

Bérénice

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

RIVISTA SEMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da

Gabriel-Aldo Bertozzi
e Gabriella Giansante

Rivista associata al



E1 Doctor Sax
Beat & Book

Bérénice

RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI COMPARATI
E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

Diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e Gabriella Giansante

Comitato Scientifico

Stefano Trinchese (direttore Dip. di Lettere, Arti e Scienze sociali), Nerina Clerici Balmas, Graziano Benelli, John Bennett, Pierre Brunel, Carmine Catenacci, Matteo D'Ambrosio, José Manuel Losada, Carolina Diglio, Giovanni Fontana, Louis Forestier, Marie-Thérèse Jacquet, Pierluigi Ligas, Andrea Lombardinilo, Gisella Maiello, Stella Mangiapane, Marco Modenesi, Liana Nissim, Novella Novelli, Rosa Maria Palermo, Pierluigi Pinelli, Manuela Raccanello, Danielle Risterucci-Roudnicki, Vasile Robciuc, David W. Seaman, Neli Maria Vieira, 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
revueberenice@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.^a, anno XXVIII, n. 65 – 2023

Codice ISBN: 9798877374225

ISSN (Paris): 1128-7047

Per abbonamenti scrivere a:

eldoctorsax@gmail.com
Costo per fascicolo: 12 €
Costo per quattro fascicoli: 36 €

Gli abbonati possono acquistare con lo sconto del 50% i *Quaderni di Bérénice* e con lo sconto del 30% i volumi della collana «ini ini». Consultare:

www.eldoctorsax.blogspot.com

www.review-berenice.com

SOMMARIO

Speciale Apollinaire

<i>Editoriale / editorial</i>	5
Tommaso Meldolesi	<i>Images simultanées et dynamiques dans quelques vers de Guillaume Apollinaire / Simultaneous and dynamic images in some verses of Guillaume Apollinaire</i>7
Pier Luigi Pinelli	<i>Mauriac et le modernisme. Francis Jammes vs Guillaume Apollinaire / Mauriac and modernism Francis Jammes vs Guillaume Apollinaire</i>19
Gabriella Giansante	<i>Apollinaire maître d'Ardengo Soffici / Apollinaire: master of Ardengo Soffici</i>33
Michel Décaudin	<i>Apollinaire et la théâtralité / Apollinaire and the theatricality</i>43
Pierre Della Torre	<i>Le théâtre d'Apollinaire, problèmes de mise en scene / Apollinaire's theatre problems of staging</i>45
Pol-P. Gossiaux	<i>Les Mamelles de Tirésias. Note historique et Anthropologique / The breasts of Tirésias. Historical and Anthropological notes</i>55

Katia Di Simone	<i>Il milieu artistico francese di Robert Louis Stevenson / The French artistic milieu of Robert Louis Stevenson</i>67
Luca Dragani	<i>Jean Laplace: prima ricognizione bio-bibliografica di un alchimista sconosciuto in Italia / Jean Laplace: first bibliographical recognition of an unknown alchemist in Italy</i>79

Sezione "Lingua francese" (diretta da GRAZIANO BENELLI)

Manuela Raccanello	<i>Proust e il linguaggio della memoria olfattiva / Proust and the language of olfactory memory</i>101
Catia Nannoni	<i>Le tournant fictionnel de la traduction au service de la visibilité du traducteur / The fictional turning point of translation in the service of the visibility of the translator</i>111

Pascale Janot

*Les savoirs scientifiques et techniques du roman policier
italien contemporain / Scientific and technical
knowledge of contemporary italian detective novels...125*

Sezione “Recensioni” (diretta da CAROLINA DIGLIO)137

Graziano Benelli, *Apollinaire. Opere scelte nell’interpretazione e traduzione di Gabriel-Aldo Bertozzi / Apollinaire. Selected works in the interpretation and translation by Gabriel-Aldo Bertozzi* – Francesco Baruzzo, *Les Pantoufles* di Luc-Michel Fouassier.

“Attualità”145

Casa Museo “Mario Bertozzi” / “Mario Bertozzi” House museum; *Omaggio a Mario Bertozzi / Tribute to Mario Bertozzi; ZZZOOOMMM!!! su Giovanni Fontana; C’est la vie* di Kiki Franceschi / *That’s life* of Kiki Franceschi.

“Iconografia e/o Inediti”149

Un testo teorico inedito del poeta John Bennett accompagnato da un’opera inedita di Cathy Bennett / An unpublished theoretical text by the poet John Bennett accompanied by an unpublished work by Cathy Bennett; John Bennett, *Siete sonetos inistas* (2023) / John Bennett, *Seven Inist Sonnets* (2023).

Ricordo di René Guitten.....155

Illustrazione di copertina

Numero storico di *Bérénice*
dedicato ad Apollinaire

Illustrazione della IV di copertina

Foto di un esemplare di *Bérénice*
di Mara Simone

Editoriale

Alcuni lettori di *Bérénice* chiedono come procurarsi gli arretrati della rivista. Per gli anni recenti, il problema non si pone: il nostro eccellente editore può soddisfare le loro richieste, pure in tempi relativamente brevi. Per i numeri molto datati invece, l'unica possibilità è quella di rivolgersi alle grandi biblioteche nazionali francesi e italiane che, comunque, registrano alcune assenze.

Bérénice, con questo fascicolo, è giunta al 65° numero, ma tale numerazione tiene conto solo della “N.S.” (nuova serie), quindi non viene considerata la prima serie di 33 fascicoli quadrimestrali voluti e finanziati esclusivamente dall'editore Lucarini di Roma a partire dal 1980. Pertanto, in realtà, siamo giunti alla pubblicazione al 98° numero e presto celebriamo il centesimo.

All'inizio, il nome della rivista, senza accenti, tutto minuscolo (*berenice*), era dovuto solo a una scelta grafica voluta dall'editore.

È proprio per la prima serie, ma non solo, che da tempo si moltiplicano le richieste di arretrati contenenti autorevoli studi di noti autori. Abbiamo così deciso di riproporre, *au fur et à mesure*, articoli di particolare rilievo, come in questo caso.

In uno “Speciale Apollinaire”, infatti, come non pubblicare uno scritto di Michel Décaudin, massimo interprete e studioso del poeta che ha curato l'edizione delle opere complete per la *Pléiade*? Testo che è pure un'introduzione a quelli che seguono di Pierre Della Torre, celebre autore e regista parigino che è penetrato in modo diretto, da “addetto ai lavori” (definizione più esplicita di quella di “specialista”), nel teatro di Apollinaire. E di Pol Pierre Gossiaux, scomparso nel 2016, pure lui molto noto ed esperto di *Les mamelles de Tirésias*. Studi che precedono i contributi inediti di Tommaso Meldolesi, Pier Luigi Pinelli e Gabriella Giansante.

Per “Inediti” si precisa che, secondo le norme, *Bérénice* dovrebbe presentare solo scritti mai pubblicati prima, ma talvolta, per fini scientifici e per non privare gli studiosi di contributi di alto valore non più consultabili, vale la pena, come abbiamo accennato, andare oltre la rigidità delle norme. Così nel prossimo numero (66) dedicato a *I colori nella letteratura francese dell'Otto-Novecento*, per il quale invitiamo gli studiosi a proporre contributi, pubblicheremo, molto probabilmente,

altri due testi su Apollinaire del 1981 che, per ragioni di spazio, non abbiamo potuto includere nel presente fascicolo. Segnatamente: *Littérature et spectacle dans l'œuvre di Apollinaire* di Léon Somville e *Apollinaire et le masque* di Anne Clancier.

Un *raisonné déreglement*, sprattutto *raisonné*, ci impone pure, confermando l'ordine delle sezioni (1-Parte monotematica e altri articoli; 2-Sezione "Mytocritique", diretta da Pierre Brunel e José Manuel Losada; 3-Sezione "Lingua francese", diretta da Graziano Benelli; 4-Sezione "Recensioni", diretta da Carolina Diglio; 5-"Attualità"; 6-"Iconografia e/o Inediti), di saltare eccezionalmente la pubblicazione di una sezione, se gli articoli proposti per quella non sono stati accolti. In questo numero abbiamo dovuto sacrificare la seconda sezione.

Per questo fascicolo, sono stati selezionati anche due articoli su temi di grande interesse: quello di Katia Di Simone che illustra come Robert Louis Stevenson, uno dei maggiori scrittori dell'Ottocento, abbia avuto una formazione francese. E quello di Luca Dragani dedicato all'alchimia. Finalmente, con questo secondo, si può accedere alla lettura di un argomento trattato con competenza e serietà, poiché quasi sempre invece la scienza di Ermete Trismegisto è soggetta alla moda incalzante promossa da fanatici incompetenti, come frequentemente accade per gli argomenti esoterici.

In quanto agli studi dedicati alla lingua francese, la selezione operata da uno dei maggiori esperti, Graziano Benelli, rappresenta una garanzia per la qualità del prodotto; qui con i contributi di Catia Nannoni e Pascale Janot, preceduti dal testo di Manuela Raccanello che, si può dire, offre un'appendice al numero precedente dedicato a Proust.

Nella sezione di Carolina Diglio, riappare il "protagonista" di questo numero, ovvero Apollinaire, seguito da una recensione del romanzo di Luc-Michel Fouassier.

Nella sezione "Iconografia e/o inediti" (questa volta solo inediti) vengono pubblicati un testo teorico e poesie, entrambi di John Bennett, uno dei maggiori poeti statunitensi d'avanguardia.

Il numero si conclude con un dolente necrologio/omaggio per René Guilton.

IMAGES SIMULTANÉES ET DYNAMIQUES DANS QUELQUES VERS DE GUILLAUME APOLLINAIRE

di TOMMASO MELDOLESI

Simultaneous and dynamic images in some verses of Guillaume Apollinaire.

In Apollinaire's poetry the simultaneity of images and their dynamism reveal a connection between this poem and the French artistic avant-garde of the early XX century. Particularly important for Apollinaire is the influence of Picasso and Delaunay. From Picasso the poet learnt the accumulation of images and their independence; the second showed him most of all the dynamism of images and the possibility to escape from reality. In Alcools (1913) we still find the melancholy of the past. In Calligrammes (1918) we see the attempt to escape from the tremendous reality of the war.

La nouveauté des images créées par Apollinaire est strictement liée aux contacts que le poète entretient avec des peintres des avant-gardes du début du XX^e siècle. Il s'agit, pour la plupart d'images immédiates, simultanées, caractéristiques d'un monde où, grâce aux nouvelles technologies, de grands changements révolutionnent à jamais la conception de la vitesse et du mouvement dans la vie de tous les jours.

Guillaume Apollinaire est au centre du renouvellement de la société à cheval entre le XIX^e et le tout commencement du XX^e siècle. Il respire une atmosphère culturelle caractérisée par les enjeux de la modernité. Tout comme Henri Scepi l'affirme, Apollinaire n'est pas un esprit révolutionnaire¹ et pourtant il contribue par son œuvre au renouvellement de la société tout entière.

Apollinaire ressent beaucoup de la tradition précédente, surtout pour ce qui concerne la fonction du poète à partir de la seconde moitié du

¹ H. Scepi, «Apollinaire entre le texte et l'image», *Critique*, 2007/12 (n. 727), p. 974.

XIX^e siècle. Et pourtant l'auteur des *Calligrammes* n'est plus «Le voyageur ailé [...] gauche et veule»² qui se sent écarté par la société. Dans «La Chanson du Mal-aimé», il écrit:

Mon beau navire ô ma mémoire
avons-nous assez navigué
dans une onde mauvaise à boire
avons-nous assez divagué
de la belle aube au triste soir.³

La nostalgie des expériences vécues dans le passé mène la mémoire du poète à «naviguer», quoique «dans une eau mauvaise à boire».

Dans les vers d'Apollinaire on aperçoit le rapprochement d'images différentes constituant une mosaïque très suggestive de sensations et de perceptions diverses, apparemment entassées mais en réalité très bien articulées entre elles, à vol d'oiseau, sur toute la «zone» concernée. C'est justement dans «Zone», le poème qui ouvre le recueil *Alcools* (1913), que l'accumulation des images est organisée selon une modalité «en cascade», répondant à une logique interne. L'ensemble du poème est comme une descente en enfer. Tout ce que le poète contemple est pris dans un grand tourbillon incessant. Ainsi le poète passe des «millions d'hirondelles»⁴ aux «faucons»⁵, aux «hiboux»⁶, aux «ibis»⁷ venant d'Afrique ; aux «troupeaux d'autobus mugissants»⁸, aux «philis»⁹ venus de Chine, aux larmes des «pauvres émigrants»¹⁰, aux «femmes allaitant des enfants»¹¹ dans «le hall de la gare Saint-Lazare»¹². Tout cela est soumis à l'état d'âme du «tu» qui est chargé d'entreprendre une réflexion, voire une confrontation mutuelle avec le poète au sujet des images évoquées:

² Ch. Baudelaire, «L'Albatros», *Spleen et idéal, Les Fleurs du Mal, Œuvres Complètes I*, Gallimard/Pléiade, 1990, p. 10, v. 9.

³ G. Apollinaire, «La Chanson du mal-aimé», *Œuvres poétiques*, Gallimard/Pléiade, 1965, p. 47, v. 55-60.

⁴ G. Apollinaire, «Zone», *Alcools, Œuvres poétiques*, Op. cit., p. 40, v. 45.

⁵ Ivi, v. 46.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ivi, v. 47.

⁸ Ivi, p. 41, v. 64.

⁹ Ivi, v. 62.

¹⁰ Ivi, p. 43, v. 126-127.

¹¹ Ivi, v. 118-119.

¹² Ivi, v. 120.

L'angoisse de l'amour te serre le gosier
comme si tu ne devais jamais plus être aimé
si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère
vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière
te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille
les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie.¹³

[...]

Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages
avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge
tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans
j'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps
tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter
sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouventé.¹⁴

Le «je-tu» flâne dans la ville en observant tout ce qui s'y passe. Il y a toujours une dualité des points de vue ainsi que des expériences vécues : «de douloureux et de joyeux voyages». Le poète s'aperçoit de la souffrance des misérables et contemple le train de vie malheureux des pauvres gens, condamnés à des conditions de vie méprisables et difficiles, et destinés à vivre «une saison en enfer». Il décide de marcher à pied dans Paris, «dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée /[...] [où] sont les Christ inférieurs des obscures espérances»¹⁵. Dans les derniers vers Apollinaire veut manifester un adieu tranchant au monde. Par «Adieu, adieu /soleil cou coupé»¹⁶, le lever du soleil se transforme en une scène de décapitation. Ainsi par la décapitation du soleil, voire de l'espoir de la vie qui poursuit son cours, tout est soumis à la nostalgie d'un passé perdu qui ne reviendra plus.

Apollinaire vit dans un moment où, encore plus qu'à la fin du XIX^e, le début du XX^e siècle semble être marqué par une «pulsion vers l'image [...] vers un monde considéré comme un véritable réservoir d'images et de tableaux pour l'œil»¹⁷. C'est là un moment magique à l'apparence, caractérisé par un faste et une richesse qui se fondent cependant sur des piliers plutôt fragiles. D'une part, la grande distribution des marchandises contribue à donner une image assez opulente des grandes villes, d'autre part, les innovations techniques et technologiques récentes permettent de traverser des distances considérées

¹³ Ivi, p. 41, v. 65-73.

¹⁴ Ivi, p. 42-43, v. 112-113.

¹⁵ Ivi, p. 43, v. 151, 153.

¹⁶ Ivi, v. 154-155.

¹⁷ Ph. Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, J. Corti, 2001, p. 7.

comme infranchissables jusque-là, dans des délais temporels absolument inouïs. L'œil est alors attiré, voire capturé, à la fois effrayé et exalté par la simultanéité des images ainsi que par leur mouvement incessant, comme dans le cas du voyage en chemin de fer¹⁸.

Tout cela contribue à attirer Apollinaire vers les avant-gardes artistiques de son temps, la vitesse des images, l'instantanéité des perceptions de plus en plus fuyantes, momentanées et entassées dans la mémoire de celui qui les regarde. Déjà en 1902, Apollinaire publie son premier article de critique d'art dans *La Revue Blanche*¹⁹. Deux ans après il fait la connaissance d'André Derain. En 1905 il rencontre Picasso avec lequel il se lie d'une amitié sincère, riche d'échanges et d'inspirations réciproques. La fréquentation de Picasso ouvre à Guillaume Apollinaire les portes de l'art. Dès lors la vie du poète se confond avec le devenir de l'art moderne. Guidé par ses goûts et ses intuitions, il allie le travail et l'amitié dans le même élan créateur. En 1907 il connaît entre autres Braque, Chagall, Matisse, Duchamp, mais surtout Delaunay et crée donc des contacts avec «un univers dont les inventions rayonnent dans l'Europe entière et honorent la modernité – fauvisme, cubisme, orphisme, abstraction, [...] – où foisonnent artistes et mécènes venus de tous horizons»²⁰. C'est à partir de là que le nom d'Apollinaire est lié à un monde cosmopolite et bouillonnant, épris de nouveauté et de vitesse. Les machines y ont un potentiel plastique et poétique à la fois.

L'aube du XX^e siècle est une époque particulièrement riche et novatrice: le cinéma, la découverte de l'inconscient par Freud et de la relativité par Einstein s'aventurent à l'intérieur de nouveaux territoires encore inexplorés. Les peintres et les poètes entreprennent alors de nouveaux chemins pour se débarrasser des vieux modèles et des vieilles façons de raconter le monde et donnent libre cours à leur imaginaire. Les deux artistes qui ont le plus d'influence sur la poésie d'Apollinaire sont Pablo Picasso et Robert Delaunay. L'influence du premier est strictement liée à la perception du monde donnée par les peintres cubistes qui donnent une vision aplatie des formes et des objets dans un tournoiement dynamique incessant. Le dynamisme concerne également la

¹⁸ Cela est évident également ailleurs: par exemple dans le poème «Train militaire», contenu dans les *Poèmes à Lou* (1912).

¹⁹ G. Apollinaire, «Le Pergamon à Berlin», *La Revue Blanche*, le 15 mai 1902.

²⁰ L. Campa, «Guillaume Apollinaire et ses peintres», *Le Monde diplomatique*, décembre 2014, p. 14.

peinture de Delaunay projetée vers l'abstraction et engendrant par l'imaginaire des formes et des perceptions visuelles qui vont bien au-delà de la représentation réelle du monde.

Tout comme les peintres cubistes de Picasso à Braque à Juan Gris, dont les images sur les toiles montrent en même temps l'extérieur tout comme l'intérieur le plus caché des objets représentés, ainsi Apollinaire vise à l'exploration de sa conscience et de la réalité. C'est un travail de fouilles et de recherche profonde au sein des sensations, des rêves, des émotions et de l'amertume-nostalgie du poète pour la vie et «les jours [qui] s'en vont / [alors que le] «je demeure»²¹. Dans «Le brasier» on assiste à une accumulation d'images:

Où sont ces têtes que j'avais
où est le Dieu de ma jeunesse
l'amour est devenu mauvais
qu'au brasier les flammes renaissent
mon âme au soleil se dévêt.

Dans la plaine ont poussé des flammes
nos cœurs pendent aux citronniers
les têtes coupées qui m'acclament
et les astres qui ont saigné
ne sont que des têtes de femmes.

Le fleuve épinglé sur la ville
[...].²²

Tout en évoquant les beaux jours de son passé, le «je» se demande «où sont ces têtes» qu'il avait dans «[sa] jeunesse»; et la «tête» indiquant la vie, l'intelligence et surtout la clairvoyance, est un élément réitéré à maintes reprises dans le poème. Ailleurs le poète évoque en effet les «têtes des morts» et les «flammes», les «têtes coupées» qui «acclament» le «je (image macabre); les «astres» qui saignent qui ne sont autre chose que des «têtes de femmes». Tout brûle et tout renaît dans le brasier où «des flammes renaissent». La «flamme», élément vital et destructeur (de la vie et la mort), est rapprochée tantôt de «l'esprit» du «je» qui se «dévêt» au soleil, tantôt de «nos cœurs qui pendent aux citronniers», arbre symbole de la perfection. Les images rapprochées se succédant rapidement suggèrent donc une aspiration au sublime qui est

²¹ G. Apollinaire, «Le Pont Mirabeau», *Alcools, Œuvres poétiques*, Op. cit., p. 45, v. 5.

²² Id., «Le Brasier», Ivi, p. 108, v. 10-21.

mise en danger par la condition malheureuse où le «je» se trouve à vivre.

C'est en 1905 qu'Apollinaire publie l'article «Picasso peintre et dessinateur»²³. Il y affirme que «son naturalisme amoureux de précision se double de ce mysticisme qui en Espagne gît au fond des âmes les moins religieuses»²⁴. La même année, il écrit encore: «Picasso a regardé les images humaines qui flottaient dans l'azur de nos mémoires [...] La pitié rendit Picasso plus âpre [...] Le goût de Picasso pour le trait qui fuit change et pénètre»²⁵. Le poète est donc attiré par le côté plutôt lyrique des peintures de Picasso. L'influence du peintre est présente surtout dans *Alcools* (1913). Dans les *Saltimbanques*, Apollinaire voit un double de sa propre vie. Il est attiré, comme d'ailleurs dans «Zone», par la condition de pauvreté des sujets représentés, sans domicile fixe et contraints à mener une vie de vagabondage. «On ne peut pas confondre ces saltimbanques avec des histrions. Le spectateur doit être pieux car ils célèbrent des rites muets avec une agilité difficile»²⁶. Au sein du poème portant le même titre, on aperçoit non seulement une proximité des contenus, mais également un rapprochement entre la représentation des images poétiques et la description réalisée par le peintre. «Les saltimbanques ne sont définis que par leur mouvement d'éloignement. Leur troupe qui s'en va, forme une sorte de trait, un point de fuite [...]»²⁷. Comme dans la peinture également, c'est la tonalité de l'ensemble («les auberges grises, les villages sans églises»²⁸) qui les caractérise. Leurs traits les plus typiques, résignation, pauvreté, se laissent deviner dans un contour, «[l'] arbre fruitier [qui] se résigne»²⁹ ou dans le geste de leurs animaux «qui quêtent des sous sur leur passage»³⁰. Les images, du moins autant que les sujets représentés jouent un rôle fondamental dans la poésie d'Apollinaire. C'est par le choix de ses images,

²³ Id., *Revue immoraliste*, avril 1905; *Chroniques d'art 1902-1918*, Gallimard/folio, 1993, 34.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 35.

