il machiavellismo e la lealtà, "impensabile in Corneille" (p. 92). Fiorentino non lesina sulle considerazioni del rapporto potere-amore

presente nella tragedia, raffigurando Acomat come un ponte che tenta di far comunicare il potere e l'amore, senza mai confonderli.

L'ultimo contributo dal titolo "La vendetta. Un motivo non raciniano" affronta e approfondisce il tema della vendetta nel teatro seicentesco, soggetto che viene a delinearsi, da un lato, come la rappresentazione necessaria e riparatrice dell'onore; dall'altro, come un effetto scenico squisitamente barocco. Fiorentino intende riflettere sul tema della vendetta confrontando, più precisamente, i due maggiori tragediografi del Seicento francese. Così, se in Corneille il tema della vendetta risulta essere l'ossatura di gran parte della sua produzione teatrale, in Racine sembrerebbe piuttosto un tema peregrino, già presente nella sua prima tragedia, *La Thébaïde ou Les Frères ennemis*, dove la vendetta divina e la vendetta umana sono compresenti. Anche in *Alexandre le Grand* e in *Andromaque* è presente il tema della vendetta, così come in *Phèdre*. Secondo Fiorentino, sembrerebbe pertanto che nell'opera raciniana vi sia un dualismo di fondo (vendetta *vs* non vendetta), che porta sovente a rinunciare a vendicarsi per ragioni politiche (dopo i fatti della Fronda, la vendetta era vista come un atto sconsiderato) e per ragioni religiose (il giansenismo e la concezione della colpevolezza conseguente alla vendetta).

Il pregio di Fiorentino è particolarmente ravvisabile nel grande interesse per tutta l'opera di Molière, dove diventa una guida efficace e sapiente. La terza parte si apre con un lungo saggio intitolato "Molière o l'estensione del dominio del comico". Come detto precedentemente, questo lavoro è da intendersi come il completamento e l'arricchimento della interessantissima monografia *Il ridicolo nel teatro di Molière*, divenuta testo di riferimento per comprendere e interpretare l'opera completa del commediografo e attore parigino. Se il fine ultimo dell'autore è di rappresentare l'ideale del "potere spassionato" fatto di "passioni vietate e di privilegi", questo saggio su Molière è un percorso volto all'esplorazione della vita e delle opere di Jean-Baptiste Poquelin. Nella fattispecie, Fiorentino approfondisce il proprio sentimento di rivalsa per le *petites comédies* considerate dai critici come semplici farse *à l'italienne*, ma che contengono *in nuce* già tutta l'arguzia e la sagacia del teatro molieriano. Le *petites comédies* son dunque debitrici degli schemi tradizionali della

Commedia dell'arte, ma se ne distaccano per la loro comicità "estesa", non farsesca, bensì perfettamente asservita all'estro del commediografo. Tratto peculiare è il rapporto di Molière con la *comédie-ballet* dove la collaborazione con il compositore Jean-Baptiste Lully trova al contempo l'apogeo e il declino della commedia-balletto di espressione molieriana a causa del favore di Luigi XIV accordato al prestigioso musicista d'origine italiana.

In "Il servo coadiuvante nel teatro di Molière" l'autore riflette sul servo astuto, sciocco o furbo del teatro seicentesco. Il Mascarille di *L'Étourdi* e di *Les Précieuses ridicules* resta ancora il servo furfante, intrigante e maestro dell'inganno, ma è già pronto a posare la maschera per indossarne un'altra, quella di Sganarelle. Tuttavia, secondo l'interpretazione di Fiorentino, un servo più "emancipato" dal suo ruolo tradizionale e più moderno nelle attitudini è certamente Scapin, lo scaltro servo di Léandre. Oltre la consueta callidità del personaggio, Fiorentino crede che Scapin abbia sviluppato un *sens de l'honneur* capace di farlo assurgere a un ruolo drammaturgico non convenzionale per i canoni dell'epoca.

La "Nota molieriana: Don Giovanni anti retorico?" è posta in conclusione della terza parte dedicata a Molière. La disamina è incentrata sul "dissoluto punito", "l'ingannatore di Siviglia" Don Giovanni. Partendo da Tirso de Molina, a cui si deve la paternità del personaggio nel 1616, Fiorentino scrive che Don Giovanni penetra nella letteratura francese grazie a Dorimond per poi approdare alle mani di Molière con la commedia omonima. Anche Molière si serve dell'effetto di terrore nella tonitruante scena finale, allorché Don Giovanni precipita nell'inferno apertosi sotto i suoi piedi a causa della sua vita dissoluta, pur tuttavia mantenendo, secondo l'autore, una condotta da *honnête homme*. Quel che interessa maggiormente Fiorentino è il triplice rapporto che si instaura tra "la seduzione, la professione di fede materialista e il linguaggio" (p. 145). Il Don Giovanni di Molière si presenta come un personaggio che annichilisce il linguaggio dell'epoca, poiché egli conosce solo il linguaggio numerico e non verbale – più d'un secolo dopo, il catalogo mozartiano di Leporello-Sganarelle farà eco a questa intuizione molieriana.

Giunti al termine del volume, l'Appendice presenta tre contributi che trattano del teatro settecentesco. "Pamela a teatro. Una crisi dei rapporti tra il romanzo e la scena" si focalizza sulla fortuna dell'opera richardsoniana e sul rapporto tra il linguaggio romanzesco e teatrale nel Settecento. Il tema della conversione dei valori aristocratici di Mr. B. proiettati sui valori borghesi di Pamela rappresenta il fulcro dell'opera e dell'aspetto ideologico della *mésalliance*. Gli "emuli" teatrali di Pamela testimoniano della vitalità di quest'opera: da *Pamela fanciulla* e *Pamela maritata* di Goldoni, che Fiorentino ritiene "la migliore delle Pamele teatrali" (p. 153), a *Paméla en France ou la Vertu mieux éprouvée* di de Boissy, dove è presente l'ideologia della *mésalliance*. Altre "Pamele" si sono succedute, talvolta con chiari intenti denigratori come la *Shamela* di Henry Fielding, in cui si evoca la vergognosa astuzia di Pamela. Tuttavia, è innegabile per Fiorentino che l'eroina di Richardson sia la testimonianza manifesta di una crisi pragmatica, dell'incomunicabilità del genere romanzesco e del genere teatrale che porterà progressivamente, secondo l'ipotesi dell'autore, all'affermazione del melodramma musicale ottocentesco.

"*L'École des ménages*. Un capolavoro misconosciuto di Balzac" ci proietta sui palchi del primo Ottocento per assistere a una commedia di Balzac. *L'École des ménages* era stata concepita per rinnovare drammaturgicamente il teatro francese ottocentesco, ma finì per essere dimenticata a causa del rapporto simmetrico tra la commistione di tono comico e tono serio. Si tratta di un dramma borghese che presenta elementi di rottura con la tradizione, ma non in antitesi con quest'ultima. La "verità" inscenata da Balzac è un acquerello della quotidianità, dove la comicità e la serietà investono la realtà delle situazioni e delle ambientazioni. Fiorentino conclude che nessuno può dirsi cattivo o buono in questa *pièce* ed è per questo che *L'École des ménages* deve vedersi come una commedia moderna e "vera", dove una sorta *folie à deux* degli amanti porta all'estremo il "realismo" del *faire vrai* balzachiano.

"La metamorfosi del comico" si pone in chiusura del volume con una lunga riflessione sulle trasformazioni del riso nel genere comico. Fino alla fine del Settecento, l'autore scrive che il comico era visto come una "défaillance estetica" (p. 174): ridicolizzare e ridere "di

personaggi socialmente alti" era una questione assai delicata. Le varietà del comico hanno contribuito a porre l'accento su cosa fosse giusto ridicolizzare o, quantomeno, su cosa rendesse una situazione o un soggetto motivo di riso. Se il *comique noble* di Marmontel era poco praticato, il *comique bourgeois* era tipico delle commedie molieriane. Fiorentino prosegue il suo *excursus* indagando sul riso in quanto tale, su alcune osservazioni in linea con la metamorfosi del genere comico, sull'aspettazione "resa a niente" di Kant per approdare alla visione della "comicità totalizzante" postulata da Orlando.

In conclusione, *Il potere spassionato* di Francesco Fiorentino è un inno al suo "oggetto d'amore", cantato talora con tono elegiaco come Antiochus, talora con tono tragico come Phèdre. Il volume coniuga e congiunge con estrema sapienza ed erudizione due filoni di ricerca, ossia il teatro seicentesco e il teatro ottocentesco balzachiano. Il volume è dunque parte di un meccanismo solido e ben calibrato, che riesce a mettere insieme la critica letteraria e la passione per un oggetto di studio da sempre molto apprezzato. Tutti questi aspetti, congiuntamente ai lunghissimi anni di ricerca da parte dell'autore sul teatro seicentesco e sull'opera balzachiana, sono elementi inscindibili dalla sua figura di critico e di autore "spassionato". Il suo sguardo è originale e la lettura che fornisce è inedita, precisa, sempre attenta ai dettagli e al rigore dell'esposizione, costituendo un riferimento importante per un'interpretazione ragionata e accurata del teatro sei-settecentesco francese.