²⁶ Id., «Les jeunes: Picasso peintre», *La plume*, 15 mai 1905; *Chroniques d'art 1902-1918*, *Op. cit.*, p. 38.

²⁷ M. Davies, «Apollinaire, la peinture et l'image», *Que Vlo-Vé?*, Série 1 N° 21-22 juillet-octobre 1979, *Actes du colloque de Stavelot*, 1975 p. 3.

²⁸ G. Apollinaire, «Les Saltimbanques», *Alcools*, *Œuvres poétiques*, *Op. cit.*, p. 90, v. 3.

²⁹ *Ivi*, v. 6.

³⁰ M. Davies, *Op. cit.*, p. 3.

qu'il révèle le plus clairement la spécificité de son imagination. La corrélation entre cette évolution de l'image et son influence tire alors sa source à partir de la peinture. On pourrait donc affirmer que Picasso aurait influencé et encouragé Apollinaire à se concentrer sur l'utilisation des images comme élément autonome, ce qui représenterait une essence conceptuelle et serait à la base de la structuration de l'œuvre. Les images libérées s'entassent alors dans l'esprit du poète tout comme au sein de ses compositions poétiques, de même qu'il arrive chez les peintres cubistes qu'Apollinaire défend lors de leurs débuts³¹.

Le même sentiment de nostalgie se retrouve dans «Le voyageur». Il s'agit là d'un poème sur l'errance et le mouvement. Le voyageur se déplace à la fois dans le passé et dans le présent: une sorte de kaléidoscope de la mémoire rongée par l'oubli et endeuillé par l'abandon et la séparation. Le souvenir est au centre de tout le poème et sa réitération scande le rythme de cette composition poétique. C'est l'esprit qui voyage dans un temps-non-temps qui à partir du passé s'étale vers l'ailleurs où tout élément naturel, tout objet et toute description sont concernés:

[...]

Les villes que j'ai vues vivaient comme des folles

Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages
les cyprès projetaient sous la lune leurs ombres
j'écoutais cette nuit au déclin de l'été
un oiseau langoureux et toujours irrité
et le bruit éternel d'un fleuve large et sombre.

Mais tandis que mourants roulaient vers l'estuaire
tous les regards tous les regards de tous les yeux
les bords étaient déserts herbus silencieux
et la montagne à l'autre rive était très claire.³²

Bien évidemment Apollinaire n'a pas été le premier à utiliser le procédé des cascades d'images entrelées et connectées entre elles par le raisonnement parfois apparemment irrationnel d'un poète. Rimbaud

³¹ G. Apollinaire, «Art et curiosité. Les commencements du Cubisme», *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 octobre 1912; *Chroniques d'art 1902-1918*, Op. cit., p. 340-343.

³² Id., «Le Voyageur», *Alcools, Œuvres poétiques*, Op. cit., p. 78, v. 30-40.

avait jadis ouvert une porte à laquelle cependant Apollinaire donne sa contribution importante.

C'est dans la peinture de Robert Delaunay qu'Apollinaire trouve l'expression de l'aspiration à l'art abstrait. «L'art de Robert Delaunay – écrit-t-il en 1912 – est mouvementé et ne manque pas de forme. Les pavés des maisons, les perspectives architecturales des villes, la tour Eiffel surtout, voilà quels sont les thèmes les plus caractéristiques d'un artiste qui a de l'univers une vision monumentale décomposée en lumières violentes»³³. En se détachant de la nostalgie d'un passé bienheureux, souvent présente dans *Alcools* (1913), Apollinaire découvre une nouvelle forme d'expression plus moderne et géniale dans *Calligrammes* (1918). La simultanéité des couleurs, leurs contrastes et leurs dynamismes sont fondamentaux dans l'œuvre de Delaunay. Cet artiste peint *Les fenêtres* en 1912, alors que d'une part les idées de Bergson et d'autre part celles de Freud ont déjà pénétré au sein de la culture. On est à l'orée de 1913, l'année qui précède l'hécatombe de la Première Guerre Mondiale et qui voit entre autres la publication du premier volume de *A la Recherche du Temps perdu* de Proust, la *Prose du transsibérien* de Cendrars et *Alcools* d'Apollinaire. C'est toujours en 1913 qu'Apollinaire commence à écrire les poèmes qui conflueront dans son deuxième recueil, *Calligrammes*, que le poète publie en avril 1918, quelques mois avant sa mort. Il alterne dans ce recueil des textes écrits et d'autres composés par des mots formant des dessins suggestifs. La rencontre avec Delaunay et, au cours du temps, l'influence de ce dernier sur le poète constituent un point capital dans l'évolution poétique d'Apollinaire. Nous pouvons dire alors avec Margaret Davies que «si dans “Zone” tout ce qui a rapport à l'art visuel se fige sous le regard angoissé, dans “Les Fenêtres” le tableau de Delaunay inspire un poème d'un dynamisme, d'un élan qui vraiment marquent un nouveau point de départ. C'est surtout le dynamisme, le sens du mouvement créé par les couleurs vives de Delaunay et qu'il croyait être l'essence même du monde moderne, qui semble avoir répondu à des goûts profonds d'Apollinaire»³⁴. Le poème «Fenêtres» est composé en 1912 et sert comme préface d'un catalogue de peintures de Robert Delaunay³⁵. Or la fenêtre en tant que telle n'apparaît qu'à deux reprises: «Et maintenant

³³ Id., *L'Intransigeant*, 5 mars, 1912, *Chroniques d'art 1902-1918*, Gallimard/folio, Op. cit., 281.

³⁴ M. Davies, «Apollinaire, la peinture et l'image», Op. cit., p. 10-11.

³⁵ R. Delaunay, G. Apollinaire, *Delaunay Paris*, A. Marty, 1912.

voilà que s'ouvre la fenêtre [...]»³⁶, «La fenêtre s'ouvre comme une orange»³⁷. Et, s'il est vrai que, comme Michel Décaudin l'affirme, on se trouve devant un «morcellement dans la facture du poème»³⁸, il est également vrai que, malgré tous les contrastes existants dans ce poème, le but ultime d'Apollinaire est de tendre vers la lumière et donc vers l'évasion du réel. La fenêtre, soit-elle réelle ou mentale, est alors un point de fuite et d'évasion soit pour le peintre, soit pour le poète.

La simultanéité des images est également présente dans «Simultanéités», un poème composé en 1915 où les impressions du poète ont comme arrière-plan le cadre dramatique de la guerre:

Les canons tonnent dans la nuit

On dirait des vagues tempêtes
des cœurs où pointe un grand ennui
ennui qui toujours se répète.

Il regarde venir là-bas
les prisonniers l'heure est si douce
dans ce grand bruit ouaté très bas
très bas qui grandit sans secousse.

Il tient son casque dans ses mains
pour saluer la souvenance
des lys des roses des jasmins
éclos dans les jardins de France.³⁹

Bien évidemment le souvenir est présent dans ces vers, mais non pas comme une nostalgie écœurée pour un passé perdu à jamais, sinon comme une tentative d'échapper, malgré tout aux drames et à la catastrophe du premier conflit mondial.

³⁶ G. Apollinaire, «Les Fenêtres», *Calligrammes, Œuvres poétiques*, Op. cit., p. 169, v. 40.

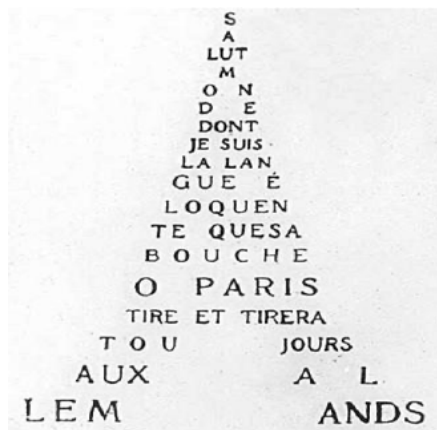
³⁷ Ivi, v. 12.

³⁸ M. Décaudin, «Guillaume Apollinaire 10: méthodes et approches critiques (I)», *La Revue des lettres modernes*, 1971, Numéros 276-279, 45. [Texte cité par Yann Op-sitch, *Étude comparative et intertextuelle sur le thème des fenêtres dans quatre poèmes de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marie Kryszynska et Guillaume Apollinaire*, Master of Arts, University of North Texas, 2011, p. 20].

³⁹ G. Apollinaire, «Simultanéités», *Calligrammes, Œuvres poétiques*, Op. cit., p. 285, v. 1-12.

Un lien entre Apollinaire et Delaunay ne pourrait se passer enfin d'une allusion à la tour Eiffel, sujet cher au peintre qui en proposa diverses versions de différentes couleurs et formes mélangées. Parfois la tour Eiffel apparaît entre deux rideaux en mouvement, comme s'il s'agissait d'un décor de théâtre ondoyant sur scène.

Le poème d'Apollinaire est une représentation physique de la tour Eiffel:



Le poète choisit de lancer un message de défi sous une forme novatrice. Ce ne sont plus les couleurs ni les images entassées ou liées entre elles contenues dans le texte mais le texte lui-même dont la forme prend une apparence nouvelle. A une époque où la capitale est parsemée de slogans et de manifestes publicitaires, certains poèmes d'Apollinaire deviennent des slogans eux-mêmes, des jeux de mots à la fois poétiques et immédiats. Le temps des imageries a pris le dessus au sein de la société ; une société beaucoup plus fuyante et passagère, rongée par l'obsession de la vitesse et du mouvement. Les messages dans la société du XX^e siècle sont de plus en plus courts, simples et efficaces. Dans les rues, sur les panneaux publicitaires, à la gare, tout comme dans d'autres endroits publics, les gens doivent pouvoir saisir très vite un message sans trop d'explications cachées. C'est dans ce sens qu'Apollinaire forge un nouveau langage, d'une modernité impressionnante, dessinant des images qui contiennent des textes significatifs.

C'est alors, grâce non seulement à la tradition poétique qui, de Baudelaire à Rimbaud et à beaucoup d'autres, jeta les bases de la poésie française moderne, mais également grâce à l'accumulation des images tirées de Picasso, au dynamisme et aux contrastes des mots observés

chez Delaunay qu'Apollinaire donne une contribution importante au renouvellement de la poésie moderne. Et s'il est vrai que politiquement il n'a jamais été un révolutionnaire, le chemin qu'il traça surtout dans *Calligrammes* ne passera pas inaperçu chez les écrivains et les poètes en France et à l'étranger tout le long du XX^e siècle.

MAURIAC ET LE MODERNISME FRANCIS JAMMES VS GUILLAUME APOLLINAIRE

par PIER LUIGI PINELLI

Mauriac and modernism Francis Jammes vs Guillaume Apollinaire.
The article highlights the relationship between François Mauriac and Guillaume Apollinaire. The Bordeaux writer laments the fact that the avant-garde prophet is still celebrated fifty years after his death, while Francis Jammes has fallen into oblivion along with his work. Mauriac reveals a total rejection of modernism and, although admiring Apollinaire, considers the avant-garde prophet inferior to traditional poets such as the Cygne d'Orthez. In the fifth volume of his Bloc-notes he draws a comparison between the latter and Apollinaire and states that Jammes's Tristesse poems are poetically deeper and evoke greater emotions than Apollinaire's Poèmes à Lou.

Dans son dernier livre consacré à Guillaume Apollinaire, Gabriel-Aldo Bertozzi considère Apollinaire comme l'inventeur et le prophète du modernisme poétique:

L'arco della poesia di Guillaume Apollinaire parte da versi con cadenze decisamente simboliste, volge poi verso un modernismo personale e da questo giunge a composizioni d'avanguardia fino ad arrivare, nell'ultimo tratto, alla ricerca di un equilibrio, di un ritorno all'ordine che sembra discostarlo dalle nascenti avventure che il secolo sta alimentando.¹

François Mauriac que pensait-il de ce «prophète» des avant-gardes du vingtième siècle? Pour répondre à cette question, il faut d'abord analyser

¹ G. Apollinaire, *Opere scelte nell'interpretazione e traduzione di Gabriel-Aldo Bertozzi*, Napoli, La Valle del Tempo, 2023, p. 12. C'est nous qui traduisons: «L'arc de la poésie de Guillaume Apollinaire part de vers aux cadences résolument symbolistes, puis se tourne vers un modernisme personnel d'où il arrive à des compositions d'avant-garde jusqu'à ce qu'il atteigne, dans la dernière partie de son œuvre, un équilibre et un ordre qui semblent l'éloigner des aventures naissantes qu'alimente le siècle.»

les problèmes qui se posaient à un jeune catholique cultivé comme François Mauriac qui les connaissaient mieux que les garçons de sa génération et qui en était préoccupé. Ces problèmes concernaient la crise que le modernisme provoque au sein de l'Église. En 1893, le jeune philosophe Maurice Blondel soutenait devant la Sorbonne une thèse intitulée *L'Action* dans laquelle il tentait de jeter un pont entre le catholicisme et la philosophie rationaliste; il y proposait une réflexion sur l'insuffisance de l'homme et sur son besoin d'une transcendance. Parallèlement à ces réflexions philosophiques, s'était développée chez les clercs et en particulier chez l'abbé Alfred Loisy une recherche révolutionnaire en matière de critique biblique. Aussi, en 1902, son livre intitulé *L'Évangile et l'Église* provoqua un tel scandale qu'on parla d'une «affaire Dreyfus de l'état-major catholique».² Il y opposait le «Christ de l'histoire» et le «Christ de la foi». La réaction suscitée dans le milieu catholique fut immédiate: il fallait dénoncer les erreurs de cet enseignement et inviter le pape à se saisir de l'affaire.

En se répandant dans toutes les couches de la société et tous les domaines de la vie laïque, le mouvement prit une force inquiétante: il fallait agir vite et ce fut essentiellement à Pie X de parler *ex cathedra*. Le Pape se préparait à dénoncer l'hérésie lorsque éclata un scandale auquel François Mauriac ne put rester indifférent, car il était provoqué par une œuvre d'Antonio Fogazzaro, l'écrivain italien que Mauriac admirait énormément. En 1905, Fogazzaro publia un roman intitulé *Il Santo*³: son héros, Piero Maironi, menait une vie exemplaire que tous le considéraient comme un saint. L'importance décisive de cette œuvre pour une évolution de l'Église vers les conquêtes de la science et du modernisme est soulignée *a posteriori* par Mauriac dans un bloc-notes de 1963:

² Cité par E. Poulat, in *Histoire, dogme et critique dans la crise moderniste*, Bruxelles, Casterman, 1962, n. 38, p. 21.

³ A. Fogazzaro, *Il Santo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1905. *Le Saint* reprend les événements du protagoniste de *Piccolo mondo moderno*. Après la mort de son épouse, Piero Maironi devint moine sous le nom de Benedetto. Il se consacre aux pauvres et aux malades, mais aussi à la propagande d'amour et d'évangélisation, pointant du doigt les maux qui affligent l'Église. Il parvient à obtenir, malgré l'hostilité que son action provoque au sein de la curie, une conversation secrète avec le Pape dans laquelle il expose sa sévère analyse de l'état de l'Église, lui demandant de promouvoir une réforme. Jeanne Dessalle, désormais veuve et toujours amoureuse de Piero, le tente à nouveau, mais il saura résister au regain de passion. Piero meurt dans le carrosse de Jeanne, qui s'est précipitée à ses côtés et a finalement été conquise par la foi.

«... j'adjure Votre Sainteté de quitter le Vatican! Sortez, Saint-Père!» Ce cri retentit en moi cinquante-cinq ans après qu'il a été poussé par Piero Maironi, C'était le héros d'un roman d'Antonio Fogazzaro: *Il Santo* qu'à vingt ans j'admirais et j'aimais pour des raisons que la littérature connaissait peu – bien qu'après tout ce fut peut-être un beau roman dans un temps où ce n'était pas un crime pour le romancier de se délivrer à travers un personnage, de la vérité qui l'étouffait, et d'une vérité persécutée.

Le Saint fut mis à l'index pour crime de modernisme. Mais la fiction épousait étroitement ce que je croyais être vrai, et qui était condamné et qui l'emporte aujourd'hui. Je viens de relire le chapitre où le saint, une nuit, au Vatican, parle au pape face à face et lui dit, avec un audacieux amour, tout ce qu'il a sur le cœur, ce que nous avons toujours eu sur le cœur, nous les catholiques d'un certain bord.⁴

La réponse ne se fit pas attendre et dès juillet 1907, un décret du Saint Office *Lamentabili sane exitu* refusait à la critique biblique le droit à l'indépendance vis-à-vis de la théologie. Enfin, le 8 septembre 1907, avec l'encyclique *Pascendi Dominici gregis* le Pape condamne tout le système moderniste et ses principaux représentants dont les œuvres sont mises à l'index.

Dans la *Rencontre avec Barrès*, parue dans *Le Figaro* en 1940, sous le titre *Mes premières années à Paris*, Mauriac décrit comment il avait subi la crise moderniste dans sa jeunesse:

J'ai subi la crise moderniste qui sévissait durant ces années comme un affamé qui eût été au moment de se voir enlever le pain de la bouche. Il y allait pour moi de la vie au sens le plus physique que le Christ ait réellement vécu et souffert et qu'il ait ressuscité d'entre les morts [...] J'ai vécu plus douloureusement qu'aucun autre jeune catholique l'angoisse d'adhérer à une foi liée à des faits d'histoire sur lesquels la science a droit de regard. Ce qu'il y avait au fond du modernisme, c'était le désir de rendre le Christ indépendant des recherches de l'exégèse. Sa condamnation, sans aucun doute nécessaire, a ravi cette espèce de chrétiens qui n'ont pas besoin du Christ vivant, mais du système catholique dont dépend l'ordre social [...]⁵.

C'est en plein fouet que la crise moderniste atteint Mauriac, initié par son ami André Lacaze, avec lequel il «laberthonniérisait»⁶:

⁴ F. Mauriac, *Bloc-notes IV*, 1961-1964, Paris, Éditions du Seuil, p. 437.

⁵ Id., *Œuvres autobiographiques*, Édition établie, présentée et annotée par F. Durand, NRF Gallimard, 1990, p. 180.

⁶ C. Escallier, *François Mauriac et le modernisme*, Nouveaux Cahiers François Mauriac, 1, Paris, Grasset, 1993, p. 40. Lucien Laberthonnière (1860-1932) est un prêtre français de la Congrégation de l'Oratoire, théologien, philosophe et historien de la philosophie.

C'est par ce camarade André Lacaze que je fus confronté, comme pouvait l'être un rhétoricien par un philosophe de dix-sept ans, au courant d'idées que le Pape Pie X allait condamner sous le nom de modernisme. [...] À travers André, j'atteignais les idées que j'eusse été incapable de dégager moi-même de lectures trop fortes pour le collégien ignorant que j'étais.⁷

C'est donc le problème religieux fondamental de l'époque: la conciliation de la révélation chrétienne et des apports de la science moderne que Lacaze lui fit découvrir. André et François se partageaient un exemplaire dactylographié de la thèse de Blondel, lisaient ensemble les *Annales de philosophie chrétienne*: ils discutaient avec passion de toutes les questions que posaient la théologie ou l'exégèse. Aussi en vinrent-ils à se nourrir des opuscules de l'abbé Loisy⁸, à prendre feu et flamme pour Mgr. Duchesne, le père Tyrrell, l'abbé Bremond ou l'italien Fogazzaro, à douter progressivement de la conscience que le Christ pouvait avoir de sa divinité ou de l'authenticité du quatrième évangile. Mauriac reconnut avoir caché, dans ses évangiles, tous les versets considérés comme interpolés ou même n'être guère sorti du texte de Marc que les émules de Loisy tenaient pour le plus proche des paroles du Christ

Ses amitiés, ses lectures étaient donc du côté moderniste, dans une attitude qui ne relevait pas toujours de la soumission et du respect et pourtant, mal à l'aise, tourmenté, voir déchiré, il notait: «C'est vexant mais je dois bien constater que si je voulais quitter le christianisme, ma décision me semblerait difficile à légitimer.»⁹

Le jeune Mauriac ne quitta pas le christianisme, trop profond étant en effet son attachement au Christ. S'il déplora jusqu'à la fin la condamnation du Père Laberthonnière, l'opprobre jeté sur Blondel, la mise à l'index du roman de Fogazzaro, il n'en garda pas moins cette lucidité qui lui défendit de s'attaquer, avec Loisy, à la réalité historique du christianisme. Fut-il moderniste? Oui, peut-être, dans la mesure où la pensée des immanentistes correspondait chez lui à une attitude spontanée, à cette religion du cœur qui depuis son enfance nourrissait chacun de ses élans vers le Christ.

⁷ F. Mauriac, *Œuvres autobiographiques*, Op. cit., p. 741.

⁸ Alfred Loisy (1857-1940) est un prêtre, théologien et exégète catholique français. La publication de son ouvrage *L'Évangile et l'Église* en 1902 est souvent décrite comme le déclencheur de la crise moderniste qui traverse l'Église catholique. Excommunié en 1908, il est nommé l'année suivante au Collège de France où il occupe la chaire d'Histoire des religions.