Sergio Piscopo

Maria Teresa Zanola (dir.), *Cahiers de lexicologie*, n° 118, *Terminologie diachronique: méthodologies et études de cas*, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 289, 45,00 €

Dirigé par Maria Teresa Zanola, Secrétaire générale du Réseau panlatin de terminologie et Présidente du Conseil Européen pour les Langues/European Language Council, le numéro 118 des *Cahiers de lexicologie*, revue internationale de lexicologie et lexicographie dont les directeurs sont Christine Jacquet-Pfau et Alain Polguère, explore la dimension diachronique de la terminologie grâce à huit contributions particulièrement riches en pistes de réflexion originales. Considérée comme un champ d'études extrêmement fructueux, la terminologie a fait l'objet de plusieurs recherches intéressantes au cours des dernières années aussi bien au niveau universitaire qu'extra-universitaire (Associations et Réseaux nationaux et internationaux). Maria Teresa Zanola est sans aucun doute une des chercheuses parmi les plus actives dans le domaine des études terminologiques, ses recherches, qui portent principalement sur la terminologie diachronique comparée et la linguistique appliquée française, contribuant à attirer l'intérêt autant de la communauté scientifique italienne et internationale que des professionnels de plusieurs contextes de travail sur l'importance d'une terminologie correcte au niveau de la communication spécialisée.

Les huit contributions contenues dans le numéro 118 des *Cahiers de lexicologie* suivent des approches différentes à l'étude des

terminologies, en raison surtout des finalités diverses des recherches dans lesquelles s'encadrent les articles publiés. Cependant, elles donnent toutes des points de vue très importants notamment sur l'exploitation de corpus pour l'analyse des terminologies en diachronie. À travers l'utilisation d'un corpus diachronique, Frassi propose, par exemple, une méthodologie terminographique pour la réalisation d'une base de données terminologiques de type diachronique; en revanche, pour Picton, Condamines et Humbert-Droz, mais aussi pour Dury, c'est plutôt la question de la déterminologisation soit au niveau linguistique soit au niveau des experts qui utilisent les terminologies à être explorée. Dans d'autres contributions l'exploitation de corpus diachroniques (manuels, dictionnaires, encyclopédies, grammaires) permet d'analyser des enjeux linguistiques particuliers (néologie, variation sémantique, résurgence, questions dénominatives) de certaines terminologies, telles que celle de la bijouterie ou de l'orfèvrerie (Altmanova), de la musique ancienne (Rousseau), de la sémantique et de la lexicologie (Courbon) ou des productions artisanales (Piselli). Finalement, l'exploration de textes fondateurs de la grammaire arabe analysés en diachronie offre la possibilité d'aborder des questions de grammaire actuelles en arabe comme le préjugé linguistique contre le féminin (Farouq).

Le numéro 118 des *Cahiers de lexicologie*, qui vise à collecter des recherches très différentes, mais complémentaires, sur la dimension diachronique des termes et sur leurs propriétés syntactiques, sémantiques et discursives, rentre à part entière parmi les contributions majeures à la filière des études terminologiques en diachronie, dont la vitalité témoigne aussi bien de l'intérêt des recherches menées par plusieurs chercheurs internationaux que de l'importance de ce genre de travaux scientifiques qui ancre la langue et son histoire à la connaissance du contexte culturel et disciplinaire. Grâce notamment à l'exploitation de corpus différents, les huit contributions mettent pleinement en valeur la richesse linguistique des études terminologiques en diachronie, qui permettent d'explorer à la fois la dimension sémantique des termes et celle informative des contenus conceptuels associés aux terminologies des domaines de spécialité analysés.

Claudio Grimaldi

Cécile Bruley, Branislav Meszaros, Zuzana Puchovská (dir.), *Les Carnets du Cediscor,* n° 16, *Analyse contrastive du discours grammatical. Contextualisations et enjeux didactiques en FLE pour un public slavophone,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021, pp. 117, en ligne.

La problématique de l'adaptation du discours grammatical au contexte d'enseignement/apprentissage fait l'objet, depuis près de cinquante ans, de diverses explorations dans le cadre des études linguistiques francophones et de la didactique de la grammaire du français comme langue étrangère (FLE). En effet, ce questionnement à caractère multidisciplinaire a encouragé les travaux de plusieurs didacticiens de FLE provenant d'horizons différents, ainsi que de nombreuses équipes de recherche, parmi lesquelles le groupe GRAC (Grammaire et contextualisation) du laboratoire DILTEC (Didactique des langues, des textes et des cultures) de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, bénéficie d'un emplacement privilégié.

Publié chez la maison d'édition Presses Sorbonne Nouvelle et sous la direction éditoriale de Cécile Bruley, Branislav Meszaros et Zuzana Puchovská, le numéro 16 de la revue périodique *Les Carnets du Cediscor* a pour objectif de mettre l'accent sur les études menées par le collectif représentatif du GRAC en Europe centrale réunissant les enseignants-chercheurs slavophones spécialisés en linguistique française et didactique du français. Ces derniers partagent la même vision selon laquelle les discours grammaticaux contextualisés par les enseignants non natifs du français faciliteraient l'apprentissage des

apprenants slavophones, par rapport aux descriptions métalinguistiques que l'on retrouve dans les supports pédagogiques francophones conçues pour un public international.

En privilégiant une approche contrastive minutieuse, leurs articles proposent des solutions visant à améliorer l'efficacité du discours grammatical contextualisé, de manière à ce qu'il puisse véritablement faire face aux difficultés rencontrées par les apprenants slavophones et renforcer, donc, leur apprentissage de la langue française.