⁹ *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, 10, p. 21.

Mais si Mauriac adhère en quelque sorte au modernisme religieux, on ne peut pas en dire autant de son adhésion au modernisme littéraire. Guillaume Apollinaire n'est pas son Christ. Il n'appréciait guère le chantre de la modernité, même si dans la querelle qui l'oppose à Ionesco et aux "nouveaux romanciers", Mauriac considère Apollinaire comme un des représentants de la grande génération des écrivains "classiques" et non pas comme promoteur de l'avant-garde tout court, comme le relève Gabriel-Aldo Bertozzi dans son texte: «ancora ricordiamo le due grandi tendenze esegetiche, quella che lo vuole all'avanguardia e quella che ritiene discutibile questa collocazione. Riteniamo sia preferibile [...] la seconda [...] ma non si può dimenticare che i suoi calligrammi sono, almeno nella forma, opera d'avanguardia».¹⁰

Mauriac refuse vivement le «complexe de supériorité» que revendiquent les chefs de file de la génération moderniste qu'il oppose à la sienne et où il insère Apollinaire:

Je trouve étrange le complexe de supériorité dans ces chefs de file d'une génération qui, en comparaison de la nôtre, paraît si pauvre qu'on en est presque gêné. Il y eut un temps où vivaient à la fois Claudel et Gide, et Proust, Jammes et Valéry, Fargue et Apollinaire, Colette, Bernanos [...] Tous ces noms composent une époque, peut-être une grande époque... Mais l'analyse que nous en ferions décèlerait (je pense en particulier [...] au surréalisme) le germe de ce qui nous tue aujourd'hui, le phylloxéra qui a ravagé le cépage littéraire français.¹¹

L'écrivain de Bordeaux considère donc le modernisme comme "le phylloxéras" de la littérature française et il ajoute que ce n'est pas une affaire de technique, car «Les techniques valent ce qui vaut le romancier qui en use». Et il s'adresse directement aux modernistes en leur disant que ce qui compte

c'est remonter à la source, qui existe, que le vouliez ou non. Je ne propose pas une croyance: il ne s'agit pas de "se sauver". Je me tiens au niveau de l'homme qui écrit à partir de ce qui relève de son expérience. Et certes, je ne le renie pas: les tenants de l'absurde ont beau jeu pour dégager le non-sens du monde. Mais c'est à condition de refuser de voir tout un ordre de faits qui eux aussi

¹⁰ G.-A. Bertozzi, in Apollinaire, *Op.cit.*, p. 12. C'est nous qui traduisons: «[...] on se souvient encore des deux grandes tendances exégétiques, celle qui veut que cela soit au premier plan et celle qui considère cette position comme discutable. Nous pensons [...] que la seconde est préférable [...] mais nous ne pouvons pas oublier que ses calligrammes, au moins dans la forme, sont une œuvre d'avant-garde.»

¹¹ F. Mauriac, *Bloc-notes IV*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 214-215.

relèvent de l'expérience, et c'est ce que vous rejetez par-dessus bord sans vouloir même l'examiner. Pour nous qui avons gardé la foi, c'est de cela que l'art humain tire son irremplaçable substance [...] un chrétien peut trouver un sens à tout, comme vous êtes libres de faire de l'absurde un absolu.¹²

Mais, pour remonter à la source Mauriac établit une comparaison entre Apollinaire qu'il juge le chantre de la modernité et Francis Jammes, le représentant de ce passé glorieux qui va disparaître. Mais il faut d'abord rappeler brièvement ce qui liait l'écrivain de Bordeaux à Jammes. Une réelle amitié a uni François Mauriac à Francis Jammes, mais beaucoup de choses aussi les séparaient cependant, y compris deux conceptions assez différentes de la même religion. Tant et si bien que la dissymétrie originelle de cette amitié alla en s'aggravant, comme en témoigne la correspondance «incomplète, mais tout de même assez fournie» qu'a établie et annotée l'abbé Joseph Zabalo.¹³ L'initiative de la relation revient à Francis Jammes, qui adresse cette lettre pleine d'admiration au tout jeune (vingt-deux ans) auteur des *Mains jointes* le 19 décembre 1909:

«Monsieur et cher poète, Oui! quand on a dans le cœur, à votre âge, cette *qualité* de foi, et que l'on est capable de donner des poèmes aussi simplement beaux (*Ne va plus t'attendrir...* est une merveille), on est appelé non seulement à charmer bien des âmes, mais encore à leur faire beaucoup de bien.

Merci
F. Jammes».¹⁴

Mauriac lui répond le 13 janvier 1910, de Paris: «Je n'osais pas répondre à cette lettre qui me causa tant de joie...»¹⁵; il remercie le poète parce que certains de ses vers lui ont fait voir autrement le monde extérieur. C'est pendant cette période, au plein de l'été 1911, que Mauriac rencontre Jammes pour la première fois: en compagnie d'André Lafon¹⁶, il va rendre hommage au poète admiré, sans doute aussi parler des *Cahiers de l'Amitié de France*, cette revue trimestrielle fondée par

¹² F. Mauriac, *Bloc-notes IV*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 214-215.

¹³ Cf. J. Zabalo, *Francis Jammes et François Mauriac à travers leur Correspondance*, *Bulletin* de l'Association Francis Jammes, n° 50, décembre 2009.

¹⁴ F. Mauriac, *Lettres d'une vie. 1904-1969. Correspondance recueillie et présentée par Caroline Mauriac*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1981, p. 385.

¹⁵ *Ivi*, p. 30.

¹⁶ André Lafon (1883-1915) est un écrivain français, membre de la *Génération Perdue*, très lié avec F. Mauriac et le premier lauréat du Grand prix de littérature de l'Académie française en 1912.

Georges Dumesnil en 1907 et à laquelle Jammes collabore déjà. Lorsque paraissent *Les Géorgiques chrétiennes*, Mauriac en donne aux *Cahiers* de juillet 1912 une recension qui combla Jammes et qui se concluait ainsi: «Avec Jammes, fils baptisé de Virgile, nous portons les doux fruits des *Bucoliques* et des *Géorgiques* au nouveau-né de la crèche, à cet enfant dont la naissance doit bannir le siècle de fer et ramener l'âge d'or dans le monde entier.»¹⁷

Cette période des *Cahiers* est celle où l'amitié entre Jammes et Mauriac est la plus franche, la plus chaleureuse, la plus active. Or, la Grande Guerre mettra fin aux *Cahiers*. Les échanges qui suivent – qu'ils se manifestent à l'occasion d'un événement d'ordre privé (mariage de Mauriac avec Jeanne Lafon, maladie de Madame Francis Jammes, naissances) ou de la parution d'un article ou d'un nouveau livre (*La Robe prétexte*, *La Chair et le sang*, d'un côté, *Le Rosaire au soleil*, *Cinq prières pour le temps de guerre*, *Le Poète Rustique*, *Le Livre de Saint Joseph* de l'autre côté) – sont en effet moins limpides.

C'est à partir de 1921, dans une lettre du 27 juin où il est question du *Livre de Saint-Joseph*¹⁸, qu'on voit se retourner la relation de maître à disciple entre Jammes et Mauriac. Les échanges divers se poursuivent cependant. Par exemple, l'hommage admiratif de Mauriac dans cette lettre à André Lacaze:

Mon cher ami, quelle joie de te voir si profondément aimer et comprendre Jammes! Le premier enfin *sans littérature*, sans moyen artificiel, sans ficelle, il met notre âme face à face avec celle des choses, il dit les mystérieuses et simples paroles qui font crouler les apparences. Mais cette voix-là on ne l'entend pas toujours: la poésie de Jammes me rend inguérissablement triste de ce qu'elle s'est tue. Il m'a fait entrevoir une réalité loin de laquelle je languis et il ne m'est plus possible de supporter tout le factice, tout le conventionnel où je m'exaspère.¹⁹

Et encore, dans une lettre du 27 juin 1921: «L'essentiel est d'être Francis Jammes et d'avoir écrit des vers comme «Et le brasier de l'herbe en fleurs chante en dormant».²⁰

Les succès grandissants de Mauriac durent, parfois, peiner Jammes qui se sentait de moins en moins reconnu comme, par exemple,

¹⁷ J. Zabalo, *Op cit.*, p. 7.

¹⁸ F. Jammes, *Le Livre de Saint Joseph*, Paris, Plon-Nourrit, 1921.

¹⁹ F. Mauriac, *Lettres d'une vie*, *Op. cit.*, p. 13

²⁰ *Ivi*, p. 111.

l'élection de Mauriac à l'Académie française, le 1^{er} juin 1933. Ainsi s'aggrava la dissymétrie du commerce qu'entretenaient les deux écrivains. Mais ce qu'il faut surtout en retenir, c'est la fidélité de Mauriac à tout un ensemble de sentiments qu'il porte à Francis Jammes: l'admiration, la reconnaissance, l'affection, le dévouement. En témoignage, la conférence du 26 octobre 1937 au Théâtre des Champs-Élysées, conférence présidée par Claudel, préparée et introduite par Mauriac: «Longtemps avant de l'avoir connu, j'étais uni par les racines au poète que ma jeunesse a le plus aimé. Je ne suis pas né en Béarn, Francis Jammes n'était pas bordelais. Les sucres de la même terre pourtant nous ont nourri tous les deux.»²¹

L'occasion de la comparaison entre Apollinaire et Jammes est offerte à Mauriac par la célébration du cinquantième anniversaire de la mort d'Apollinaire. Dans un bloc-notes du 1^{er} novembre 1968, François Mauriac écrit:

Les morts que nous n'oublions pas et dont nous célébrons les anniversaires devraient nous rappeler ceux que nous oublions. Je me réjouis de ce que, cinquante ans après sa mort, Guillaume Apollinaire demeure si vivant, mais je m'afflige de ce qu'aujourd'hui, trentième anniversaire de la mort de Francis Jammes, aucune voix ne l'ait rappelé et que l'ombre s'épaississe sur une œuvre plus révolutionnaire peut-être pour les poètes de ma génération que ne fut pour nos cadets celle d'Apollinaire.²²

L'amitié joue sans doute un rôle important dans l'"affliction" de Mauriac qui se plaint de l'oubli dans lequel sont tombés Jammes et son œuvre, mais le regret de Mauriac est aussi le constat que Jammes, dans son temps, a été plus révolutionnaire qu'Apollinaire. Mauriac lamente que la «révolution poétique» de Jammes soit oubliée, tandis que celle d'Apollinaire est encore célébrée cinquante ans après sa mort. L'écrivain de Bordeaux se pose la question sur la durée de ce silence:

Le 2 décembre 1968, il y aura cent ans que Francis Jammes est né à Tournay [...] ce silence va-t-il durer? [...] ne se trouvera-t-il personne pour se souvenir de ce qu'il a dit lui-même de sa naissance dans l'«Élégie huitième» du *Deuil des primevères*:

²¹ F. Jammes, *Le Patriarche et son troupeau. Propos sur la Poésie* - "Les Airs du Mois", Paris, Mercure de France, 1948, p. 274.

²² F. Mauriac, *Bloc-notes 1968-1970*, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 135-136.

C'est la chambre
Où je suis né. L'hiver glaçait la vieille cour,
Un coq chanta peut-être dans cette aube d'amour...²³

La génération actuelle s'éloigne de Jammes, selon Mauriac, parce que «seule son œuvre le porte»²⁴, tandis qu'Apollinaire a été le prophète des temps nouveaux et il en a été d'une certaine manière le parrain. Il a compris avant tout le monde l'art de Picasso et même si ces vers devaient être un jour délaissés comme ceux de Jammes, il est assuré de garder une place comparable à celle qu'occupe Baudelaire dans l'histoire de l'art moderne. Mais le «pauvre Jammes»²⁵ aussi dénué «d'antennes que ceux deux-là en étaient pourvus», a tourné le dos à tout en dehors de la poésie et il paraît à Mauriac «aussi aveugle qu'une taupe sortie de terre»²⁶.

Le manque d'«antennes», c'est-à-dire, l'absence de renseignements et de rapports adéquats – salons littéraires, éditeurs, amis influents – a contribué à l'isolement de Jammes et à l'oubli de ses œuvres. D'ailleurs, le Cygne d'Orthez n'aimait pas vivre à Paris, où se font les réputations artistiques et littéraires, mais à Hasparren, enterré dans ses montagnes, dans une solitude d'ermite. Dans une lettre à Arthur Fontaine, en 1921, il confirme et justifie son choix: «Tout le travail de Dieu en moi, depuis 1905, a été de me détacher peu à peu de toute mon ambition, de m'éloigner de la vie moderne, d'un milieu parisien souvent très artificiel.»²⁷

Francis Jammes avait choisi d'être un solitaire même s'il ne fut jamais un isolé. Il fut, dès le premier moment, entouré d'amitiés, comme celles d'Henri de Régnier, d'Albert Samain, ou du lorrain Charles Guérin. Les portes de la *Revue blanche* et surtout du *Mercure de France* lui furent d'emblée ouvertes, mais à Paris il avait préféré son Béarn natal. La maison d'Orthez devint une source de poésie. Il n'y eut pas d'école autour de Francis Jammes mais on ne saurait nommer tous ceux qui prirent le chemin d'Orthez: des peintres comme Odilon Redon, plus tard André Lhote, des musiciens comme Henri Duparc, plus tard Darius Milhaud. Il faut retenir surtout l'action que Francis Jammes exerça sur

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Catherine Hill Savage, "Paul Claudel et la conversion de Francis Jammes", *The South Central Bulletin*, vol. 20, n° 4, 1960, 42.

les écrivains, non seulement sur ceux qui avaient moins de trente ans en 1895, – un Léon-Paul Fargue, un Valéry Larbaud – mais, dans la génération qui suivit, sur François Mauriac, Jacques Rivière, Saint-John Perse²⁸. Il leur apportait le plus noble exemple, celui d'un écrivain attaché à son pays natal dont il dévoilait les secrets. Le poète belge Henri Vandeputte lui consacre un poème:

Mais parlons de Jammes, si cela vous plaît.

Il eut sur les poètes plus d'influence qu'ils n'en avouent.

Ce serait donc un grand? Car eux seuls, après tout...

Baudelaire, Verlaine, Hugo, Rimbaud, Apollinaire.

Pourquoi n'ajouter pas Francis Jammes à la liste?²⁹

C'est ce que souligne Mauriac dans son bloc-notes du 1^{er} novembre 1968: l'œuvre de Francis Jammes a été aimée de grands auteurs comme Gide, Proust et Colette. Dans la première lettre que Proust lui écrit, il lui parle de Jammes «comme du maître vivant qu'il admire le plus»³⁰. Mauriac se plaint donc, à juste titre, que désormais plus personne ne se souvient des poèmes de Jammes qu'il connaît par cœur comme «Le vieux village» ou «En Dieu».

«En Dieu» lui fut révélé quand il était encore un étudiant à Bordeaux par un autre étudiant appelé «Alexis Léger et qui ressemblait déjà beaucoup à Saint John Perse – et beaucoup aussi [...] au jeune Baudelaire tel que Théophile Gautier l'a décrit, cherchant à déconcerter son interlocuteur par la fixité d'un admirable regard. Ce fut Alexis Léger qui le

²⁸ Dans un article récent (*Testamento spirituale ed eredità letteraria di Francis Jammes* («Bibliomanie. Letterature, storiografia, semiotiche», 48, no. 7, dicembre 2019, p. 12), Matteo Veronesi souligne l'influence qu'a eu Francis James sur certains poètes italiens: «un poeta che [...] è capace (come poi Gozzano, anche in questo debitore a Jammes, come tanta poesia italiana, da Pascoli a Govoni a Corazzini) di conoscere ed evocare l'amore di fanciulle morte da un secolo, i cui nomi recano in sé «una minima eco del fato, una minima delusione e morte». (C'est nous qui traduisons: «un poète [...] capable (comme Gozzano, qui doit aussi à Jammes, comme tant de poésie italienne, à Pascoli, Govoni, Corazzini) pour connaître et évoquer l'amour des jeunes filles décédées il y a un siècle, dont les noms portent en eux “un écho minimal du destin, un minimum de déception et de mort”».

²⁹ Cf. M. Haurie, *Le Rayonnement international de Francis Jammes* (Colloque organisé par l'Association Francis Jammes, Orthez-Pau, 7-8 octobre 1993), Biarritz, Société Atlantique d'Impression, 1995. Henri Vandeputte (1877-1952), écrivain belge, connu pour ses poésies naturalistes.

³⁰ F. Mauriac, *Bloc-notes 1968-1970*, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp.135-136.

premier me parla d'«En Dieu» et je ne l'ai plus jamais oublié.»³¹ Mauriac se demande si l'on trouve encore en librairie le recueil de Jammes intitulé *Clairières dans le ciel*, où l'on trouve une suite de poèmes d'amour dont le titre est «Tristesse»³². Mauriac suggère de lire les poèmes de «Tristesse» après avoir lu les *Poèmes à Lou* d'Apollinaire, car il est convaincu que même les plus prévenus à l'égard de Jammes verraient de «quelle autre profondeur jaillit la source de Jammes, et que c'est d'une autre eau qu'il s'agit, et qu'il est un tout autre poète. L'indifférence des nouvelles générations pour Jammes et pour son œuvre est due au manque de ce qui compte aujourd'hui: c'est l'incapacité de comprendre le «monde qui changeait sur leur regard et [le] pressentiment de la direction qu'il allait prendre. C'est encore plus frappant pour André Breton que pour Apollinaire: il occupe une place importante dans l'histoire littéraire, non par ce qu'il y a ajouté, mais dans la mesure où il l'a régentée et orientée.»³³

Au contraire, la poésie de Jammes reste ancrée au passé, aux choses simples et quotidiennes, à la nature, au monde de l'enfance, aux animaux et, après sa conversion, à l'élément religieux. Dans sa préface à *Clairières dans le Ciel*, Michel Décaudin souligne les caractéristiques poétiques de Jammes:

Le bonheur d'expression de *Clairières* est dans cette alliance fragile et toujours sauvegardée où Jammes situe son chant en demi-teinte. Comme il est dans une poésie qui dédaigne la métaphore pour une comparaison de forme élémentaire [...] mais qui s'épanouit dans la complicité aux choses et aux êtres, qui se satisfait de leur simple dénomination et de leur énumération, qui ne raffine pas sur la sensation, qui la dit dans sa fraîcheur première, comme elle dit les joies et les peines telles qu'elles arrivent [...] Jammes ou la vie immédiate, Jammes ou l'évidence poétique. Au moment où Claudel entreprend ses *Odes*, il suit avec *Clairières dans le Ciel* une voie certes plus modeste, plus familière, mais comparable en fin de compte: n'est-ce pas, de part et d'autre, la même expérience d'une aventure spirituelle assumée par la poésie?³⁴

³¹ Ivi, p. 137.

³² F. Jammes. *Clairières dans le ciel*, Paris, Mercure de France, 1916. Dans ce recueil de soixante-seize poèmes, sous le titre *Tristesse*, il y a vingt-cinq poèmes d'amour. Plusieurs poèmes de ce recueil ont été mis en musique, notamment par Lili Boulanger, Georges Brassens et Darius Milhaud.

³³ F. Mauriac, *Bloc-notes 1968-1970*, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 138.

³⁴ F. Jammes, *Clairières dans le Ciel*, préface de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Collection «Poésie», 1980.

L'idée de poésie pure, qui dans l'univers symboliste désignait, en termes généraux, une poésie plus concentrée sur la musicalité et la valeur évocatrice du mot considéré en lui-même que sur les objets désignés et décrits par lui, se colore, chez Jammes, avec une connotation religieuse et chrétienne, liée à l'idée de pureté, de franchise, de sincérité, d'immunité de toute prétention, de sophistication, de complaisance. Bien des lectures, en partie réductrices, ne l'ont vu que comme un chanteur rustique, provincial, instinctif, séparé de la "sensibilité moderne", acceptable tout au plus comme simple expression d'un chant naïf, d'une sensibilité naturelle, spontanée, pré-critique, ou comme continuation de la Muse de la fin du XIX^e siècle, parfois intime, tantôt oratoire, animé d'une foi tantôt aveugle et redondante. Mais, on pourrait répéter, pour Jammes, ce que William Blake écrivait dans *Augures de l'innocence*: «Voir un monde dans un grain de sable, / Et un paradis dans une fleur sauvage, / Tenir l'infini dans la paume de sa main, / Et l'éternité dans une heure»³⁵.

La poésie de Jammes, écrit Mauriac, est

fermée sur l'avenir, jaillissait d'un passé encore vivant pour les garçons provinciaux de mon âge et de mon milieu. Tout était là encore de notre vie: les vieilles maisons de famille, les propriétés d'autrefois, les enfants qui jouaient à tuer les lilas, les jeunes filles du Sacré-Cœur, les métairies sombres – ce temps d'avant le cinéma et les disques où nous regardions «l'azur engloutir les coteaux» et les routes qui poudroyaient. Mais tout cela est mort ou achève de mourir avec nous. La poésie de Jammes sera-t-elle entraînée au même gouffre qui va nous engloutir, nous qui l'avons tant aimé?»³⁶.

Il est nécessaire aimer ce monde avec lequel nous sommes entraînés, l'épouser avec confiance, trouver délicieux tous ces fruits de la modernité dont Apollinaire³⁷ est le chantre, mais il faudrait aussi, nous dit

³⁵ Cf. M. Veronesi, *Testamento spirituale ed eredità letteraria di Francis Jammes*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 48, no. 7, décembre 2019.

³⁶ F. Mauriac, *Bloc-notes 1968-1970*, t. V, Op. cit., p. 137.