Il ne fait aucun doute que le numéro 16 des *Carnets du Cediscor* se révèle une ressource (extrêmement) précieuse, dans la mesure où il place la question de la contextualisation du discours grammatical sous un jour nouveau et rafraîchit, ainsi, un aspect souvent négligé, voire contesté dans les ouvrages didactiques de FLE édités en milieu francophone, à savoir l'importance de la langue maternelle dans la perception du système grammatical de la langue étrangère à apprendre.

Après une brève référence au groupe du CEDISCOR et à la revue périodique qu'il dirige, l'ouvrage débute avec une présentation dans laquelle les directeurs éditoriaux offrent un aperçu du numéro concerné et reconstruisent ce qui est censé être l'état de l'art de la contextualisation du discours grammatical, en donnant une place de choix aux auteurs qui se sont penchés sur ce sujet. Cette introduction avance de manière extrêmement linéaire, avec une synthèse des six articles du numéro, en mettant l'accent sur les approches d'analyse utilisées et les corpus étudiés.

Malgré la multiplicité des points de vue adoptés et des phénomènes explorés, les contributions de ce numéro peuvent être conçues comme un ensemble indissociable qui vise à conférer une visibilité accrue aux recherches menées au sein des trois pays constituant le groupe régional de l'Europe centrale, c'est-à-dire la Slovaquie, la République Tchèque et la Pologne.

Rédigé par Ondřej Pešek, le premier article de l'ouvrage souhaite stimuler une importante réflexion sur les effets de la contextualisation du discours grammatical, qui se manifestent dans les grammaires de FLE éditées en République Tchèque, en mettant en relief, plus précisément, la manière dont elles traitent le phénomène de la subordination phrastique.

En premier lieu, l'auteur définit le système de classification des propositions subordonnées caractérisant la tradition grammaticale française. Ensuite, il se sert habilement de l'approche contrastive, afin d'examiner la compatibilité entre le classement des subordonnées adopté en français et celui caractérisant la tradition grammaticale tchèque. Comme le suggère Pešek, cette comparaison interlinguistique révèle des divergences conceptuelles et des incohérences terminologiques susceptibles d'influencer les descriptions métalinguistiques des enseignants tchèques de FLE (c'est le cas de la notion de *přívlastek* correspondant parallèlement à celle d'*épithète* et de *complément du nom* en français, p. 24).

À ce titre, Pešek donne l'exemple des descriptions de la subordination que l'on retrouve à l'intérieur des grammaires de FLE rédigées par des auteurs tchèques – Hendrich et *al.* (1991), Taišlová (2002) et Šabršula (1986) – et conçues pour des apprenants de langue maternelle tchèque. Ces grammaires permettent, en conséquence, de voir de près les problèmes de contextualisation découlant de l'effort de concilier deux traditions grammaticales bien distinctes et qui, en revanche, devraient être pris en considération, pour améliorer l'efficacité du discours grammatical.

Toujours dans une optique contrastive franco-tchèque, l'article d'Alena Venušová porte sur la problématique de l'expression de l'antériorité au passé, visant à vérifier la pertinence du discours grammatical contextualisé concernant les descriptions du passé composé et du plus-que-parfait dans le cadre des cours universitaires de FLE en République Tchèque.

À ce sujet, l'auteure construit un corpus d'étude très varié comprenant des ressources didactiques et bibliographiques de différents types, ainsi qu'un questionnaire adressé à une cinquantaine d'étudiants sur l'usage des temps verbaux exprimant l'antériorité au passé.

Avant d'analyser les résultats de son considérable enquête, Venušová compare le fonctionnement des temps verbaux exprimant l'antériorité en français et en tchèque, en mettant l'accent sur un cas particulier d'utilisation du passé composé, souvent écarté dans les grammaires de référence – à savoir l'emploi d'un double passé composé, dont le deuxième désigne un événement survenu avant le premier – et, pourtant,

susceptible de causer de nombreuses difficultés aux apprenants tchèques de FLE. En effet, le questionnaire révèle que les étudiants tendent non seulement à suremployer le plus-que-parfait pour l'expression d'un événement antérieur, mais ils s'avèrent également incapables de reconnaître les contextes qui exigeraient un passé composé. Par conséquent, Venušová insiste sur l'importance d'introduire dans les grammaires éditées en milieu tchèque un discours pédagogique contextualisé en mesure de garantir un usage correct des temps verbaux exprimant l'antériorité en français.

L'article de Katarína Chovancová et Lucia Ráčková analyse, de manière ponctuelle et sous un angle contrastif, les descriptions métalinguistiques des constructions verbales du français, telles qu'elles apparaissent dans les grammaires à l'usage d'un public universitaire slovaque.

Après avoir esquissé le cadre conceptuel sur lequel s'appuient les contextualisations portant sur les verbes du français, l'étude poursuit avec une comparaison détaillée entre deux œuvres grammaticales de FLE – celle de l'auteure slovaque Podolcová (1967) et celle des auteurs tchèques Hendrich et *al.* (1991) – présentées à titre d'exemple par Chovancová et Ráčková, pour mettre l'accent sur les méthodologies didactiques de FLE de la tradition grammaticale slave. Ce regard interlinguistique permet, donc, de révéler la fragilité d'une imposture grammaticale largement répandue en didactique de FLE, c'est-à-dire le procédé de la « mise en parallèle », qui consiste à décrire les phénomènes grammaticaux, en donnant uniquement quelques exemples tirés de la langue maternelle avec la juxtaposition des équivalents dans la langue étrangère.

Cependant, les auteures proposent de comparer les cadres valenciels des verbes du français et du slovaque, l'objectif étant de montrer comment l'analyse contrastive des faits grammaticaux permettrait de reformuler le discours pédagogique contextualisé dans les grammaires de FLE. Vu sous cet angle, l'étude des divergences entre les systèmes verbaux des langues susmentionnées (voir la non-correspondance entre les fonctions syntaxiques de *ďakovať* et de son équivalent *remercier*, p. 63) apporterait *de facto* un double avantage, puisqu'elle permettrait d'enrichir la réflexion autour des contextualisations des constructions

verbales en français, en offrant parallèlement aux apprenants slovaques une alternative valable à l'apprentissage par cœur.

Par la suite, l'article de Katarzyna Staroščiak attire l'attention sur les discours grammaticaux contextualisés par les enseignants polonophones de FLE, destinés aux apprenants de même langue maternelle. L'hypothèse de base de l'auteure repose sur l'idée que ces formes de contextualisation seraient plus efficaces, par rapport à celles présentes dans les supports pédagogiques de FLE conçus pour un public hors de France, dès lors qu'elles sont produites par des enseignants capables d'adapter leurs métadiscours en fonction des difficultés des apprenants polonais.

L'analyse débute avec la référence à la notion de psychotypologie qui désigne les rapprochements entre la langue source et la langue cible faits par l'apprenant, dans l'effort de comprendre le fonctionnement d'une langue autre que celle maternelle. Staroščiak évoque cette définition, puisqu'elle veut prouver comment la maîtrise d'une langue source peut influencer la perception psychotypologique d'une langue cible.

À cet égard, elle construit un corpus comprenant les enregistrements des métadiscours explicatifs des enseignants polonophones portant sur l'aspect grammatical et, plus précisément, sur le fonctionnement du passé composé et de l'imparfait. Les résultats font émerger plusieurs formes de contextualisations utilisées par les enseignants, de façon à garantir un métadiscours adapté aux exigences d'apprentissage des apprenants, ainsi qu'une analyse ponctuelle des phénomènes grammaticaux explorés.

Pour cette raison, Staroščiak préconise astucieusement d'intégrer les descriptions métalinguistiques de ce genre dans les grammaires de FLE, étant donné qu'elles pourraient non seulement favoriser l'apprentissage du français en milieu polonais, mais contribuer également à l'optimisation du discours pédagogique tout entier.

Dans le même souci d'évaluer la pertinence des discours grammaticaux contextualisés en milieu polonais, Sebastian Piotrowski propose d'analyser les conduites grammaticales des enseignants de FLE, à partir d'un corpus incluant les leçons de français enregistrées dans certains établissements scolaires en Pologne.

Comme le révèle sa remarquable enquête, il existe de nombreuses pratiques pour présenter les régularités langagières dans les cours de langue étrangère. Parmi celles-ci, l'exploitation du bagage métalinguistique que les apprenants ont hérité de la formation dans leur langue maternelle joue un rôle de premier plan. Par ailleurs, il évoque également la technique du « bricolage métalinguistique » consistant à créer des explications métalinguistiques *ad hoc*, susceptibles d'aider l'apprenant dans l'appropriation de la langue étrangère. Enfin, les enseignants recourent, entre autres, à la traduction qui sert à mettre en valeur les différences systémiques entre la langue source et la langue cible.

L'observation de ces pratiques grammaticales fait émerger, donc, un discours grammatical contextualisé qui reflète un modèle de langue privilégiant l'écrit et qui tend, pourtant, à reléguer la compétence communicative des apprenants à l'arrière-plan.

En revanche, l'auteur est d'avis qu'il faudrait promouvoir des stratégies d'enseignement visant à favoriser un apprentissage exhaustif de la langue étrangère qui envisage tous les canaux de la communication. Ce faisant, l'apprenant pourra compter sur une formation complète et équilibrée puisqu'il disposera d'un savoir-faire lui permettant de gérer tout ce qui va arriver en dehors du cadre scolaire.

Le présent ouvrage se conclut par l'article captivant de Zuzana Puchovská, consacré à la compétence interprétative de l'apprenant, vue en tant qu'élément clé pour l'acquisition d'une langue étrangère, en donnant l'exemple des contextualisations des auteurs slovaques sur la catégorie du genre des noms en français.