³⁷ François Mauriac, bien qu'il ait choisi d'être du côté de Jammes, avait une grande admiration pour Apollinaire, comme le témoigne un article de *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision* (F. Mauriac, *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision. Chroniques 1959-1964*, Paris. Bartillat, 2008, pp. 124-125): «La soirée finit en beauté sur un film bouleversant consacré à Guillaume Apollinaire [...] un seul instant peut suffire à me consoler de tout ce qui m'afflige et quelquefois m'irrite en belmondienne époque. L'honneur d'une génération se manifeste dans un film comme celui de Jean-Marie Drot, consacré à Guillaume Apollinaire. Le destin d'un poète est ici tout entier incarné, dans les paysages de son enfance et de sa jeunesse, dans ceux de Paris surtout,

Mauriac, célébrer ces «morts qu'on ne voit pas [...] les poètes asphyxiés qui disparaissent comme certaines espèces d'oiseaux...»³⁸

dans les paroles de témoins de sa vie qui paraissent revenir un à un du rivage des morts, et l'eau vive des poèmes jaillit du passé plus vivant pour nous que ce présent lugubre.»

³⁸ F. Mauriac, *Bloc-notes 1968-1970*, t. V, Op. cit., p. 137.

APOLLINAIRE MAÎTRE D'ARDENGO SOFFICI

par GABRIELLA GIANANTE

Apollinaire: master of Ardengo Soffici.

In this study we want to demonstrate how Soffici followed in Apollinaire's footsteps throughout his life. By elucidating their relationships, we seek to illustrate how the Florentine artist consciously or unconsciously pursued the same path as the Frenchman, attempting to cover in Italian literature the role that the author of Zone has had in that beyond the Alps.

Ce titre pourrait surprendre, mais en étudiant Soffici, on ne peut s'empêcher de reconnaître en lui une forte influence d'Apollinaire. Peut-être due à l'époque dans laquelle ils ont vécu, peut-être à leurs connaissances communes parisiennes et même italiennes, peut-être également pour Rimbaud, ils s'accordent en effet pour retracer l'influence du *voyant* chez les poètes futuristes, mais de toute manière, il faut constater que tout dans Soffici fait penser au poète français.

Ardengo fréquenta la rédaction de *La Plume* en 1902-1903; un milieu pétillant où régnait la nécessité de rompre avec les formules désormais éculées du Symbolisme. Le Florentin resta à Paris jusqu'en 1906 et y revint fréquemment par la suite.

Bertozzi, qui a eu l'occasion de rencontrer Soffici, par l'intermédiaire de Primo Conti, nous raconte:

Avec en poche l'argent pour acheter un billet de train, un aller simple, et quelques sous pour les premiers jours, en compagnie de quelques camarades aussi courageux que lui, il prit la décision de partir pour Paris. Il nous a raconté ses mémoires dans un livre autobiographique dont le titre, bref, simple, est la plus claire et exhaustive de toutes les explications, mais difficile à rendre en français dans sa pleine signification. Il s'agit du *Salto vitale*, à la lettre *Saut vital*, qui exprime le plus grand défi : ou l'on gagne pleinement ou l'on perd sa vie. Locution créée par Soffici avec une signification très positive sur le plan d'un choix dans le domaine artistique, sur le modèle du *salto mortale* qui exprime le même concept en employant un adjectif opposé (*vi-*

tale, mortale). Jeu donc de la langue italienne car, je crois, si nous traduisions *salto mortale* en français par *saut périlleux* nous n'obtiendrions pas le même sens.¹

C'était l'époque de l'Intégralisme de Lacuzon, de l'Impulsionnisme de Parmentier et de l'Unanimisme de Romains qui aboutiront à l'Abbaye de Créteil. Les orientations novatrices proposées par les écoles se sont déroulées très rapidement laissant une certaine confusion derrière elles.

Dans cette Babel de réformes artistiques et littéraires, bien loin de ce qui se passait en Italie, Soffici se débrouille. Comme le souligne Richter:

Soffici si trovò dunque a Parigi proprio negli anni di una gestazione di un'arte nuova; e le circostanze, della «Plume» e delle «soirées» di quella rivista, lo avrebbero portato [...] nell'*entourage* di Apollinaire².

Une attention particulière doit être portée à leur amitié née à Paris au début du XX^e siècle et qui dura jusqu'à la mort prématurée de l'auteur d'*Alcools*.

Apollinaire avait une bonne part dans la vie et dans l'art de Soffici qui au cours de sa longue vie (1879-1964), n'a jamais manqué de nourrir et d'honorer la mémoire mondiale de celui qu'il considérait à juste titre comme l'un des plus grands poètes de son époque.

Avant l'année 1903, bien qu'ils collaborèrent aux mêmes revues, ils ne s'étaient jamais rencontrés.

Fu là [*Soirée de la Plume*] che per la prima volta, m'imbattei in Guillaume Apollinaire. Già da tempo avevo sentito parlar di lui come di un giovane di speranze bellissime; eravamo stati collaboratori in più d'una rivista, nella *Plume* appunto, nella *Revue Blanche*, ma non l'avevo mai visto.³

¹ G.-A. Bertozzi, *Le Paris d'Ardengo Soffici*, in *Cahiers d'Études Romanes*, Revue du CAER, n. 18, 2008 (*Rites et rythmes urbains/1*).

² M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici, 1900-1914*, Milano, Edizioni Vita e Pensiero («Quaderni Sofficiani», n. 6), 1969, p. 49.

³ A. Soffici, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, in *Opere*, vol. VI, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 229.

Soffici avait entendu de ses amis de la *Plume*⁴ des opinions flatteuses sur ce jeune homme aux espoirs excellents tel qu'il le définit, et cela avait éveillé une certaine curiosité qui suscita en lui une forte envie de le connaître. L'occasion eut lieu lors d'une des fameuses *Soirées de la Plume* organisées par la revue. Mais depuis cette soirée, ils se sont rarement rencontrés; Apollinaire s'y montra de moins en moins, il envoyait ses œuvres aux revues ou, s'il allait personnellement les livrer, il n'y restait que le temps nécessaire.

Cette attitude, qui pour Soffici était mystérieuse, lui fut bientôt révélée un jour lorsqu'il flânait dans Paris avec Picasso et Braque: arrivant devant une banque, les deux amis lui dirent qu'Apollinaire y travaillait. Donc, ces brèves apparitions étaient dues au fait qu'Apollinaire devait travailler à la banque.

Il faut souligner qu'à cette époque, tous deux n'étaient pas encore entrés dans ce climat de familiarité et d'amitié solide qui les lierait au fil des années.

Tout s'est passé quelque temps plus tard lorsqu'ils se sont retrouvés par hasard à la *Closerie des Lilas*. Soffici ne le reconnaît presque pas parce qu'il avait beaucoup changé.

Guardandolo meglio mi sembrò di ravvisarlo, ma bisognò ch'egli mi facesse un cenno di saluto perché fossi certo di non essermi ingannato. [...] ma stranamente cambiato dacché non lo vedevo; fatto più robusto e più energico in tutti i suoi tratti; inselvatichito⁵.

C'est à partir de ce moment qu'ils sont devenus très proches, ils ont parlé d'art et de littérature, de leurs problèmes économiques. Ce sont les années où Apollinaire était obligé, pour survivre, d'écrire des romans érotiques et de réaliser les éditions critiques d'anciens écrits érotiques.

⁴ Entre 1901 et 1902, il avait collaboré à la revue en publiant certains de ses écrits et quelques dessins. Il avait également fréquenté en même temps le groupe d'artistes et d'écrivains qui fréquentaient assidûment *La Plume*, il y avait parmi les plus connus Jean Moréas, Ernest Raynaud, Adolphe Retté, Goustve Khan, Mécisls Golberg, Paul Fort, Hugues Rebell, Pierre Jaudon, Pablo Picasso, Alfred Jarry, André Salmon etc. «La rivista [*La Plume*] non era più l'organo glorioso di anni prima, quando Paul Verlaine vecchio e illustre ne era il genio familiare» (A. Soffici, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Op. cit., p. 226).

⁵ Ivi, p. 231.

Dès lors, la vie parisienne de Soffici se mêle de plus en plus à celle d'Apollinaire; ils se retrouvent souvent aux réunions, aux expositions, chez des amis communs. Ils collaboraient à *La Plume*, revue pour laquelle Apollinaire avait également réalisé, entre autres, un article⁶ sur Picasso, un jeune peintre méconnu et leur très bon ami.

Telles étaient les relations que Soffici entretenait avec Apollinaire pendant ces fameuses sept années de sa vie à Paris, mais des contacts beaucoup plus profonds s'établirent plus tard lorsque chaque année, pour de courtes périodes, il quittait Florence pour rejoindre Paris. Leur amitié grandissait de plus en plus.

Pour Soffici, ce fut une période d'enrichissement intellectuel et esthétique. Lui qui avait vingt-cinq ans et quittait «le cercle fermé d'Italie»⁷, trouva en France la possibilité d'ouvrir son esprit à des idées nouvelles: il fréquenta les ateliers des peintres français et de ceux, les plus audacieux, qui avaient choisi la France.

Dans les *Soirées de la Plume* organisées par Karl Boès, il avait rencontré: Cazal, Bourges, Raynaud, Guérin, Jarry, Willy, Moréas, Fort⁸.

Ardengo passa des nuits chez Fritz R. Vanderpyl et c'est lors de ces rencontres avec l'écrivain néerlandais qu'il apprit, par la bouche de son ami, le poète Alexandre Marcéreau, la poésie d'Arthur Rimbaud, au-delà de celle de Laforgue et de Lautréamont⁹.

Ses idées sur le *poète maudit* représentent un autre point commun avec Apollinaire. Tous les deux s'accordent en effet pour trouver l'influence de Rimbaud chez les poètes futuristes italiens. Il convient de souligner que Soffici rejoignit le Futurisme en 1913 et qu'il était, avec Papini et Apollinaire, un admirateur du mouvement¹⁰.

Pär Bergman dans *Modernalatrie et Simultaneità* prétend que

⁶ «Les Jeunes. Picasso, peintre», paru dans le numéro 372 de *La Plume* le 15 mai 1905.

⁷ Cf. J. J. Carré, *Ardengo Soffici et Guillaume Apollinaire: au-delà du Futurisme*, in «La Revue des lettres moderne», 1968, p.113.

⁸ Cf. A. Soffici, «Il salto vitale», in *Opere*, VII, Firenze, Vallecchi, 1968.

⁹ Cette découverte marque une étape très importante dans la vie de Soffici, car il affirmera sa renommée en Italie pour la diffusion de l'œuvre du poète maudit. Soffici a été le premier à faire connaître le voyant en Italie.

¹⁰ «in questo torno di tempo, l'itinerario futuristico di Apollinaire è molto vicino a quello dei due italiani» (P. A. Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, Milano-Varese, Cisalpino, 1965, p. 23).

il y a certes affinité d'esprit entre le futuriste et Rimbaud. [...] En 1911 parut, du reste, l'ouvrage de Soffici sur Rimbaud. Déjà la personnalité de Rimbaud rappelle évidemment, sur bien des points, l'homme actif prôné par les futuristes. Sa haine pour tout conformisme social, ses révoltes, son nihilisme et son anti-intellectualisme, sa vie active à la recherche de l'aventure et sa volonté de destruction sont bien connus¹¹.

D'ailleurs, Apollinaire, le 15 juin 1914, dans *Nos Amis les futuristes in Les Soirées de Paris*¹² écrivait:

La nouvelle technique des mots en liberté sortie de Rimbaud, de Mallarmé, des symbolistes en général et du style télégraphique en particulier, a, grâce à Marinetti, une grande vogue en Italie.

Selon Soffici, Rimbaud¹³ comme Apollinaire, ayant atteint le sommet de leur *catharsis*, de leur *nirvana*, se tourneront vers un temple de parfaite construction classique dans lequel trône Platon, aux traits apolliniens.

Et si pour Rimbaud il avait écrit:

egli s'è fatto coraggio e s'è arrampicato lungo i suoi membri (dell'abisso misterioso) fino a trovare la luce. Ora questa luce non è più per lui che la realtà ripresa ad amare tale qual è, col cuore indolorito, certo, ma anche con la serenità che fece divini Platone e Goethe (A. Soffici, *Arthur Rimbaud*, in *Op. cit.*, vol. I, p. 162)

Cette autre description d'Apollinaire ne nous semble pas moins explicite:

era un'idealista, ma un idealista del genere platonico, e, come tale, appassionato di assoluti tradizionali, di principi armoniosi e gerarchie intellettuali; tutto impregnato insomma – come lo prova persino la scelta di quel suo pseudonimo – di classicismo; non è accademia né arcaismo, come credono gli imbecilli, ma ordine e prefazione e limpidezza apollinea d'idee e di forme. (A. Soffici, *Arthur Rimbaud*, in *Op. cit.*, vol. VI, p. 238)

¹¹ P. Bergman, *Op. cit.*, Uppsala, Gunnar Tideström, 1962, p. 238.

¹² In G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard/nrf («Bibliothèque de la Pléiade», 121), vol II, 1965, p. 970.

¹³ Pour plus d'informations sur la relation Soffici/Rimbaud et Apollinaire/Rimbaud voir G.-A. Bertozzi, *Rimbaud attraverso i movimenti d'avanguardia*, Roma, Luciano Lucarini editore, 1976. Ici ne seront introduits que quelques éléments pour clarifier comment Soffici a partagé les positions de l'auteur d'*Alcools*.

Il semble clair que Soffici, en repensant et en s'identifiant à Rimbaud, s'est abandonné au chemin de la poétique du *voyant*, voir par exemple *Simultaneità, Chimismi Lirici*¹⁴.

De même, en analysant ce qu'il écrit sur l'auteur de *Zone*, il nous apparaît clairement que non seulement il se rend compte qu'il est lui aussi un "classiciste", mais aussi que cela a toujours été sa vocation. De là est évidente l'influence d'Apollinaire sur la pensée de Soffici, suivant naturellement toujours l'interprétation qu'il donne du poète.

L'arco della poesia di Guillaume Apollinaire parte da versi con cadenze decisamente simboliste, volge poi verso un modernismo personale e da questo giunge a composizioni d'avanguardia fino ad arrivare, nell'ultimo tratto, alla ricerca di un equilibrio, di un ritorno all'ordine che sembra discostarlo dalle nascenti avventure che il secolo sta alimentando.¹⁵

Soffici comprend qu'il a changé de style et cherche protection dans ses deux figures de référence. En effet, en les interprétant, il recherche en eux le retour à l'ordre, y cherchant mesure et sérénité. Nous ne nous concentrerons pas sur Rimbaud car il y aurait trop de choses à dire pour s'écarter de cette interprétation et ce n'est pas ici que je peux les préciser. Lisons plutôt ce qu'il a mis en place pour Apollinaire:

Cresciuto e fattosi nell'aura poetica e intellettuale del postremo simbolismo, divenuta poi quella dei Laforgue, dei Corbière, dei Rimbaud, dei Lautréamont, dei Mallarmé, dei Verlaine, egli aveva esercitato il suo felice ingegno in opere d'immaginazione, mentre in polemiche giornalistiche, in articoli di riviste, in conferenze, dichiarava la propria posizione letteraria consistente, come diceva, nella ricerca di un lirismo nuovo insieme e umanistico. [...]

In un certo momento, e a suo modo, egli fu un rivoluzionario, il quale, mirando a quel suo "nuovo lirismo" e ad un certo tipo di scrittura, spingeva la sua ricerca fino ai limiti estremi della ragione e del possibile; ma come egli aveva già dichiarato, la novità cui tendeva non doveva essere né un rifiuto né un tradimento dell'umanesimo, di cui lui stesso era un prodotto.

[...] anzi la sua naturale aspirazione era verso la grazia e la misura poetica.

(A. Soffici, *Testimonianza su Apollinaire*, in *Op. cit.* pp. 415, 420)

¹⁴ «Les "simultaneità liriche" de Soffici dans *Lacerba* du 8 mai 1915 (pp. 148-149) s'apparentent au poème "Zone" d'Apollinaire par la structure aussi bien que par le sujet et le ton.» P. Bergman, *Op. cit.*, p. 70.

¹⁵ *Apollinaire. Opere scelte* nell'introduzione e traduzione di G.-A. Bertozzi, Napoli, la Valle del Tempo, 2023, p. 12.

Cette tendance à l'ordre, disons classique, qui avait toujours été présente chez Soffici, allait s'accroître cependant avec l'âge.

Mais, avant de revenir à l'ordre, on retrouve un chemin d'aventure qui les lie aussi dans la conception du Futurisme.

Bergman nous dit que l'œuvre de Soffici est similaire à celle d'Apollinaire «par la structure» (voir note 13), mais s'il y avait des parallèles entre les deux poétiques, ceux-ci devaient en réalité remonter à l'*atmosphère futuriste*.

Même si Apollinaire était considéré comme le promoteur de ces mouvements novateurs qui ont conduit à l'avant-garde, qu'il définissait *écoles*, il n'a jamais été persuadé d'y participer.

Jules Romains avait essayé en vain de créer un lien entre Apollinaire et l'Abbaye, mais comme il nous raconte dans *Souvenirs et confidences d'un écrivain*¹⁶, ils ne s'aimaient pas. Pour Apollinaire et ses amis, les gens de l'Abbaye étaient naïfs et les poètes de l'Abbaye répliquèrent qu'il était démodé.

Duhamel, quelques années plus tard, accueille *Alcools* en écrivant:

Rien ne fait plus penser à une boutique de brocanteur que ce recueil de vers publié par M. Guillaume Apollinaire sous un titre à la fois simple et mystérieux: *Alcools*. (*Le Mercure de France*, 6 juin 1913)

Eh bien, en ce qui concerne le Futurisme, on peut dire que les procédés se sont passés différemment et on ne peut nier que, pendant un court moment, Apollinaire n'ait pas eu la tentation futuriste.

L'auteur de *Zone* a eu surtout un échange intense et durable avec les écrivains du Futurisme florentin, c'est-à-dire celui de Soffici et de Papini. Les relations entre Marinetti et le groupe de la rue Ravignan et de la Closerie de Lilas ne commencèrent qu'après 1910.

Dans *Les Peintres cubistes* du 1911, Apollinaire fait référence aux artistes futuristes, mais ne semble pas très convaincu de leur proposition.

Les relations déjà compliquées entre Soffici et le mouvement futuriste de Marinetti se détériorent lorsque le Toscan, après avoir visité l'exposition de Milan (le 30 janvier 1911), écrit un article désapprobateur¹⁷.

¹⁶ Paris, Gayard, 1958.

¹⁷ Cf. *Arte libera e pittura futurista*, in «La Voce», vol. III, 22 giugno 1911.

À la suite de ce jugement négatif de Soffici, le 11 novembre Apollinaire écrivait dans *Anecdotique*:

Cette peinture, qui ainsi expliquée paraît avant tout sentimentale et un peu puérile, les futuristes la défendent, le cas échéant, à coups de bâton. Florence fut récemment le théâtre d'un de ces combats où les partis en présence étaient, d'une part, les futuristes ayant à leur tête M. Marinetti, et, de l'autre, M. Ardengo Soffici et ses amis de *la Voce*. Il y eut des blessures, quelques chapeaux furent mis hors d'usage et M. Boccioni, pendant la journée où se déroulèrent les diverses phases de la bataille, dut acheter, pour son compte, trois chapeaux de paille. Finalement, tout le monde se réconcilia au poste, et, devant le commissaire MM. Boccioni et Soffici témoignèrent de leur estime réciproque.

M. Ardengo Soffici qui, par sa critique, avait excité la colère des futuristes, est un des écrivains d'art les plus distingués de l'Italie. Il n'est pas un inconnu à Paris et il est lui-même au courant des tendances de la nouvelle peinture française autant que quiconque en France. (G. A., *Anecdotique* p. 46, Paris, Éd. Librairie Stock, 1926).

En 1911, le Florentin et le Français avaient donc les mêmes opinions sur le Futurisme. Plus tard, en 1913, Soffici rejoignit le mouvement et Apollinaire écrivit l'*Antitradition futuriste*, manifeste qui a créé beaucoup de doutes parmi les critiques. Est-il né de la déception de son amour pour Marie Laurencin ou de la douleur de l'affaire du vol de la Joconde ou de le coup qu'il vient de recevoir de Duhamel? Selon nous c'était son désir d'être protagoniste (le Futurisme allait s'affirmer à Paris). D'ailleurs Picasso le définit «Pape». Mais, il ne voulait certainement pas être considéré comme un futuriste. C'était plutôt un jeu! Nous soulignons que dans la liste des auteurs auxquels est offerte la *Rose* nous trouvons le nom de Soffici.

Il faut donc conclure qu'Apollinaire a été saisi par la tentation du Futurisme, même si ce ne fut que pour un bref moment. Soffici, par contre, créa avec ses amis un Futurisme florentin et, dans la même année, fonda *Lacerba* avec Papini. Certes, la leçon futuriste laisse une trace dans la poésie du Français qui le conduira vers l'*Esprit nouveau* (1917).

À cette époque, Apollinaire exprime à son ami Soffici son admiration pour la *Voce* et aussi pour la nouvelle-née *Lacerba*, qu'il définit comme «revue vivante». Tout cela donna naissance à l'idée de fonder une revue gérée conjointement par les deux groupes, celui des Français guidé par Apollinaire et celui des Italiens par les écrivains de *La-*

cerba. Mais la guerre et la mort prématurée d'Apollinaire effacèrent le projet.