Ainsi, Puchovská examine la description de la catégorie grammaticale susmentionnée proposée dans les grammaires de Taraba (2001) et de la maison d'édition Lingea (2011), afin de prouver que le discours grammatical contextualisé du français pourrait devenir plus interprétable pour l'apprenant slovaque s'il était structuré de façon à envisager les principes internes du fonctionnement de sa langue maternelle. Cette perspective intralinguistique pose inévitablement les limites des contextualisations présentes dans les œuvres susmentionnées, étant donné qu'elles reflètent un discours grammatical

exclusivement consacré au fonctionnement morphologique de la catégorie du genre ne reposant que sur l'approche contrastive.

En revanche, Puchovská propose sa nouvelle description grammaticale du genre des noms en français, qui permet d'exploiter ce phénomène de façon plus adaptée au processus d'interprétation des apprenants slovaques. À ce propos, elle catégorise les noms du français en s'appuyant sur le même principe de fonctionnement morphologique opérant en slovaque, c'est-à-dire- celui de la transparence morphosémantique, en vertu duquel la structure formelle du nom servirait de référence pour l'identification de son genre.

Il en résulte donc un discours grammatical bien contextualisé et capable de rendre plus aisé l'apprentissage d'une langue étrangère, car il repose sur les représentations linguistiques et les connaissances théoriques que les apprenants ont héritées de la langue maternelle.

Le numéro 16 de la revue du Cediscor offre ainsi une vue d'ensemble des recherches portant sur les enjeux didactiques liés à la contextualisation du discours grammatical menées par des enseignants/chercheurs slavophones spécialisés en linguistique française et didactique du FLE.

Tout en partageant une approche contrastive rigoureuse, les articles de ce numéro enquêtent d'une manière très engageante et sous plusieurs angles, sur les effets de la contextualisation qui se manifestent dans les grammaires du français conçues pour le marché allophone.

Dans le même souci d'accroître l'efficience du discours grammatical contextualisé, ces contributions insistent également sur la nécessité d'adapter les descriptions métalinguistiques figurant dans les grammaires de FLE aux représentations linguistiques de la langue maternelle des apprenants.

C'est pour cette raison que les articles du numéro 16 se configurent comme un atout de valeur, compte tenu du fait qu'ils offrent des pistes de réflexion intéressantes en ce qui concerne la problématique de la contextualisation du discours grammatical francophone offrant parallèlement des solutions pratiques dont la finalité est de rendre plus intelligible l'enseignement/apprentissage de la langue française en milieu slavophone.

Camilla Nappi

# *Sezione "Inediti & attualità"*

*Bérénice* ha il piacere di annunciare la pubblicazione di *Lettrimo e Inismo*, opera fondamentale per la storia delle avanguardie.

La stessa casa editrice, Diana Edizioni, aveva già pubblicato opere di avanguardia, sul Futurismo in particolare: *Poesie a Beny* di F. T. Marinetti, *Serate futuriste* e *Caleidoscopio futurista* di Mario Musella.

Segnaliamo pure due libri di Aleister Crowley, in tema con molti studi pubblicati su *Bérénice*: *Le Nozze biochimiche di Peter Pendragon* e *Macchie bianche*.

Sull'autore, tutt'altro che sconosciuto, non si è tuttavia ancora studiato l'incidenza che esercitarono su di lui il Decadentismo e il Simbolismo francese. Tra l'altro Aleister Crowley, che conosceva Rimbaud e scrisse liriche in francese, impersonifica davvero il ruolo di "poeta maledetto", come nell'idea dell'immaginario collettivo.

Riportiamo qui di seguito, le copertine delle opere segnalate.