Un autre point commun entre le Florentin et Apollinaire a été le choix de s'engager volontairement dans l'armée. Avec la guerre les relations entre les deux amis, désormais devenues solides, ne cessèrent pas. Apollinaire envoya une lettre à Soffici pour l'informer qu'il avait signé son engagement dans l'armée et qu'il partirait à la fin du mois d'août. Peu de temps après, Soffici s'était également enrôlé. Et pendant cette période de guerre ils continuent à écrire et à s'envoyer leurs écrits, comme *Chimismi lirici* (Soffici), *Case D'Armons* (Apollinaire). Toujours par correspondance, le Français a informé son ami italien qu'il avait été blessé¹⁸.

Le 9 novembre 1918, Apollinaire meurt de la grippe espagnole. Deux jours avant l'armistice qui marqua la victoire à laquelle il avait toujours cru. Ainsi prit fin l'amitié des deux écrivains et commença la dévotion de Soffici envers Apollinaire.

¹⁸ «J'ai été grièvement blessé. Ça va mieux mais la trépanation a encore laissé des traces profondes dans mon être. Je ne serai bon à quelque chose dans longtemps.» in 20 lettres de G. Apollinaire à Ardengo Soffici, "Le Flâneur des deux rives", n. 4 déc. 1954, p.8.

APOLLINAIRE ET LA THÉÂTRALITÉ

par MICHEL DÉCAUDIN

Apollinaire and the theatricality.

In this brief yet essential note by one of foremost “historical” specialists of Apollinaire, published in 1981, the poet’s dramaturgical vocation is summarized.

Au chapitre X du *Poète assassiné*, Croniamantal repousse successivement les vers réguliers, les vers irréguliers, «une poésie libre de toute entrave, serait-ce celle du langage», pour ne plus faire que du théâtre. Et, plus loin, il est dit que «tandis que sa réputation de poète grandissait, se déclarait aussi sa vogue de dramaturge».

Ceux qui pratiquent avec l’attention qu’il mérite ce texte majeur savent combien Apollinaire a chargé son héros de ses propres pulsions, de ses aspirations et de ses angoisses les plus secrètes, jusqu’à en faire une projection rêvée de lui-même, son double imaginaire. Loin de les surprendre, la vocation dramaturgique de Croniamantal est pour eux une confirmation de la fascination exercée par le théâtre sur Apollinaire.

Car il y a longtemps qu’on ne considère plus *Les Mamelles de Tirésias* et *Couleur du temps* comme des accidents tardifs dans l’œuvre d’Apollinaire. Boulevard avec *La Température*, histoire avec Jean-Jacques, fantaisie débridée avec *Le Marchand d’anchois* (ces trois pièces en collaboration avec André Salmon), opéra bouffe avec *Casanova* (lui-même dit «comédie parodique»), toutes les formes du théâtre contemporain semblent l’avoir sollicité; et aussi le cinéma, pour lequel il écrivit un scénario en collaboration avec André Billy, *La Bréhatine*, et en ébaucha au moins un autre, ou le ballet, sur lequel il avait des idées neuves bien avant *Parade*¹.

Une telle constance et une telle diversité, auxquelles il faudrait ajouter l’attrait d’Apollinaire pour le cirque ou pour les marionnettes, manifestent plus qu’un simple penchant littéraire; et l’on peut se demander s’il n’y a pas chez notre poète une vision – et peut-être une écriture – dramaturgique qui

¹ Voir en particulier son projet de pantomime avec une musique de Savinio, *L’Homme sans nez*, sans yeux et sans oreilles, qui date de 1914. La communication que Willard Bohn présenta sur ce sujet n’est pas recueillie ci-dessous; on la trouvera dans la publication de cette pantomime qu’il prépare pour les éditions Fata Morgana.

serait une structure de sa poésie comme de sa prose. Et, allons plus loin, de sa personnalité: des thèmes obsédants comme ceux de l'illusion, du masque, du dédoublement, qui sont liés à des formes de la théâtralité, des attitudes souvent avouées, ou décrites par ses amis, de spectateur, de badaud devant la comédie du monde, apportent un faisceau de signes que nous n'avons pas fini d'interroger.

C'est dire que le sujet abordé pendant les trois jours du colloque de Stavelot, les 4, 5 et 6 septembre 1980, ne manque pas d'ampleur. Il n'était pas question de l'épuiser, pas même d'en aborder tous les aspects. Tout au moins pouvait-on tenter de jalonner quelques-uns des grands itinéraires qui le traversent: ainsi, des *Mamelles de Tirésias*, référence classique quand on parle du théâtre d'Apollinaire, à une lecture psychocritique ou psychanalytique et de la mise en scène de l'œuvre dramatique au théâtre intérieur qu'ordonne tout acte d'écrire, a-t-on simplement prétendu fixer quelques ancrages, en souhaitant qu'ils soient les bases de recherches à venir.

LE THÉÂTRE D'APOLLINAIRE PROBLÈMES DE MISE EN SCÈNE

par PIERRE DELLA TORRE

Apollinaire's theatre problems of staging.

Pierre Della Torre, famous director, professor of dramatic art and theater director, in this 1981 text, outlines the difficulties (and their overcoming) in various aspects of production, including "The creative universe", "The interpretation of the authors", "Music", "The rest", "The guide" to represent Apollinaire's theatrical works.

Metteur en scène, professeur d'art dramatique et directeur de théâtre, je ne suis pas universitaire. Praticien, j'avertis de l'aspect empirique et non scientifique de ma communication. .

Le problème essentiel de la mise en scène, c'est la compréhension profonde d'une œuvre, de ses structures et la définition des moyens de la représenter, accordés avec le temps dans lequel elle se joue. Apollinaire présente donc un faisceau infini de problèmes de mise en scène. Je vais tenter, dans le temps fixé, de les aborder, de les faire pressentir et de répondre après aux interrogations que vous pourriez formuler.

Je me réfère à 4 expériences théâtrales que j'ai pratiquées

Les Mamelles de Tirésias, en 1966

Couleur du temps, en 1966

Le Marchand d'anchois, en 1980

Couleur du temps, en 1980

LES MAMELLES DE TIRÉSIAS, 1966, à Saint-Maur:

Quelles sortes de problèmes ?

L'univers décoratif: Il s'agissait de le sortir des grands courants cubistes dont il était issu, des travaux de Serge Férat, de ses masques. Aller au-delà d'une mode passagère, fût-elle glorieuse. La désenclaver.

Lui ôter ses scories. Les costumes devaient être transposés, recréés, le dispositif scénique, également. Comment habiller ces personnages mythiques, farfelus ou abstraits, quel décor leur choisir? Tels étaient les problèmes, là, posés.

L'interprétation des acteurs: Les faire accéder à la compréhension du «phénomène Apollinaire». Truculence, bouffonnerie, rythmes, traitement du langage sans poids de conventions classiques ou de signes réalistes, étaient des points de travail. Esprit et grâce, à atteindre. Aller au-delà du réel. Traiter les idées. S'emparer de la force, mais dans l'innocence. Sourire des conflits, car ils débouchent sur des solutions inventives et l'optimisme.

Jacqueline Apollinaire avait bien voulu, dans une lettre du 25 avril 1966, suite à la représentation à laquelle elle avait assisté, m'écrire: «Je voulais vous dire que par votre sensible et judicieuse interprétation, vous étiez en contact direct avec l'esprit de l'art dramatique tel que le concevait Guillaume Apollinaire [...]». Pierre Albert-Birot dans la revue «Europe» de nov.-déc. 1966, par «une lettre à Guillaume Apollinaire» écrivait, notamment: «le metteur en scène Pierre Della Torre a su grouper des acteurs qui ont donné tout l'entrain de leur jeunesse à extérioriser toute la vie qu'il y a cinquante ans vous avez mise dans cette pièce [] ».

La musique: Je m'écartai résolument de celle qui avait été composée pour la création. Le rythme, surtout, de l'écriture du texte, celui orchestré par «le peuple de Zanzibar», celui des couplets, m'importait, comme «clef» musicale.

Le texte: Sa versification en pieds différents, sans rime sauf pour les «couplets», fournissait à lui seul, par son originale écriture, ample matière à problèmes.

Le guide: Je fais allusion à la Préface et au Prologue des *Mamelles*, documents célèbres de théorie théâtrale d'Apollinaire auxquels il fallait évidemment se rapporter.

COULEUR DU TEMPS, 1966.

Problèmes :

a) Compréhension de l'œuvre pour le temps atomique, le temps «spatial».

b) Oscillation et multiplicité des interprétations possibles: satirique, lyrique, politique, cosmique. Nos multiples recherches décoratives contradictoires en attestent. L'exposition du C.R.O.U.S. de Françoise Dininman les présente.

c) Problèmes d'interprétation des acteurs: manque d'homogénéité dû à un recrutement d'acteurs de grande valeur, mais de génération et de style différents. Accès parfois difficile à la modernité de la réalisation. Rapport au texte à maîtriser. Dans «Guillaume Apollinaire 6» Michel Décaudin, à juste titre, émet des réserves à ce sujet, répétées dans la préface-introduction à l'œuvre, chez Gallimard, bien qu'en appréciant la mise en scène.

d) La musique: Pierre Doury la composa, symphonique et irréaliste.

COULEUR DU TEMPS, 1980.

Impératifs :

1) Réaccorder le contenu textuel à la modernité du temps, à la «couleur» du temps: guerre, paix, terrorisme, le politique, l'amour et ses sexualités, la folie. Ajuster les valeurs de l'inconscient.

2) Le texte: ses contraintes. Vaincre sa mythologie (récit des Dieux rencontrés dans le ciel). En trouver la correspondance et la transposition avec les dieux politiques et sociaux. Trouver la concordance aussi avec les réminiscences classiques: «Salomon», «Rosemonde». Difficulté des acteurs pressentis pour lire le texte, pour en cerner la théâtralité. L'absence de structures dramatiques évidentes est un des problèmes capitaux, de cette œuvre et de tout le théâtre d'Apollinaire en général. La désincarnation des personnages, – types non réalistes est aussi composante du problème. Complexité de tous ces problèmes.

3) Analyse et distinction des composantes :

- poétiques, symboliques, lyriques ;
- politiques, sociales, cosmiques;
- métaphysiques ;
- psychanalytiques: fiancé = enfant de Mavise = Nyctor = poète;
- temps: mémoire — souvenir présent — passé;
- drame, tragédie et canevas de l'absurde: «il faut que tout meure»;
- risques d'erreurs: politisation de l'œuvre, par exemple.

4) Difficulté des choix esthétiques: costumes, décor, musique.

5) Réintégration d'une scène importante des «diplomates» publiée par Michel Décaudin dans l'édition de cette œuvre de la collection «Poésie/Gallimard». Importance de cette découverte qui assure du fondement politique de la pièce.

6) Définition des personnages de nature: symbolique, mais réaliste; allégorique, mais sociale; d'archétypes, mais humains.

LE MARCHAND D'ANCHOIS, 1980.

(suite à une suggestion de Michel Décaudin)

Nomenclature des «problèmes» :

a) «Lire» l'œuvre. En détecter puissance et force. L'intérêt profond. Par opposition à une qualification d'œuvre «mineure», non de la manière d'Apollinaire.

b) Concilier «Caf'Conc'» et ses 30 couplets de chansons 1900, – structure immobile –, avec le tissu imaginaire et délirant, ses postulats.

c) Accorder 1900 à 1980 en faisant notamment passer la satire qui s'exerce sur des célébrités de la «belle époque».

d) Rechercher et trouver 30 chansons 1900 inconnues, exception faite de trois airs connus. Diriger les recherches de l'équipe d'acteurs sur cet objectif dans les endroits les plus divers mais spécialement:

à la Bibliothèque nationale, à l'Arsenal; dans des magasins et chez des éditeurs spécialisés. Auprès de Madame André Salmon et de M.M. Gilbert Boudar, P.-M. Adéma, Romi, J.-C. Averty, des collectionneurs à Marseille... et bien d'autres contacts et recherches, comme des détectives. Un mois de travail systématique, 100.000 fiches consultées...

e) Jouer 30 personnages injouables avec 6 interprètes. Personnages injouables, parce que transposant surréalistement des mythes . ou caricaturant parodiquement des célébrités du début du siècle ou des entités.

f) Faire chanter des acteurs non chanteurs et ne connaissant pas la musique.

g) Définir et constituer un matériel esthétique économiquement raisonnable pour un univers déraisonnable: cirque, revue, bêtes fauves...

Les œuvres théâtrales d'Apollinaire, mon point de vue de réalisateur:

Les Mamelles de Tirésias: la plus achevée.

Couleur du temps: la plus profonde.

Le Marchand d'anchois: la plus délirante et osée.

Casanova (que j'ai étudiée): la plus classique.

Sans oublier les œuvres non abordées:

Jean-Jacques, La Température.

MES COROLLAIRES:

Casanova, donc, que j'avais projeté de réaliser.

Mouchoir de nuages, de Tzara, que j'ai expérimenté en atelier pédagogique.

Le Bondieu, de Pierre Albert-Birot, que j'ai mis en scène au Conservatoire national de région de Saint-Maur, où j'enseigne le théâtre, en 1979.

APOLLINAIRE, AUTEUR DRAMATIQUE

Singularité

Spécificité

Définition et bilan

L'apport théâtral d'Apollinaire est capital.

La place qu'il occupe dans l'histoire du théâtre français et mondial est décisive, même si, nous le savons, elle n'est pas reconnue ni considérée. L'on commence à peine à ouvrir les yeux avec ce centenaire. Pourquoi? Pourquoi?

Voici mon point de réflexion. Il n'engage que moi-même.

Au début de ce siècle, il a énoncé et affirmé des théories: préface et prologue des *Mamelles*. Elles contenaient en germe tout l'éclatement et les formes du théâtre actuel de Bob Wilson au Bread and Puppet. Il a défini des rapports acteurs/spectateurs, que de Mnouchkine à Ronconi, nous ne faisons que pratiquer, refusant comme lui la boîte close à l'italienne qui est une prison.

Il a déclenché la liberté. Il a ouvert la porte à l'imagination, déjouant les barrières. Il a réinventé le langage et fait toucher à l'insondable. Précurseur de l'absurde au théâtre, il en a été un des premiers maîtres. C'est de là que s'est édifié le grand théâtre contemporain.

Son œuvre théâtrale n'est qu'un essai, mais déterminant.

Ne lui demandons pas la perfection, ni l'absolue maîtrise, ni l'œuvre accomplie. Décelons la valeur et les germes. *Il n'a pas vécu*. Reconnaissons l'apport unique, proportionnel à ce temps court de vie. Soyons raisonnables!

Au niveau de la forme, à l'heure de la définition, quelle est la synthèse? Il a refusé les conventions avec lesquelles le théâtre est bâti depuis Aristote, car il n'y a pas de théâtre sans convention. Il en a réinventé d'autres, invisibles, bien que structurées. Elles sont d'un intérêt

exceptionnel. La preuve est qu'elles déroutent. La manière, n'appartient qu'à lui. Michel Décaudin, dans un récent article du «Monde», indiquait bien le renouvellement et l'éclairage que le temps produit sur Apollinaire. Son génie nous échappe toujours par quelque côté. Il est terrain propice à la création, car il est CRÉATION, lui-même, puisqu'il n'est que métamorphose. Il renouvelle, puisqu'il se renouvelle sans cesse. Cet avant-gardiste est en train de devenir classique. Parce qu'il dure. Parce qu'il grandit avec le temps moderne qui le reconnaît. Parce qu'il arrive dans l'AVENIR qui le hantait tant et qu'il avait prévu. Lui était déjà là. C'est nous qui arrivons seulement. Escargots que nous sommes!

C'était un point de vue quant à la forme.

Quant au contenu, me référant uniquement à *Couleur du temps*, dont je mesure pourtant la difficulté et les défauts depuis 15 années, de quoi y traite-t-il?

— De l'angoisse d'un monde où la place de l'homme s'amenuise.

— De pays dans lesquels il ne trouve plus de liberté.

— De cités qui l'étouffent.

— D'espaces autour de la planète, dans le ciel, qu'il veut explorer.

— D'îles où éclatent des volcans qui engendrent la mort.

— De savants qui vont extraire de la nature physique l'énergie et des habitats nouveaux.

— De guerres et par assimilation, de terrorismes, qui ne font qu'exister en temps de paix, n'est-ce pas? (Depuis la «dernière» que l'on situe il y a quarante ans, cela ne s'est jamais arrêté).

Que nous indique-t-il encore?..

Que dans ce temps où les amours, les sexes, l'érotisme se malaxent et sont rois, en ce temps où les êtres recherchent, redéfinissent et réinventent toutes les formes et les possibles de la sexualité, une jeune fille au nom de Mavise, recherche, vierge encore, «la formule savante qui contiendrait la toute-puissance.» [...] «Mais puis-je, puis-je aimer [...] [...] « Tout l'amour crie vers moi L'amour de tous les hommes L'amour de tous les êtres De toutes les machines [...] ».

Une comédienne de 23 ans, brune et très belle, qui s'apprête à tourner deux films, me disait récemment: «C'est tout le problème de la femme». Je n'ai pas inventé ses propos.

— Quant au politique: quand tout-à-coup Ansaldin déclare: «Dans cette île déserte proclamons donc enfin les droits physiques et politiques», cela veut dire quelque chose et représente une aspiration que tous les personnels politiques réunis ont bien du mal à nous offrir.

Tout autant que la notion d'«ordre nouveau», sur laquelle je me suis tant interrogé et qu'Ansaldin le savant proclame dans *Couleur du temps*, a été élucidée de façon intéressante par Jean Tortel, cité par Mihailo Pavlovič (*La Repopulation et les Mamelles*, «Guillaume Apollinaire 6», p. 133).

Et pourquoi, en définitive, Apollinaire est-il si accordé à notre temps, à la fois dans cette œuvre théâtrale et dans toute son œuvre? C'est ce que nous ne cessons de répéter ici. Traitant de l'homme, fasciné par son devenir, et par sa place dans le cosmos, lui voulant la mort pour le faire renaître et l'humanité avec: «Adieu adieu il faut que tout meure», traitant donc de l'homme, il plonge dans le cœur de son inconscient, il scrute son Moi, à facettes, il enfonce son bistouri au cœur de sa conscience, il écoute son cerveau malade de folie, et il s'interroge en fait: qu'est-ce que la pensée? qu'est-ce qui la fait se mouvoir, le conscient et l'inconscient? qu'est-ce que l'homme? une créature que le réel ferait agir, ou un esprit pur indéfinissable et dont la vie ne serait que jeux de miroir et d'identité à travers le songe, le rêve – donc l'imaginaire?

JEU FUTURISTE POUR CONCLUSION : S'IL AVAIT VÉCU...

S'il avait vécu, nous aurions une œuvre théâtrale importante. S'il avait vécu le double, jusqu'à 76 ans, il serait mort en 1956, non loin du courant théâtral des années 60. Non seulement il aurait connu en leur temps Pierre Albert-Birot, Meyerhold et Craig, mais aussi Brecht, Giraudoux, Vilar... Il aurait été solidement implanté quand Beckett et Ionesco, les rois de l'absurde, commencèrent leur œuvre et quand Barrault porta Kafka au théâtre en France.

Essayons, dans cette perspective, de nous rendre compte de l'enrichissement immense pour sa formation de dramaturge que la fréquentation de ces confrères lui aurait apporté. Le public aurait vu son œuvre. Les metteurs en scène capitaux auraient travaillé avec lui, à moins qu'il n'ait mis en scène, lui-même. La critique aurait pu s'exercer alors, le découvrir, le juger et non l'ignorer.

Quelle hypothèse:

Le renouvellement de la forme se serait développé et aurait atteint des niveaux que Cocteau ou Dario Fo plus près de nous, ou d'autres, n'ont atteint.

Le renouvellement du langage aurait pris plus de dimension que chez Ionesco et aurait été plus fondamentalement inspiré.

La dimension cosmique et lyrique se serait affirmée et épanouie et n'aurait pas laissé Claudel faire cavalier seul dans ce siècle.

Quant au théâtre de l'absurde, il s'en serait, lui, le précurseur, affirmé le maître. Martin Esslin alors lui aurait consacré entièrement son ouvrage *Le Théâtre de l'absurde*. Apollinaire n'aurait pas pâli de l'existence de Beckett. Il aurait fait un tout autre théâtre. Lequel, par hypothèse et déduction?

Dans ce monde de remise en question des valeurs, dans ce temps d'après-guerre où la société de consommation, l'industrialisation et la technologie ont engendré tant d'angoisse et de déshumanisation, tant de contradictions et tant d'absurdités, lui l'âge venant, avec une vision métaphysique approfondie, il aurait été, tel Chaplin, pour le cinéma; l'auteur dramatique des temps présents. Le poète-auteur dramatique novateur qui nous a manqué et qui nous manque. Lui l'inventeur, lui l'audacieux, aurait peut-être coupé l'herbe sous le pied des metteurs en scène et empêché leur règne et avènement, faute d'auteurs accordés à notre époque.

S'il avait vécu, il serait toujours à la pointe de son temps, donc grandiose. Il aurait maîtrisé certes les formes théâtrales qui nous manquent et il aurait trouvé et cerné les contenus, traité les sujets que personne ne traite, faute de le pouvoir: *dans le registre de la gravité*, il en aurait dit plus encore que dans *Couleur du temps* sur l'absurdité des guerres, sur le terrorisme, sur l'altération de l'homme au travail et son écrasement sous le poids des machines. Il nous aurait aussi, pour nous préparer à la mort, inventé des mondes imaginaires et délicieux où nous nous serions consolés, quand le cancer nous ronge, d'une fin prochaine; *dans le registre de la satire et du burlesque*, imaginons ce qu'il aurait dit ou inventé des jeux de la sexualité, de l'évolution des mœurs, du pouvoir absurde de l'argent, de l'avènement de l'écologie, ou des limites que ne dépasse pas le pouvoir politique. Sa fantaisie, son audace, sa capacité inventive se seraient saisies des folies du monde et des hommes et, tel Molière, il nous aurait aidés à vivre en nous divertissant.

Il aurait peut-être, ce penseur, suggéré des visions claires et hardies sur le devenir possible à l'homme de notre temps, pour approcher le terrible carrefour de l'an 2000.

Bloqués que nous sommes dans une humanité sans paix et dans des sociétés où le progrès engendre de pair souffrance, désespoir et traumatismes, son imaginaire eût éclairé le nôtre.

Ses visions du présent et de l'avenir auraient été utiles, d'un intérêt capital et non pourvu au théâtre.

Concluons. «La vie est un théâtre. Le monde entier est une scène. Hommes et femmes, tous, n'y sommes que des acteurs». Ce n'est pas moi qui parle, c'est l'auteur de *Comme il vous plaira*, que je cite de mémoire.

Alors, Apollinaire, sur la scène de notre monde, s'il avait vécu, poète, penseur, dramaturge, c'eût été, peut-être, par sa grâce et sa profondeur, un Shakespeare pour notre temps.

LES MAMELLES DE TIRÉSIAS

NOTE HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

par POL-P. GOSSIAUX

The breasts of Tirésias historical and Anthropological notes.

In this study, Pol-P. Gossiaux argues that Apollinaire's play Les Mamellas de Tirésias is not a farce. The author, thus, focuses on the reasons supporting his thesis. His contribution, after some time (it was published by Bérénice in 1981), remains an inevitable reference for those who deal with the topic.

Les Mamelles de Tirésias ne sont-elles qu'une farce dont le sens ultime serait d'être une farce de sens, voire du sens? Les contemporains l'ont cru. Et généralement après eux, l'exégèse. L'écriture, celle du rire, annulerait le message qui s'afficherait ici comme un simple canular destiné à renforcer l'efficacité du code. Le sérieux avec lequel Apollinaire insista sur la gravité d'une œuvre qu'il entendait élever au rang d'un mythe offert à l'humanité nouvelle entrerait dans la logique du même canular, dans la stratégie de la mise en place d'un «surréalisme» que connoteraient seuls des termes comme «loufoque», «farfelu», etc. Qu'Apollinaire ait cru devoir rompre avec d'anciens complices qui refusaient de cautionner cette stratégie qui semblait compromettre leurs propres recherches (jugées, elles, sérieuses), qu'il ait pris soin d'écrire à certains de ses amis auxquels il n'avait pourtant rien à cacher, pour réaffirmer le sérieux de son œuvre, dérouta profondément: certains critiques n'hésitent pas à évoquer ici un «dérangement mental», consécutif à la guerre et qui aurait affecté chez Apollinaire le sens de sa propre mesure et du réel¹.

Nous prendrons ici le parti du sérieux. Non que nous pensions comme le veut l'adage que «le rire soit sérieux par essence». Mais nous croyons déceler dans les *Mamelles* un sens grave – qui n'est du reste pas celui qu'Apollinaire lui-même entendit dégager explicitement: les

¹ Cf. P. Pia, *Apollinaire par lui-même*, Éd. du Seuil, 1962, p. 167.

Mamelles offrent en effet toutes les composantes d'un mythe, soit notamment d'un discours qui malgré tous les éléments du langage (musique, gestes, cris, etc.) qui le surdéterminent et en affirment le caractère métonymique, ne peut celer le sens et la multiplicité de sens qu'il emporte.

Les Mamelles de Tirésias résultent d'une longue genèse dont la durée recouvre en réalité celle de la production tout entière d'Apollinaire.

La poésie – au sens strict – d'Apollinaire laisse sans cesse affleurer les structures dramaturgiques qui la régissent souterrainement: *L'Enchanteur pourrissant* a pu être porté à la scène; *Le Larron*, *La Maison des morts* sont de courts drames en vers dont la tonalité générale annonce *Couleur du temps*. L'on a vu à ce colloque² qu'Apollinaire avait pu transcrire en pantomime *Le Musicien de Saint-Merry* et que ce transfert s'était fait sans perte majeure de sens. Il nous semble que nombre de poèmes d'*Alcools* ou des *Calligrammes* pourraient se prêter à de semblables transpositions.

Quant au théâtre lui-même, Apollinaire s'y essaie dès 1900, en tirant de son aventure de Stavelot, et précisément de sa fuite de la pension Constant, *À la cloche de bois* qui devait sans doute, comme le suggère P.-M. Adéma, mettre l'accent sur le «pittoresque» des types ardennais qui ne pouvaient manquer d'y entrer³. L'on ne sait rien de la pensée dramaturgique d'Apollinaire à l'époque; on le voit cependant, en 1902, reprendre à son compte d'une manière significative, la critique qu'avait donnée la *Kölnische Zeitung* du Coq rouge de G. Hauptmann, qui reprochait à la pièce de n'être ni réellement comique «ni même documentaire»⁴. Critique qu'inspire en somme, l'esthétique «naturaliste» ambiante laquelle n'est sans doute pas étrangère au projet d'un «théâtre social» que caressera longtemps Apollinaire.

C'est cependant à un tout autre langage que s'essaie bientôt celui-ci. Il propose aux Bouffes Parisiens dirigés par Lagoanère, *La Colombelle*, quatre actes inspirés par son séjour à Prague et bientôt *Jim Jim des Capussins*, une parodie du théâtre de Capus⁵.

Comédies, parodies ou opéras bouffes et d'autres formes de spectacle «pur» comme le théâtre italien, les marionnettes, le cirque, etc. qui fascinent alors Apollinaire mettent tous l'insistance sur le théâtre

² Communication de Willard Bohn, à paraître avec le texte de la pantomime aux éditions Fata Morgana.

³ P.-M. Adéma, *Guillaume Apollinaire*, Éd. de la Table Ronde, 1968, p. 56.

⁴ *Œ. C.*, t. 11, p. 557.

⁵ P.-M. Adéma, *op. cit.*, p. 80.

comme tel, tendant à placer le code dramaturgique en abîme de lui-même pour en affaiblir la fonction narrative et représentative. L'usage de masques ou de bamboches, les ruptures que produit l'hyperbole du cri et du geste, etc. contribuent à fermer le spectacle sur lui-même, en dehors de tout développement logique, loin du «réel» et du «sujet».

Ce langage complexe, Apollinaire en détient la maîtrise dès 1905, comme le révèle *Le Marchand d'anchois*. C'est déjà celui des *Mamelles*, desquelles Apollinaire affirmera que la première idée remonte à 1903, ce que nous sommes portés à croire⁶. Cependant, jamais de 1905 à 1916, Apollinaire ne donne à entendre qu'il soupçonne la fonction que pourrait recevoir ce langage dans la «révolution esthétique» qu'appelle cet *esprit nouveau* dont il formulera un jour la doctrine. Cette prise de conscience fut le terme, pensons-nous, d'une très lente dérive théorique, d'une « crise » qui mènera Apollinaire à redéfinir le champ et la fonction de la poésie et de l'art tout entier.

Cette crise, souvent évoquée à la suite de M. Décaudin, déborde de très loin Apollinaire comme tel: elle atteint le réel et son concept même. Et par-delà, le langage et la fonction du discours qui, d'acte simple de représentation, se donnera de plus en plus volontiers comme lieu de ce que Husserl devait bientôt nommer «eidétique», La rupture du réel et de sa référence traditionnelle au jeu de l'apparence et du sensible appelait alors de nouveaux modèles épistémologiques et une métaphysique originale de l'Être et du savoir (ou du dire). L'on sait que c'est à travers la crise du discours pictural qu'Apollinaire devait mesurer la profondeur de cette rupture. L'abolition du «sujet» au profit du code même, pris comme objet où se fondent seuls la réalité et le temps, dans leur nécessité spécifique, acquiert rapidement à ses yeux le caractère d'une leçon exemplaire. En poésie, ses recherches, pourtant fort diverses («orphisme», «simultanisme», etc.) s'inscrivent désormais dans le corollaire d'un seul impératif: réordonner le monde et la nature par le jeu même du langage, conçu désormais comme un matériel proprement magique. Volonté aussi – Apollinaire est explicite sur ce point⁷ – de recréer l'homme par le *logos*. Il y aurait beaucoup à dire sur cette volonté

⁶ Cf. la Préface des *Mamelles*: «sauf le Prologue et la dernière scène du deuxième acte qui sont de 1916, cet ouvrage a été fait en 1903». (Paris, éd. Sic, 1918, p. 11). La critique récuse systématiquement ce témoignage. Sans argument convaincant. La redécouverte du *Marchand d'anchois* (1905) (voir, dans ce recueil la communication de P. Della Torre) lève toute espèce de doute sur le génie dramaturgique d'Apollinaire à cette époque. Qu'il ait réécrit en 1916 les scènes de 1903 est toutefois vraisemblable.

⁷ Cf. *infra*, p. 16.

générale qui, de la métaphysique en passant par la peinture et la poésie, cherche en ce début du XX^e siècle à réintégrer l'essence de l'ancien ordre encyclopédique dans la logique seule des codes. Mais ceci déborderait de loin l'espace de notre communication.

Il nous semble cependant qu'en dehors de la poésie proprement dite, Apollinaire mit longtemps à percevoir toute les implications de la «révolution» cubiste. Il ne songe pas à étendre les solutions de l'esthétique qu'elle implique aux genres traditionnels: théâtre, roman, nouvelle (rien de plus classique, au contraire, que ses propres romans et nouvelles): c'est qu'apparemment, il demeure pénétré de l'idée que ces genres restent investis d'une fonction représentative et narrative. Son esthétique demeure là pleinement «réaliste» et le «sujet», l'«action» y conservent toute leur valeur. Or ce champ spécifique de la représentation, Apollinaire a pris conscience depuis longtemps qu'il s'offre désormais à un instrument autrement plus efficace que le langage proprement dit: celui de la «machine», phonographe, photo et cinéma. Tout naturellement donc, il n'imagine d'autre avenir pour les genres narratifs que le cinéma; il le répétera à plusieurs reprises. En 1916 encore, dans le fameux entretien qu'il donne à Albert-Birot, il affirmera que «le grand théâtre qui produit une dramaturgie totale est sans aucun doute, le cinéma»⁸. On sait d'ailleurs qu'en 1917, il travaillait avec André Billy au scénario d'un film, *La Bréhatine*. Du théâtre lui-même, on ne s'étonne donc plus de le voir décréter qu'il est sans avenir. «Le théâtre est tombé si bas – écrit-il en mars 1914 – que celui de Claudel reste encore la seule chose qui vaille... »⁹. Mais il tenait l'art de Claudel pour «un talent de faussaire».

L'on comprendrait donc mal qu'Apollinaire ait assez brusquement réclamé pour le théâtre la fonction qu'il assignait jusqu'alors au cinéma seul (soit la mise en place d'une «dramaturgie totale») si l'on négligeait l'influence que subit son esthétique d'une certaine avant-garde et notamment des recherches de Pierre Albert-Birot.

C'est, on s'en souvient, en octobre 1916 que celui-ci avait publié dans «SIC» le projet de son *Théâtre unique*. Il entendait y libérer la scène des trois unités traditionnelles, abolir ainsi la fonction représentative et narrative du théâtre (le fameux «sujet») au profit de ses qualités spécifiquement dramatiques. L'action devait se démultiplier en un «po-

⁸ P.-M. Adéma, *Op. cit.*, p. 292.

⁹ *Œ. C.*, t. 111, p. 885.

lydrame» – discours éclaté en une gerbe d’actes spectaculaires, simultanés, dont l’intensité et le caractère surprenant (élément essentiel de cette esthétique) devaient être accentués par le geste, le cri, la musique, les jeux d’ombre et de lumière. «Le théâtre nunique – écrit-il – doit être un grand tout simultané, contenant tous les moyens et toutes les émotions capables de communiquer une vie intense et enivrante aux spectateurs»¹⁰. La scène même, traditionnellement conçue comme synecdoque du réel, devait laisser place à un espace spécifique, arbitrairement constitué et qui intégrerait, dans sa double géométrie (circulaire) les spectateurs au spectacle.

Comme le souligne H. Béhar, les recherches d’Albert-Birot visaient notamment à transposer au théâtre les théories simultanistes¹¹. Ajoutons qu’elles dérivait plus lointainement de l’esthétique cubiste et qu’Apollinaire dut en percevoir immédiatement l’intérêt et l’actualité. Il put même se dire que les positions d’Albert-Birot rejoignaient, en somme, la longue tradition de ce «théâtre pur» qui dans ses formes multiples (opéra bouffe, *commedia dell’arte*, cirque, bambochade, etc.) avait su préserver en marge de tout réalisme, sa propre théâtralité par sa soumission à ces codes dont lui, Apollinaire, avait su exploiter toutes les ressources dès 1905. Les *Mamelles*, pourtant «aux trois quarts écrites» (selon son propre aveu), pouvaient donc passer pour une illustration des tendances nouvelles et l’on sait l’assurance avec laquelle il put dès lors les proposer à Albert-Birot.

De tous les genres qui relèvent de ce « théâtre pur » que nous évoquons plus haut, il faut sans doute mettre l’insistance sur l’opéra-comique, l’ancêtre de l’opéra bouffe. Ce spectacle, destiné à l’origine aux foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain, n’était dans ses débuts – nous dit l’*Encyclopédie méthodique* – qu’«un composé bizarre de plaisanteries grossières, de mauvais dialogues, de sauts périlleux, de machines et de danses»¹². Les sujets, toujours amusants, des pièces qui relevaient du genre «étaient mis en vaudevilles, mêlés de prose et accompagnés de danses et de ballets»¹³. Le recours à de tels procédés contribuait à rompre le fil de l’action et à valoriser le spectacle comme tel. Cris, gestes, pantalonades, masques et bamboches concouraient au même effet. La typologie des personnages, empruntée le plus souvent

¹⁰ Cf. H. Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, P., N.R.F., 1967, p. 55.

¹¹ Id., *Op. cit.*, pp. 54-64.

¹² *Encyclopédie méthodique. Grammaire et Littérature*, Paris Liège, 1784, t. II, p. 708

¹³ *Ibid.*

à la tradition italienne, fermée sur un répertoire conventionnel de gestes et d'attitudes, interdisait tout «psychologisme», en renforçant le caractère irréel et artificiel du spectacle.

L'on retrouve sans peine dans cette brève typologie du genre quelques-uns des procédés fondamentaux de l'écriture des *Mamelles* et de *Casanova*. Il est dès lors intéressant de rappeler que les métamorphoses de Tirésias avaient livré à l'opéra-comique le canevas de l'une des pièces les plus célèbres de son répertoire: *Tiresias. Opéra-comique en trois actes, précédé d'un prologue d'Alexis Piron*, donné pour la première fois à la Foire Saint-Laurent en 1722. Nous avons montré ailleurs qu'Apollinaire avait lu cette œuvre et qu'il en avait tiré quelques traits significatifs¹⁴. Diverses contraintes avaient forcé Piron à exploiter toutes les ressources de ces méta-langages (mime, bamboche, masque, chant, etc.) auxquels recourait l'opéra-comique. Suite en effet aux protestations des comédiens français et italiens qui entendaient faire respecter le monopole qu'ils détenaient sur l'organisation des spectacles de Paris, les acteurs forains et notamment Francisque pour lequel Piron travaillait, furent «interdits de parole». «En vain – note un contemporain – les acteurs savoient en éluder la défense, tantôt en faisant descendre du ceintre leurs rôles, tantôt en les portant en haut d'une perche, écrits en gros caractères avec les airs des vaudevilles notés: les violons donnoient le ton et des gens gagés et répandus sans qu'on s'en doutât dans le Parquet, l'Amphithéâtre et les Loges se mettoient à chanter, accompagnés de l'orchestre et entraînoient ainsi le Public qui faisoit chorus avec eux»¹⁵. Précisons toutefois que Piron ne put, pour son *Tiresias*, respecter l'interdit du silence, mais du moins chercha-t-il à éviter tout discours superflu. Il fallait, de toute manière, relever que les contraintes policières qu'eurent à subir les acteurs forains offrent quelque analogie avec celles que les théoriciens de l'*Esprit nouveau* revendiquèrent, eux, au nom d'une esthétique précise.

Le parallèle du *Tiresias* de Piron et des *Mamelles* d'Apollinaire éclaire quelque peu la nature du transfert qu'Apollinaire fit subir au mythe. De celui-ci rappelons d'abord la version qu'en donne Ovide – la plus accessible de toutes:

¹⁴ Cf. *GA. 15*, pp. 172-173. Nous y relevons un certain nombre d'analogies entre les deux pièces. Mais il en est d'autres: le personnage du Gendarme, par exemple, est de Piron. Il joue, dans les deux pièces un rôle semblable.

¹⁵ R. R. De Juvigny, *Vie d'Alexis Piron* en tête des *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, Liège, 1776, t. I, p. 28.

On dit qu'un jour Jupiter ayant noyé dans le nectar ses soucis et ses inquiétudes raillait avec Junon [...] Oui lui dit Jupiter, les femmes ont plus de plaisir que les hommes dans le commerce de l'amour: Junon le nie; ils conviennent de s'en rapporter au sentiment de Tirésie qui avoit goûté les plaisirs de l'amour sous les deux sexes; car ayant frappé autrefois de son bâton dans une forest deux serpens accouplez, chose étonnante, il fut sur le champ changé en femme. Au bout de sept ans il retrouva les mêmes serpens; il faut voir, dit-il, si les coups que l'on vous donne ont assez de vertu pour me faire changer de sexe; il frappa les serpens et reprit sa première forme. On le choisit donc pour arbitre de ce plaisant procès, il confirma le jugement de Jupiter. On dit que Junon se sentit plus offensée de ce jugement que la matière ne le méritait; et pour punir le juge, elle le priva de l'usage de ses yeux et le condamna à une nuit éternelle mais Jupiter, pour le consoler de la perte de la vue, lui donna la lumière de l'esprit et la connaissance de l'avenir¹⁶.

Négligeant la plupart des éléments proprement mythologiques de ce récit, Piron et Apollinaire en retiennent surtout le thème de la métamorphose successive – dont les ressources scéniques sont évidentes. Piron joue surtout sur le *quiproquo* qu'entraîne chacun des changements de son héros: Tiresias-Arlequin est aimé de Cariclée lorsqu'il est changé en femme. Cariclée ne croit pas à la réalité d'une telle transformation: elle croit que Tiresias veut lui échapper. Pour se venger et le/ la reconquérir, elle se déguise à son tour en homme. Elle/il est près de réussir lorsque Tiresias-femme retrouve sa forme première. Apollinaire retient l'idée d'une métamorphose «réciproque» de ses héros: si le mari conserve apparemment son sexe, il assume le rôle de la femme. Mieux qu'un enchaînement de *quiproquos*, c'est la situation nouvelle qu'entraîne la volonté de chacun de ses protagonistes d'assumer les fonctions spécifiques – biologiques et sociologiques – de l'autre, qu'explore la pièce d'Apollinaire qui s'inscrit mieux au fond que celle de Piron dans la problématique évoquée, sérieusement ou non, par le mythe: celle de la condition respective de l'homme et de la femme. Il était dès lors logique que le thème de la procréation et du pouvoir investissent le «drame» d'Apollinaire.

Mais, de toute évidence, Apollinaire a confondu «thème» et «sens», voire «code» et «message». Il a pu égarer lui-même le lecteur en affirmant, avec le sérieux que l'on sait, que le propos de son drame était d'offrir un remède «au grave danger reconnu de tous qu'il y a pour une nation qui veut être prospère et puissante à ne pas faire d'enfants»¹⁷.

¹⁶ *Métamorphoses*, Liv. III, ch. 5 (trad. de De Bellegarde, Paris, 1701, t. I, pp. 161-2).

¹⁷ *MT*, éd. orig., p. 14.

Affiché dans la Préface des *Mamelles*, le propos se trouve développé encore dans la fameuse conférence du 26 novembre 1917 sur *L'Esprit nouveau*:

Si j'imagine — dit-il — que les femmes ne faisant point d'enfants, les hommes pourraient en faire et que je le montre, j'exprime une vérité littéraire qui ne pourra être qualifiée de fable que hors de la littérature, et je détermine la surprise. Mais ma vérité supposée n'est pas plus extraordinaire, ni plus invraisemblable que celle des Grecs, qui montrait Minerve sortant armée de la tête de Jupiter¹⁸

L'on devine, au vrai, pourquoi Apollinaire a pu se laisser séduire par une exégèse aussi singulière de sa propre «fable»: le principe de la stérilité essentielle de la femme qui constitue l'une de ses hantises majeures, trouve souvent chez lui son exorcisme dans des mythes analogues, dont l'ensemble forme une véritable mystique de la créativité masculine. En somme, Apollinaire aurait découvert dans les *Mamelles* l'espace où vienne s'abolir enfin la différence entre l'homme et la femme dont il mesurait ailleurs l'«éternité»¹⁹ en faisant de l'homme le seul «même possible», niant toute altérité dans sa propre suffisance.

Mais alors, pourquoi donner à ce mythe prétendument grandiose des accents de farce? Et de quelle satire Apollinaire qui se donne ici pour un nouvel Aristophane²⁰, prétend-il accabler ses contemporains?

Certaines leçons de la Préface récusent ouvertement l'exégèse qu'Apollinaire donne de son drame: n'y est-il pas affirmé pour conclure en effet, que le seul remède au «grave danger» (la dépopulation) qui menace la France est tout simplement, l'amour et le mariage:

La vérité est celle-ci: on ne fait plus d'enfants en France parce qu'on n'y fait pas assez l'amour. Tout est là²¹.