**In libreria dal 23 settembre 2021:**

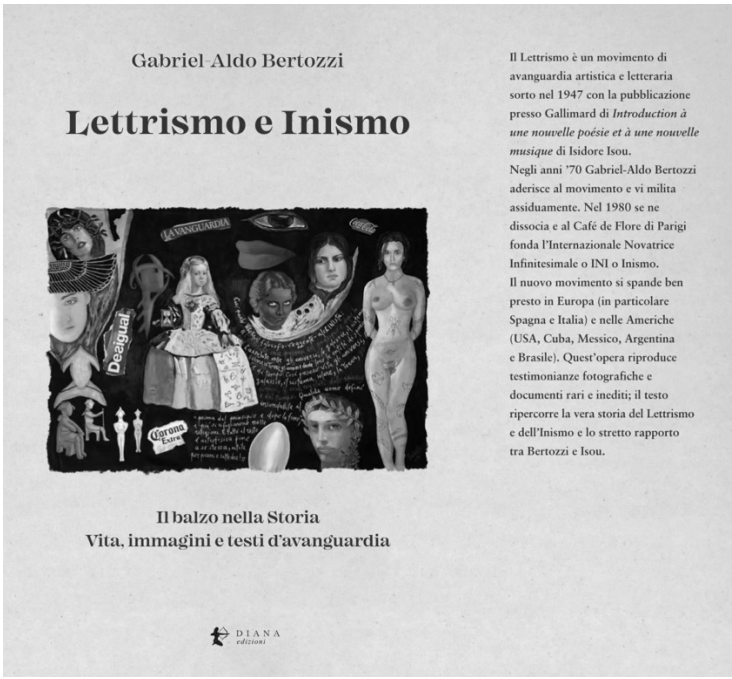
GABRIEL-ALDO BERTOZZI

## *Lettrismo e Inismo*

*Il balzo nella Storia*

*Vita, immagini e testi d'avanguardia*

Diana Edizioni, 2021, p. 144, € 15



Gabriel-Aldo Bertozzi, scrittore-viaggiatore, artista, romanziere, poeta, drammaturgo, traduttore e professore universitario, nonché padre fondatore dell'Inismo. È stato insignito in Francia nell'Ordre des Palmes Académiques col grado di Officier e ha ricevuto la Médaille d'Honneur de la Ville de Puteaux. Dirige la collana «Rose des vents» per la casa editrice L'Harmattan di Parigi ed è fondatore e condirettore di *Bérénice*, rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie. Tra le sue ultime opere figurano il saggio «*Une heure de littérature nouvelle*» e due romanzi: *Retour à Zanzibar* e *Arcanes du désir*. A Borée, in Ardèche, è stata dedicata una via al suo movimento d'avanguardia: la Voie de l'Inisme.

€ 15,00

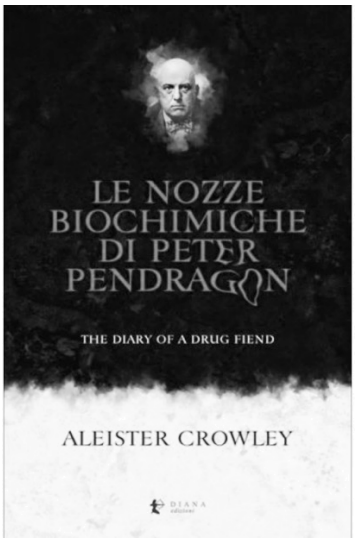
Tutto è poesia se raccoglie una vasta liberissima espressione del sentire.
@ La poesia non è necessariamente una pagina scritta
@ la poesia può essere anche vista o sentita
@ la poesia è anche profumo e gesto
@ un sonetto può essere anche ipergrafico e far rima con un disegno
@ il poeta può usare indifferentemente penna, pennello, computer o martello, nastro o pellicola
@ le parole non saranno più termini convenzionali e riacquisteranno il loro potere magico, evocativo, sacrale. All'inizio era la parola e il poeta ritroverà la parola
@ la parola sarà inedita o avrà sensi inediti
@ ogni cosa percepiremo col massimo grado di sensazioni
@ le nostre opere mostreranno sintesi cromatiche musicali
@ saremo sensibilizzati alla simultaneità
@ la simultaneità di visione non sarà più quel motivo di confusione che deriva da una logica imbrigliata che rende schiavi e orbi
@ ancora: il vostro grado di sentirci deriva proprio da quella sensibilità, dal vostro grado di emancipazione
@ comprendete il nostro discorso prima di obiettare quando l'avrete compreso non obietterete perché sarete intenti a superarci
È quello che vogliamo!!

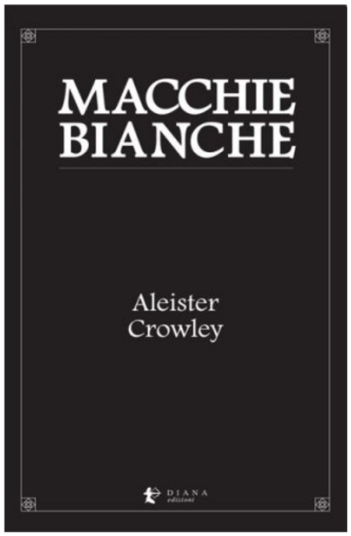
Tratto da *Apollinaira Signa*, manifesto inista del 1987, redatto da G.-A. Bertozzi e controfirmato da Laura Aga-Rossi, Giorgio Mattioli, Angelo Merante *et al.*

SERATE FUTURISTE
GLI STREPITOSI VAGITI
DELLO SPETTACOLO
D'AVANGUARDIA ITALIANO
MARIO MUSELLA
Presentazione di Giusi Baldissone
DIANA