Enfin, si l'intention réelle d'Apollinaire avait été de célébrer le mythe de l'homme-mère futur, comment justifier la dernière scène des *Mamelles* où Tirésie/Tirésias réclame, au nom de l'amour, sa féminité première, refusant par ce seul geste toute valeur à un mythe qui s'affirme ainsi définitivement dans l'ironie et la dérision pures.

¹⁸ *Œ. C.*, t. 111, p. 906.

¹⁹ EP, p. 82. Permettons-nous de renvoyer également à nos «Recherches...», «GA5», pp. 52-3.

²⁰ *MT*, p. 14.

²¹ *MT*, p. 16.

Cessons donc de lire la pièce comme une pantalonnade sur le thème d'une société menacée qui retrouverait un équilibre nouveau (quoique fantaisiste) au prix d'une simple inversion des fonctions – biologiques et sociologiques – de l'homme et de la femme. Ce que la pièce dénonce au contraire, c'est la perversion du Désir qui régit le principe d'une telle inversion, et ses conséquences tragiques.

Il faut en effet souligner que les revendications de Thérèse ne visent nullement à instaurer un nouvel ordre social, fondé sur l'égalité stricte des sexes et le refus des servitudes biologiques. Ce qu'elle réclame, bien plus qu'un ensemble de fonctions «masculines» précises, c'est le pouvoir. Un pouvoir absolu et qui s'étendrait à l'univers tout entier²², voué dès lors à une inévitable barbarie: il est significatif, à cet égard, que le premier des «droits» qu'exige Thérèse est celui de faire la guerre:

«Je veux faire la guerre Tonnerre et non pas faire des enfants» hurle-t-elle²³.

Quant au Mari, sa boulimie (littérale, ici) semble plus monstrueuse encore. Placé sous le signe du «lard» qu'il ne cesse de réclamer, il n'assume la fonction génésique délaissée par la femme que pour assouvir sa hantise de nourriture et/ou de richesses – nullement pour assurer la survie de l'espèce. Les 40.049 enfants qu'il produit «en un seul jour» n'ont d'autre fonction pour lui que de l'enrichir et le nourrir. Son plan est limpide:

C'est cher Monsieur tout à fait intéressé
L'enfant est la richesse des ménages
Bien plus que la monnaie et tous les héritages
[...]
Eh oui c'est simple comme un périscope
Plus j'aurai d'enfants
Plus je serai riche et mieux je pourrai me nourrir²⁴

Une évidence se dégage ainsi progressivement du *scénario*: si la folie de Thérèse et de son Mari menace la société tout entière, c'est qu'ils ignorent la Règle et l'Interdit sans lesquels le fait culturel se dissout. L'anthropologie tient pour l'un de ses axiomes que l'homme n'existe comme tel et ne subsiste que parce qu'il se soumet à un ensemble de règles ou de lois qui n'ont pour fonction que d'assurer la satisfaction

²² *MT*, act. I, sc. I.

²³ *Ibid.*

²⁴ *MT*, act. II, sc. II (pp. 87-88) et III (p. 91).

des deux besoins biologiques que l'homme partage avec toute espèce vivante: subsister (à quoi répondent toutes les institutions qui visent à produire, faire circuler, consommer la nourriture) et se perpétuer (mariage, prohibition de l'inceste)²⁵. Elle *constate* de plus qu'une certaine sagesse a mené la plupart des sociétés à ordonner la répartition des tâches imposées par l'ordre culturel selon la loi rigoureuse de la séparation des sexes.

Répétons-le, le rire grinçant des *Mamelles* ne dénonce pas l'inversion de ce partage traditionnel (un tel mythe, conçu sur le thème d'une révolte contre l'ordre biologique, ne prêtait à aucune ironie), mais le désir – dément – qui en commande l'exigence et menace le fondement – et la fonction – de la Règle et de la Culture. Il est clair en effet qu'en revendiquant les fonctions de la femme, le Mari ne sait qu'assumer mécaniquement sa tâche traditionnelle: produire la nourriture, puisque l'espèce qu'il engendre n'est qu'une métonymie de celle-ci. Mais cette nourriture, il en refuse le partage, il en est seul consommateur. L'ordre intransitif qu'il réinstalle ainsi est le régime cannibalesque des anciens mythes: Saturne dévorant ses propres enfants.

Thérèse aussi refuse le partage. En réclamant les tâches traditionnelles de l'homme, elle ne songe pas à en assumer la fonction réelle. Elle ne recherche que le pouvoir (politique, économique, etc.) qui s'attache à leur exercice. Ce pouvoir, étendu à l'univers, ne vise que lui-même; ainsi menace-t-il la société de sa tyrannie et – métaphoriquement – l'espèce de sa barbarie.

Une société où rien ne s'échange, où les héros rêvent soit de manger soit de dominer le monde est une société condamnée. L'inceste monstrueux que commet le Mari en s'auto-engendrant (pour se manger) donne ainsi tout son sens à la pièce.

Il y aurait également beaucoup à dire sur le statut du Signe ou du Langage (autre institution fondamentale de toute culture) dans la société dénaturée de Zanzibar. De nombreux passages insistent sur l'altération inévitable que leur fait subir une société fermée sur la folie et le mensonge: mise en cause ouverte de l'écriture lorsque le Mari rêve d'un «journaliste» idéal auquel «il faut de la cervelle pour ne pas penser. Une langue pour mieux bavarder»²⁶; dénaturation de la fonction même de la

²⁵ Cf. notre «Epistémè de l'histoire littéraire et anthropologie», «Rev. des Langues Vivantes», XLIII, 1977, notam. pp. 246-254 et notre *Anthologie de la culture classique*, t. I, *Cosmologie et Anthropologie*, Liège, P. Gothier, 2^e éd., 1980, pp. II-VIII.

²⁶ *MT*, act. II, sc. III (p. 92).

littérature qui n'est plus, pour le Mari, qu'un substitut métonymique de la richesse et bientôt l'équivalent même de la nourriture («Les journaux ont poussé faut bien que tu les cueilles Fais-en de la salade à nourrir tes moutards»²⁷, etc.).

Le discours même des principaux protagonistes reflète l'impuissance qu'ont les mots de Zanzibar à assumer leur fonction d'échange. Car s'ils parlent, ni Thérèse ni son Mari ne communiquent vraiment. Leur parole est de l'ordre de la *profération* sans plus. Ainsi désigne-t-elle, et accentue-t-elle leur solitude, leur aliénation. Les coupures continues imposées par le code dramaturgique (celui du «bouffe», etc.) qui enferme chacun des protagonistes dans son propre drame, renforcent encore cette impression. L'on devine ici pourquoi Apollinaire, maître de ce langage dès 1905, mit si longtemps à en découvrir la «modernité», soit encore la fonction véritable. Donner un langage «bouffe» à un héros lui-même bouffe ou simplement ridicule, comme il l'avait fait dans *Le Marchand d'anchois* n'allait en rien contre la tradition. Au contraire: tel procédé renvoie le héros aux conventions du genre; il le banalise, le «normalise». Le même langage, placé dans la bouche de l'horreur désigne celle-ci à sa démente. Le rire aliène et rend l'horreur *intolérable*. C'est, nous semble-t-il, le sens d'un passage assez obscur de *l'Esprit nouveau* sur l'horrible. L'horrible, y est-il dit, est d'essence grossière; les romantiques ont eu le tort de vouloir l'ennoblir:

L'esprit nouveau ne cherche pas à transformer le ridicule, il lui conserve un rôle qui n'est pas sans saveur. De même, il ne veut pas donner à l'horrible le sens du noble. Il le laisse horrible et n'abaisse pas le noble [...] il est tout ardeur pour la vérité.²⁸

Si j'entends bien, éviter de donner à l'horrible, dans les *Mamelles* le «sens du noble», c'était lui donner le «sens du ridicule». Le rire serait à l'horreur ce qu'est la roue à la marche,... le sur-réalisme au réalisme. L'on conçoit l'agacement, la mélancolie d'Apollinaire devant l'impuissance de ses contemporains à saisir cette évidence. Jarry, pourtant, leur avait déjà donné la leçon.

Nous ne croyons pas nous tromper en donnant à la pièce un sens aussi grave et en décelant en contrepoint du mythe une leçon de sagesse, de soumission à un ensemble borné de règles – sans lesquelles l'homme n'est que folie et mort. Qu'en ces années de guerre, une inquiétude plus

²⁷ *MT*, act. II, sc. IV (p. 93).

²⁸ *Œ. C.*, t. III, p. 905.

générale sur l'homme ait mené Apollinaire à rêver le futur comme ordre de sagesse et de devoir n'est pas douteux. C'est l'un des thèmes centraux (le moins bien compris) de l'*Esprit nouveau*: «L'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir»²⁹.

Qu'inquiet de la survie de l'espèce, Apollinaire ait inventé une «fable» qui manifestait la *nature*³⁰ horrible de l'homme et retrouvé les données d'un discours – celui de l'anthropologie³¹ – qui repose sur l'opposition même de la culture à la nature, pour affirmer ainsi la nécessité de l'ordre ne surprendra plus si l'on se souvient qu'Apollinaire a toujours désigné à la poésie comme sa tâche fondamentale la nécessité d'inventer l'ordre et la culture:

Sans les poètes, sans les artistes écrivait-il dans ses Méditations esthétiques les hommes s'ennuieraient vite de la monotonie naturelle. L'idée sublime qu'ils ont de l'univers retomberait avec une vitesse vertigineuse. L'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos. Plus de saisons, plus de civilisations, plus de pensée, plus d'humanité, plus de vie même et l'impuissante obscurité régnerait à jamais³².

Nuit et chaos: ce que promet la monstrueuse solitude de Thérèse et de son Mari.

²⁹ *Œ. C.*, t. III, p. 903. Cf. aussi la Préface des *Mamelles*: «le sujet sera assez général pour que l'ouvrage dramatique dont il formera le fond puisse avoir une influence sur les esprits et sur les mœurs dans le sens du devoir et de l'honneur». (*Nous soulignons*).

³⁰ Cf. la Préface des *Mamelles*: «j'ai pensé qu'il fallait en revenir à la nature même».

³¹ La question de l'érudition d'Apollinaire en matière d'anthropologie a été posée au colloque. P. Caizergues a bien voulu nous indiquer qu'Apollinaire s'était intéressé à l'œuvre de Durkheim. Rousseau devrait sans doute également être évoqué. Mais les données de l'anthropologie culturelle sont de l'ordre de ces «évidences frustes» dont parle Cl. Lévi-Strauss: l'intuition qu'avait Apollinaire de l'essence de la culture a pu les lui faire renouer seul.

³² *Méditations esthétiques*, éd. orig., p. 19.

IL MILIEU ARTISTICO FRANCESE DI ROBERT LOUIS STEVENSON

di KATIA DI SIMONE

The French artistic milieu of Robert Louis Stevenson.

In this study, the author illustrates the French education of R. L. Stevenson, the description of his travels and stays in France, focusing in particular, as well as on the fundamental components of his life and his literary inspirations, on the writer's association with artists of his milieu, with the consequent synesthetic relationship that his poetics reveals.

Cosa aveva rappresentato la Francia per Robert Louis Stevenson? Perché si parla di iniziazione francese di Robert Louis Stevenson? Per rispondere a queste domande bisogna considerare quelle che furono le componenti fondamentali della sua vita e delle sue ispirazioni letterarie.

Nel 1887, in un saggio autobiografico pubblicato su *A College Magazine*, Stevenson scrive:

I was always busy on my own private end, which was to learn to write. I kept always two books in my pocket, one to read and one to write in [...]. Description was the principal field of my exercise; for to any one with senses there is always something worth describing, and town and country are but one continuous subject.¹

Comincia a vedere che le parole sono qualcosa di più di semplici vocaboli, avevano radici, fiori, colori e profumi, avevano anche il segreto della musica, ed erano capaci di infinite modulazioni e armonie sotto il tocco di una mano abile. È una lezione che ogni grande stilista deve imparare, ma pochi l'hanno imparata con tanta sistematica pazienza. Ma leggiamo anche che

¹ R. L. Stevenson, *Memoires and Portraits*, New York, Charles Scribner's Sons, 1899, p. 57.

Do I not remember the time when I myself haunted the station, to watch train after train carry its complement of freemen into the night, and read the names of distant places on the time-bills with indescribable longings? ²

dove traspare un innato desiderio di mobilità, di viaggio che caratterizzerà tutta la sua vita.

La scrittura ed il viaggio dunque possono considerarsi le componenti fondamentali di Stevenson. Componenti alimentate in una fiamma costante dagli esempi dei giovani artisti che lo circondavano nella quiete ispiratrice della foresta di Fontanebleau, dove si entrava in comunione con il cielo e gli alberi. A partire dal 1873 Stevenson trascorse diversi mesi l'anno in Francia facendo di questo paese la sua passione e terra d'elezione. Sin dal primo soggiorno a Parigi, introdotto dal cugino Bob che studiava pittura, Robert Louis non poté fare a meno di apprezzare il modo di vivere dei francesi, la loro *joie de vivre*, a loro onestà intellettuale, oltre a considerarlo un paese culturalmente molto profondo. Parigi divenne per lui la Mecca culturale e artistica, il palcoscenico dei nuovi talenti, conoscendo la vita degli artisti che vi convergevano da varie parti del mondo. Il cugino Bob, come altri aspiranti pittori, passò molte estati nella zona di Fontainebleau, a Grez; Stevenson andò a trovarlo rimanendo affascinato dal modo di vivere di questi artisti. Si interessò dei lavori dei giovani pittori e fu attivo nel dibattito sul realismo nell'arte. Quando scrisse *A Humble Remonstrance* nel 1884, le analogie con la pittura furono molto utili. Per diversi anni subì fortemente l'influenza del metodo pittorico degli artisti della foresta, come ricorda il pittore americano Lovell Birge Harrison:

“You painter-chaps make lots of studies, don't you?” he exclaimed. “And you don't frame them all and send them to the Salon, do you? You just stick them up on the studio wall for a bit, and presently you tear them up and make more. And you copy Velasquez and Rembrandt and Vandyke and Corot; and from each you learn some little trick of the brush, some obscure little point in technic. And you know damn well that it is the knowledge thus acquired that will enable you later on to deliver your own message with a fine and confident bravado. You are simply learning your metier; and believe me, mon cher, an artist in any line without the metier is just a blind man with a stick. Now, in the literary line I am simply doing what you painter-men are doing in the pictorial line – learning the metier”. “Yes, but how do you work the game?” I inquired. “We artists use paint and canvas and brushes precisely as the masters

² Id., *Travels with a Donkey in the Cevennes and Selected Travel Writings*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 24.

did.” “Well, I use pen and ink and paper precisely as did the masters of the pen,”” laughed Stevenson, “only a pencil is quite good enough for me at present [...] The only way to become a master is to study the masters, take my word for it. It’s all one whether it’s in paint or clay or words.”³

«Nella linea letteraria sto semplicemente facendo quello che voi pittori state facendo nella linea pittorica», infatti proprio la letteratura francese, come lui stesso ammise, «aped the French masters», aveva insegnato a Stevenson l’amore per le affermazioni precise, per la scelta della parola giusta, del senso del colore, della sonorità, del dettaglio osservato con esattezza. Questa enfasi sulla tecnica e sullo stile è dovuta, in parte, al contatto con i giovani pittori che dovevano concentrarsi a lungo su questioni tecniche prima di passare all’invenzione artistica: preparare i colori, imparare a produrre vari effetti di solidità, distanza e colore, fare studi. Un’altra conferma del modo in cui collegava pittura e scrittura si trova in una lettera del 1883 da Hyères, nel sud della Francia, ad Arthur Trevor Haddon, un giovane pittore che aveva appena vinto una borsa di studio per la prestigiosa Slade School. In questa lettera Stevenson espone un vademecum per un giovane artista senza distinzione tra scrittore e pittore; il primo punto è dedicato all’imposizione di dedicarsi alla propria arte, perché

vous ne vous lasserez jamais d’un art auquel vous travaillez ardemment et superstitieusement [...] Dans votre propre art, penchez-vous sur la technique. Pensez à la technique quand vous vous levez et quand vous vous couchez. Pendant ce temps-là, oubliez les intentions, apprenez à aimer les procédés techniques, à vous réjouir de réussites techniques; apprenez à voir entièrement le monde à travers des lunettes techniques, à le voir entièrement en termes de ce que vous pouvez faire. Alors, quand vous aurez quelque chose à dire le langage sera juste et abondant.⁴

È chiaro che in questo periodo, mentre si impegnava a fondo nella scrittura narrativa, riemergevano le sue prime riflessioni sullo stile, dimostrando quanto avesse beneficiato di un’osmosi di idee sull’arte sperimentata in Francia e delle interminabili discussioni, prima con Colvin a Mentone, poi a Parigi con Bob, Low e altri pittori. Respirare quell’atmosfera d’arte in Francia negli anni Settanta dell’Ottocento significava avere la possibilità di partecipare alla conversazione critica sul giapponismo, sull’impressionismo, sulle tecniche artistiche e sugli

³ L. Birge Harrison, *With Stevenson at Grez*, in *Century Magazine*, December, 1916.

⁴ R. L. Stevenson, *Lettres du vagabond*, tome 1, Nil Editions, 1994, p. 584-585.

scrittori francesi, vecchi e nuovi. L'entusiasmo per l'estetica giapponese crebbe soprattutto in Francia negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento avendo una vasta influenza sugli artisti francesi, compresi gli impressionisti. Colvin inviò a Stevenson due serie di stampe giapponesi per un eventuale acquisto nell'ottobre 1874. Il suo immediato entusiasmo per queste stampe è riportato in una lettera al cugino Bob in cui elogia la loro attenzione alle qualità formali «il raconte son histoire, non seulement pour l'histoire elle-même, mais aussi de manière à toujours produire un magnifique dessin d'ornement», la loro rappresentazione non realistica «le dessin, le splendide tourbillon de couleurs et de formes étranges»⁵ che è tuttavia vicina alla verità immaginativa. L'influenza delle stampe giapponesi e dell'Impressionismo è suggerita anche da Sidney Colvin nella sua recensione di *An Inland Voyage*, secondo il quale le descrizioni di Stevenson «are not in the nature of an inventory of facts; it is a landscape-writing like the landscape-painting of the Japanese, setting down this or that point that happens to have made itself vividly felt, and leaving the rest»⁶ un commento che suggerisce anche un'affinità con l'Impressionismo.

La selezione di pochi dettagli è il principio fondamentale di ogni arte ed è una lezione che può essere appresa dalla pittura. Il pittore seleziona consapevolmente i dettagli che sono, per lui, impressioni dominanti omettendo quelli che non servono al suo scopo. Nello stesso modo la scelta accurata delle parole è in gran parte il segreto nel descrivere con successo dei vividi passaggi. Le descrizioni migliori sono brevi, vivide e con pochi dettagli disposti in modo che al più prominente, specifico e vivido segue il più generale svolgendo la stessa funzione dello sfondo di un dipinto. Solitamente nelle descrizioni Stevenson utilizza cinque dettagli, due generali e tre specifici. Due dettagli scelti per stabilire il background, tre specifici per fornire un quadro sufficientemente completo. Secondo Gaston Bonet-Maury, in un pregevole articolo apparso sulla *Revue des deux Mondes* «il a fait preuve d'une précision, d'un réalisme dans les détails, qui n'a d'égal que l'élégance de la forme et l'éclat du coloris».⁷ Stevenson rappresenta le scene, gli oggetti in

⁵ Ivi, p. 293.

⁶ *The Athenæum Journal of Literature, Science, The Fine Arts, Music and the Drama*, London, Publisher J. Francis and Co, 1 June 1878.

⁷ G. Bonet-Maury, *R. L. Stevenson Voyageur et Romancier (1850-1894)*, in *Revue des Deux Mondes*, Tomo XI, 1 Settembre 1902.

modo impressionistico, invece di descrivere il tutto si concentra su qualche caratteristica saliente stimolando l'immaginazione del lettore. Continuando così l'affinità con la pittura; il critico d'arte Jules Castagnary, accettando il neologismo di "impressionisti", scrive che questi pittori sono impressionisti nella misura in cui non rappresentano tanto il paesaggio quanto la sensazione in loro evocata dal paesaggio stesso. La descrizione stevensoniana si può definire come l'arte di creare immagini verbali rivolta all'immaginazione del lettore.

Consapevole di come i viaggi forniscano una catena di esperienze, di luoghi e di incontri in cui può sperimentare la sua scrittura, decide di "dipingere" la sua esperienza del viaggio in canoa nel suo primo libro *An Inland Voyage*, un diario di viaggio compiuto nei canali del Belgio e della Francia nel 1876, pubblicato nel 1878, ma la traduzione francese appare solo nel 1900.⁸ Quando scrive *An Inland Voyage*, Stevenson non è conosciuto in ambito letterario e, sebbene inizialmente la critica abbia quasi ignorato le sue prime opere di viaggio, questi libri in realtà offrono preziose indicazioni sulla sua identità di scrittore.

La passione di Stevenson e del suo amico Sir Walter Simpson per la pagaia era stata accesa da un libro intitolato *A Thousand Miles in the Rob Roy Canoe* di John MacGregor pubblicato dieci anni prima. Inoltre, a Grez, la colonia inglese aveva introdotto l'uso della canoa; colonia capeggiata da Sir Walter Simpson e Bob Stevenson. Sembrerebbe che l'idea del viaggio in canoa sia stata suggerita dal libro *Our Autumn Holiday on French Rivers* di Mr. J.L. Molloy pubblicato nel 1874, un resoconto di viaggio lungo la Senna e la Loira in una canoa a 4 remi. Queste opere fecero supporre a Stevenson che avrebbe potuto scrivere qualcosa di simile come prima avventura tra le copertine rigide – e così lui e Simpson partirono per *An Inland Voyage* lungo le vie d'acqua del Belgio e della Francia.