Mario Musella
CALEIDOSCOPIO FUTURISTA
11 saggi sul Futurismo
DIANA

F.T. MARINETTI
POESIE A BENY
PAROLE D'AMORE IN LIBERTÀ
DIANA

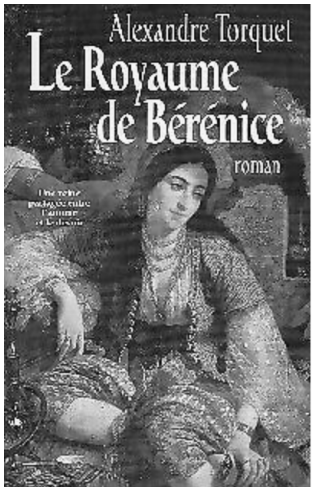

LE NOZZE
BIOCHIMICHE
DI PETER
PENDRAGON
THE DIARY OF A DRUG FIEND
ALEISTER CROWLEY
DIANA

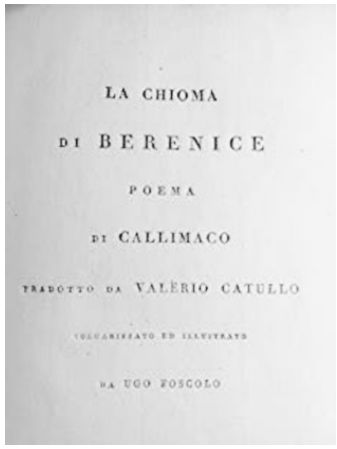

MACCHIE
BIANCHE
Aleister
Crowley
DIANA

# *Sezione “Iconografia”*

# *Bérénice* par *Bérénice*

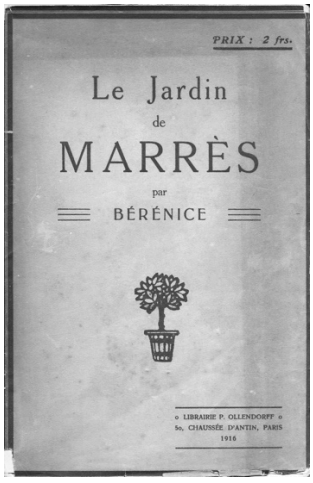
G.-A. Bertozzi, *La Reine égyptienne Bérénice IV*, 2015
Thécnique mixte sur papier à la main, 26x20 cm



BERENICE
TRAGEDIE.
PAR M. RACINE.
A PARIS,
Chez CLAUDE BARBIN, au Palais,
sur le Second Perron de la Sainte Chapelle.
M. DC. LXXI.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

MAURICE BARRÈS
Le
Jardin de Bérénice
PARIS
MODERN-BIBLIOTHÈQUE
ARTHÈME FAYARD, ÉDITEUR


PRIX : 2 frs.
Le Jardin
de
MARRÈS
par
BÉRÉNICE
LIBRAIRIE P. OLLENDORFF
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS
1916

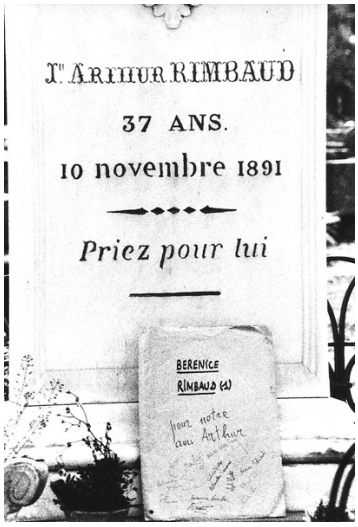
BERENICE IMPERFECT GIRL
1ER ALBUM EDITION LIMITÉE INCLUS LES HITS
"I'M PROUD" & "I'D RATHER SLEEP ALONE"
BERENICE
ONE I WANT HIM THERE 4'10
TWO CLANDESTINE 3'53
THREE I'M PROUD 3'48
FOUR I'M LYING

# Omaggi di *Bérénice*

Si riproducono alcune immagini delle "ultime dimore" di autori particolarmente trattati nei numeri di *Bérénice* fin dalla sua fondazione, tutte tratte dagli archivi della rivista. Segnatamente:
**Gérard de Nerval** al cimitero del Père-Lachaise, Parigi (Anni Ottanta).
**Charles Baudelaire** al cimitero di Montparnasse, Parigi (Anni Ottanta).
**Arthur Rimbaud** al cimitero di Charleville-Mézières (Anni Ottanta).
**François Coppée** al cimitero di Montparnasse, Parigi (Anni Ottanta).
**Guillaume Apollinaire** al cimitero del Père-Lachaise, Parigi, con studenti dell'Università "La Sapienza" di Roma, Parigi (Anni Ottanta).
**Jean-Paul Sartre** al cimitero di Montparnasse, Parigi (Anni Ottanta), con studenti dell'Università "La Sapienza" di Roma, (Anni Ottanta).
**Walter Benjamin** al cimitero di Portbou, Catalogna (anno 2018). Si tratta di un cenotafio poiché i resti di Benjamin non sono stati mai ritrovati. Viene pure riprodotta l'immagine del cimitero marino di Portbou che mantiene viva la memoria del filosofo specialista dell'Avanguardia.

Nerval

Baudelaire




Rimbaud

Coppée

Apollinaire

Sartre

Benjamin

*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 rewiew/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