Il viaggio inizia il 25 agosto del 1876, l'escursione raccontata in queste pagine è quella di due amici che con le canoe (la *Arethusa* di Stevenson e la *Cigarette* di Sir Walter Simpson) hanno fatto il giro, con un tempo a quanto pare deplorabile, di alcuni canali e fiumi partendo da Anversa e finendo a Pontoise, vicino alla confluenza tra l'Oise e la Senna. Nel corso del viaggio, i due incontrano molte avventure che mostrano Stevenson al suo meglio. Come sempre accade, egli si identifica con persone e luoghi la cui natura gli è congeniale, come la

⁸ Il libro fu tradotto per la prima volta in Francia con il titolo *À la pagaie sur l'Escaut, le canal de Willbrocke, la Sambre et l'Oise*, Paris, Ed. E. Lechevalier, 1900.

vita di un barcaiolo che sembra attraente per il nostro *bohémien*, marcando l'enfasi sulla virtù della vita nomade; enfasi presente in tutto il libro come un leitmotiv:

I am sure I would rather be a bargee than occupy any position under heaven that required attendance at an office.⁹

Sidney Colvin, critico letterario e d'arte che divenne consulente di Stevenson, nella sua recensione ad *An Inland Voyage* ci dice che, «the little volume has about it both in form and matter a touch of the classical and the ideal. It contains passages of feeling, humour, insight, description, expressed with fluency and finish in the best manner of English prose».¹⁰

Stevenson non era solo un artista letterario, ma anche un appassionato pittore, le sue rappresentazioni di bei paesaggi possono essere analizzate anche sotto l'aspetto pittorico. L'autore stesso si dichiarava «a literary man, who drew landscapes paysages».¹¹ Questo è interessante in quanto rivela ulteriormente perché e come egli lavora con la bellezza e con il piacere nelle sue rappresentazioni. Dipinti di parole e raffigurazioni appassionate emergono chiaramente nelle descrizioni. Utilizza l'immaginario pittorico nel tentativo di definire il piacere che proviamo per la bella natura e trasmuta la natura in un colore ricco ed in un odore dolce. Elabora ampiamente le raffigurazioni della natura suggerendo che esiste una relazione speciale tra le emozioni umane e la bellezza naturale. Con la ricchezza delle immagini pittoriche riesce ad inaugurare una concezione più intellettuale del paesaggio. Nella descrizione della natura aggiunge pennellate colorate alla Monet, in una forma di "impressionismo letterario" caratterizzato da narrazioni che dipingono immagini nella mente del lettore. Come dice Dawson, Stevenson «found in language the medium of interpretation that the painter finds in line and colour».¹² In diversi passaggi del libro *An Inland Voyage* è evidente il suo intento di

⁹ R. L. Stevenson, *Travels with a Donkey in the Cevennes and Selected Travel Writings*, Op. cit., p. 12.

¹⁰ *The Athenæum Journal of Literature, Science, The Fine Arts, Music and the Drama*, London, Publisher J. Francis and Co, 1 June 1878.

¹¹ R. L. Stevenson, *Travels with a Donkey in the Cevennes and Selected Travel Writings*, Op. cit., p. 167.

¹² W.J. Dawson, *The Makers of English Fiction*, N.Y. Fleming H. Revell, 1905, p. 232.

dipingere immagini molto concise e accurate. Nel ritrarre scene naturali, il cielo, il vento, gli alberi, l'acqua e simili, Stevenson eccelle avendo pochi eguali tra gli inglesi scrittori. È un impressionista completo: c'è sempre un'atmosfera generale e da essa emergono uno o due dettagli salienti che spiccano nel quadro. Insomma, Stevenson riesce a comporre immagini di parole sorprendenti per permettere ai suoi lettori di vedere ciò che lui vedeva.

Ecco, per esempio, un paesaggio della Sambre tra Hautmont e Quartes, in una sera di sole dopo la pioggia:

The river before us was one sheet of intolerable glory. On either hand, meadows and orchards bordered, with a margin of sedge and water flowers, upon the river. The hedges were of great height, woven about the trunks of hedgerow elms; and the fields, as they were often very small, looked like a series of bowers along the stream. There was never any prospect; sometimes a hill-top with its trees would look over the nearest hedgerow, just to make a middle distance for the sky; but that was all. The heaven was bare of clouds. The atmosphere, after the rain, was of enchanting purity. The river doubled among the hillocks, a shining strip of mirror glass; and the dip of the paddles set the flowers shaking along the brink.¹³

Descrivendo il fiume come “un lenzuolo di gloria intollerabile” e dicendo che “le siepi sono tessute attorno ai tronchi”, Stevenson intende creare profondità e vita nelle immagini, contempla come questo scenario “impressiona” la sua immaginazione. Il piacere che si acquisisce avendo uno stretto rapporto con la natura è ripetutamente rappresentato nel libro. Le descrizioni fanno appello principalmente all'occhio poiché è attraverso il senso della vista che l'immaginazione opera. Tuttavia la scrittura descrittiva è migliorata ampliando il suo fascino con l'inclusione di quanti più sensi possibili e Stevenson, non di rado, introduce contenuti che ritraggono sensazioni dell'udito, dell'olfatto, del gusto e, più raramente, del tatto. Un esempio di descrizione che fa appello al senso dell'olfatto, è nel confronto tra gli odori del mare e quelli dei boschi. Probabilmente è il più bello del suo genere negli scritti di Stevenson:

And, surely, of all smells in the world, the smell of many trees is the sweetest and most fortifying. The sea has a rude pistolling sort of odour, that takes you in the nostrils like snuff, and carries with it a fine sentiment of open water and

¹³ R. L. Stevenson, *Travels with a Donkey in the Cevennes and Selected Travel Writings*. p. 25.

tall ships; but the smell of a forest, which comes nearest to this in tonic quality, surpasses it by many degrees in the quality of softness. Again, the smell of the sea has little variety, but the smell of a forest is infinitely changeful; it varies with the hour of the day, not in strength merely, but in character; and the different sorts of trees, as you go from one zone of the wood to another, seem to live among different kinds of atmosphere. Usually the resin of the fir predominates. But some woods are more coquettish in their habits; and the breath of the forest of Mormal, as it came aboard upon us that shorty afternoon, was perfumed with nothing less delicate than sweetbrier.¹⁴

In un altro passaggio egli contempla i suoi sentimenti verso la natura:

I wish our way had always lain among woods. Trees are the most civil society. An old oak that has been growing where he stands since before the Reformation, taller than many spires, more stately than the greater part of mountains, and yet a living thing, liable to sickness and death, like you and me: is not that in itself a speaking lesson of history? But acres on acres of such patriarchs continuously rooted, their green tops billowing in the wind, their stalwart younglings pushing up about their knees: a whole forest, healthy and beautiful, giving colour to the light, giving perfume to the air: what is this but the most imposing piece in nature's repertoire?¹⁵

Contemplando il desiderio che il loro viaggio si sia svolto unicamente tra i boschi, Stevenson concentra l'attenzione sulla piacevolezza della vicinanza alla natura e sviluppa un senso della natura come qualcosa di più di un bel paesaggio, un senso di vita all'interno del paesaggio e riconosce che gli esseri umani e gli alberi in questo esempio, sono uguali nel senso della vita e della morte. Nella prefazione della prima edizione francese August Angellier scrive:

Il y a, dans ces pages, un sens si joyeux et si sain de la vie en plein air, un goût si vivant, si frais, des charmes de la nature, un regard si habile à les saisir et à discerner le caractère des sites, un chant si allègre de liberté, qu'elles communiquent leur esprit à ceux qui les lisent.¹⁶

Nel capitolo «L'Oise in piena», Stevenson approfondisce le rappresentazioni di scenari naturali con le relative risposte emotive combinano il sublime ed il bello e scrive in questo capitolo che

¹⁴ Ivi, p. 30.

¹⁵ Ivi, p. 39-40.

¹⁶ A. Angellier, Préface RLS *À la pagaie sur l'Escaut, le canal de Willbrocke, la Sambre et l'Oise*, Paris, Librairie Historique des Provinces, 1900, p. 8.

The light sparkled golden in the dancing poplar leaves, and brought the hills into communion with our eyes. And all the while the river never stopped running or took breath; and the reeds along the whole valley stood shivering from top to toe. There should be some myth (but if there is, I know it not) founded on the shivering of the reeds. There are not many things in nature more striking to man's eye. It is such an eloquent pantomime of terror; and to see such a number of terrified creatures taking sanctuary in every nook along the shore, is enough to infect a silly human with alarm.¹⁷

La rappresentazione di questo passaggio è interessante perché è introdotta da oggetti di bellezza sotto forma di “foglie di pioppo danzanti” che brillano in una tonalità dorata, che porta gli osservatori in questa sensazione di “comunione”. Tuttavia, la rappresentazione del “brivido delle canne” come “creature terrorizzate” denota anche un senso di terrore. Infatti, dichiara che l'evocazione emotiva dei canneti suscita in lui un senso di allarme, anche se non riesce a cogliere il significato di questo terrore fino a un passaggio successivo in cui egli stesso viene quasi trascinato nelle rapide correnti del fiume. La rappresentazione di Stevenson del fiume contiene entrambi gli aspetti di bellezza e sublimità. Un altro aspetto interessante delle rappresentazioni del passaggio del fiume è l'uso di personificazioni; le foglie dei pioppi danzanti, il fiume che corre e respira, le canne tremanti da capo a piedi. La sensibilità di Stevenson sembra fargli considerare la natura in termini di vita e morte simile alla realtà della natura umana; quindi, le sue personificazioni derivano da un aspetto particolare della sua sensibilità, quello in cui percepisce una fisicità condivisa che lo porta a rappresentare la bellezza naturale da questa prospettiva.

Veramente bello è il racconto dei panorami, delle scene e delle suggestioni della foresta di Mormal, o la narrazione di un bel pomeriggio, le cui gioie si sono concluse con un turbamento e un pericolo momentaneo, sull'Oise tra Vadencourt e Origny. L'acuta coscienza di sé, dello scrittore, che lo porta a svelarsi in modo un pò imbarazzante, è il segreto del suo singolare dono di realizzare ed esprimere le transizioni di stato d'animo fisico e intellettuale che un viaggiatore attraversa durante viaggi come questi.

Nella parte successiva di questo stesso capitolo, Stevenson enfatizza ancora una volta gli aspetti piacevoli del paesaggio, poiché afferma che

¹⁷ R. L. Stevenson, *Travels with a Donkey in the Cevennes and Selected Travel Writings*, Op. cit., p. 51.

Towards afternoon we got fairly drunken with the sunshine and the exhilaration of the pace. We could no longer contain ourselves and our content. The canoes were too small for us; we must be out and stretch ourselves on the shore. And so in a green meadow we bestowed our limbs on the grass, and smoked deifying tobacco and proclaimed the world excellent. It was the last good hour of the day, and I dwell upon it with extreme complacency.¹⁸

Questo brano riguarda principalmente il piacere e la bellezza, ed è rappresentato attraverso la retorica di un linguaggio evocativo. Come Stevenson dichiara che si sentivano “ubriachi di sole”, e che la bellezza del paesaggio li costringe ad abbandonare il confino delle comode canoe solo per concedersi il piacevole riposo sull’erba di un prato verde, egli attinge al senso tipicamente pittoresco della bellezza del paesaggio vivendola in maniera totalmente soggettiva. Elabora le sue passioni con un linguaggio pittoresco-romantico rivelando la sua sensibilità per la bellezza della natura.

Il viaggio nell’entroterra si concluse a Pontoise, le canoe furono caricate su un carro per essere trasportate attraverso Parigi fino al fiume Loing dove, dopo una breve pausa in città, i due intrepidi canoisti risalirono a bordo dell’*Arethusa* e della *Cigarette* e pagarono per raggiungere i loro amici artisti a Grez. Il resoconto del loro viaggio si conclude con una riflessione profondamente personale:

You may paddle all day long; but it is when you come back at nightfall, and look in at the familiar room, that you find Love or Death awaiting you beside the stove; and the most beautiful adventures are not those we go to seek.¹⁹

Quando Stevenson tirò su la sua canoa presso l’Hotel Chevillon a Grez ed entrò dalla finestra, fu accolto dagli applausi degli amici e da un paio di occhi scuri di una piccola donna americana con uno sguardo diretto e sconcertante. È il primo incontro di Stevenson con Fanny Osbourne, la donna che sposerà. Il nostro viaggiatore ha trovato l’amore, e non la morte, ad attenderlo accanto alla stufa. L’incontro con Mrs. Osbourne, e in seguito il matrimonio con lei, è stato forse l’evento più importante della sua vita creativa; “le avventure più belle non sono quelle che andiamo a cercare”.

Cito ancora la splendida recensione ad *An Inland Voyage* di Sidney Colvin secondo il quale

¹⁸ Ivi, p. 52.

¹⁹ Op. cit. p. 107.

the interest of a book of travels depends in all cases on the character of the traveller much more than on the extent of his travels, and the most trivial journey related by one man will be better worth reading than the most perilous explorations and hair-breadth escapes of another. We have here to do with a traveller whose impressions, and the fancies and reflections with which they are mixed up, are so vivid and so much his own, and whose manner in telling them is in general so happy and taking, that we read and remember his inconsiderable adventures with more pleasure than many others of much greater importance.²⁰

Gli scritti di viaggio predatano la grande fioritura della Fictional Art di Stevenson. L'abilità di "dipingere" il paesaggio sarà evidente nella sua fiction; non c'è una divisione ben precisa tra l'abilità di Stevenson come scrittore di fiction e come scrittore di viaggi e, come scrisse, in un saggio su Whitman «There is a sense of course in which all true books are books of travel».²¹ Questa affermazione sembra accordarsi anche con quella di Gabriel-Aldo Bertozzi secondo il quale «Il viaggio è componente costante di ogni opera».²²

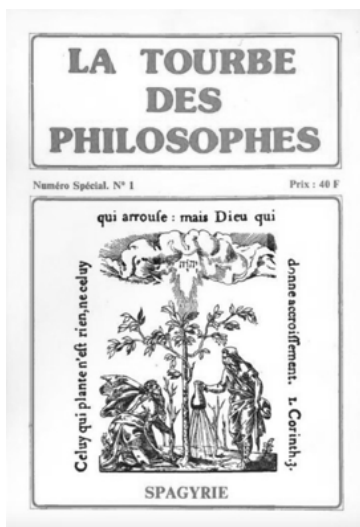
²⁰ *The Athenæum Journal of Literature, Science, The Fine Arts, Music and the Drama*, London, Publisher J. Francis and Co, 1 June 1878.

²¹ R. L. Stevenson *Familiar Studies of Men and Books*, New York and London, The Co-Operative Publication Society, 1904, p. 99.

²² G.-A. Bertozzi, *Guida del Rivoluzionario*, L'Aquila, Angelus Novus ed., 1999, p.16.

JEAN LAPLACE: PRIMA RICOGNIZIONE BIO-BIBLIOGRAFICA DI UN ALCHEMISTA SCONOSCIUTO IN ITALIA

di LUCA DRAGANI



Jean Laplace: first bio-bibliographical recognition of an unknown alchemist in Italy.

Jean Laplace (1951-1996) was a French alchemist. He was a pupil of Eugène Canseliet since 1973. Brilliant experimenter, he founded La Tourbe des Philosophes, an alchemy magazine in 1977, based in Grenoble, which he directed until 1979. The details of his early life can only be hypothesized, and those from the age of 18 onwards have been reconstructed from indirect sources or from meager informations found in his books. Some other informations were gathered from witnesses of those who knew him personally. He was also a guest on a RAI 2 broadcast in 1988. He wrote various articles, edited the color edition of Mutus Liber and wrote Le Four Alchimique de Winterthur in 1992. He died in Basel in 1996, probably not without having reached the goal of the First Alchemical Work.

Introduzione.

Jean Laplace fu amico di Paolo Lucarelli, che lo teneva in grande considerazione. Molte sono le affinità fra questi due grandi alchimisti del nostro tempo, entrambi scomparsi troppo presto. Furono grandi sperimentatori, ognuno con una propria individualità ed un proprio percorso alchemico, comunque nel pieno rispetto della Tradizione nel *milieu* di Fulcanelli e di Eugène Canseliet: ce lo confermano molte testimonianze, in primis quella stessa di Paolo Lucarelli, che lo afferma nel suo discorso al Colloque Canseliet del 1999, definendo Laplace *'un amico ed un poeta'*¹. Sia Laplace, sia Lucarelli furono allievi di Eugène Canseliet: di Paolo Lucarelli sono praticamente tutte le traduzioni delle opere di Canseliet per le Edizioni Mediterranee. Egli aveva intenzione di divulgare in Italia anche le *Hermétiques Ballades*² di Jean Laplace, affidando la traduzione di questo ormai raro libretto ad un suo allievo, ma poi decise di interrompere la sua traduzione. Il suo tempo era prossimo, e non tornò più su questa decisione.

Entrambi incontrarono il Maître di Savignies nello stesso periodo, Laplace nel 1973, Lucarelli nel 1971-1972. Lucarelli è presente ne *La Tourbe des Philosophes*, la rivista fondata e diretta fino al 1979 da Jean Laplace, sin dai primi numeri, con la traduzione di un manoscritto alchemico³. Assistette dunque alla polemica fra Laplace ed il suo Maestro e B. Renaud de la Faverie, che determinò la decisione di Laplace di trasferirsi da Grenoble, sede della rivista, a Basilea, e durante la residenza in Svizzera si scambiarono lettere e visite. Come vedremo, Laplace sarà in Italia più volte, addirittura sarà ospite di un programma di RAI 2. Non soltanto Lucarelli si incontrerà con lui, ma lo faranno anche altri alchimisti e studiosi italiani: fra questi ho certezza di contatti con Gianni di Girolamo, Francesco Indraccolo e Andrea Aromatico. Quest'ultimo ha il privilegio di aver pubblicato l'unica traduzione italiana (parziale) di uno scritto di Laplace, il *Rudimentum Alchemiae*, inserito in appendice al suo *Alchimia. L'Oro della Conoscenza*, uscito proprio nel 1996, anno della morte di Laplace, per i tipi di Electa Gallimard⁴.

¹ Paolo Lucarelli, *Scritti alchemici e massonici*, a cura di Gratianus, Milano, Mimesis, 2015.

² Jean Laplace, *Hermétiques Ballades*, Grenoble, Editions de la Tourbe, 1978.

³ Paolo Lucarelli, *Description d'un manuscrit alchimique*, «La Tourbe des Philosophes», Grenoble, 1978 n. 7, 8, 9, 11, 24-25, 1978-1981.

⁴ *Supra*.

Negli ultimi anni di vita, qualcosa cambia, probabilmente Laplace giunge a qualche traguardo importante del suo cammino alchemico e si isola anche dal suo amico italiano, tanto che quest'ultimo apprende con stupore e dolore della sua morte, nel 1996. La sua ricerca, originale come il suo carattere, non ha avuto divulgazione in Italia. Riteniamo un dovere iniziare a farlo, con l'intento di tracciare un solco nel quale noi stessi o altri, in futuro, si inseriscano per rendere disponibili anche nel nostro Paese le testimonianze e i risultati di un alchimista a suo modo assolutamente straordinario.

I primi anni

Nel 1951 viene alla luce. Non c'è attualmente certezza del luogo di nascita: da sempre definito «uno degli alchimisti di Grenoble», in realtà come vedremo ciò risponde al vero solo per un periodo di pochi anni. Una breve ricerca sul cognome – peraltro diffuso – mostra una sua grande presenza a Parigi rispetto alla stessa Grenoble.

Nel registro anagrafico genealogico francese con il nome «Jean Laplace» non c'è nessuno con gli anni di nascita e di morte del nostro alchimista. Compare però (e ciò è molto curioso) un «Jean Marcel Fabrice Laplace» che nasce a Malo-Les-Bains il 31 dicembre 1951 e muore a Dunkerque il 7 agosto 1996, ovvero esattamente il giorno in cui scompare il *nostro* Laplace. Riportiamo il dato ritenendolo comunque una coincidenza, per quanto inquietante. In alternativa, poiché come vedremo oltre la sua famiglia aveva qualche possedimento in Spagna, potrebbe essere nato lì.

Della sua adolescenza si sa altrettanto poco: ha compiuto studi classici, era appassionato di latino e greco. Dai 18 anni in poi effettua viaggi anche in luoghi remoti del globo: è quanto desumiamo dal suo *Carnets de Voyage*, pubblicato in appendice alle *Hermétiques Ballades* del 1978, in cui indica, alla fine di ogni componimento poetico, luogo e anno di scrittura⁵. Probabilmente il suo viaggiare è legato a un lavoro nella Marina Mercantile, come ci suggerisce Bourguignon nella prefazione alla riedizione del 2000 del libro di Laplace sul Forno di Winterthur⁶.

⁵ Jean Laplace, *Carnet de Voyage*, in *Hermétiques Ballades*, Grenoble, Éditions de la Tourbe, 1978.

⁶ Id., *Le four alchimique de Winterthur*, London, Liber Mirabilis, 2000.

Nel 1969, aveva appena 18 anni, lo troviamo a Istanbul e poi a Belgrado. Nel 1970 riferisce di trovarsi in Inghilterra, a Londra e nel Sussex. Rientra a Parigi nello stesso anno. Potremmo ipotizzare che avesse residenza o domicilio nella capitale francese, tuttavia questo è l'unico dato di questo periodo. Dalla sua poesia *J'ay estait coupé* apprendiamo che abbia conosciuto (o forse solo ascoltato sua musica) il compositore contemporaneo Luc Ferrari⁷.

Nel 1971 scopre l'Alchimia durante un viaggio in Africa Australe⁸: sempre secondo il suo *Carnets de Voyage*, in questo periodo è a Città del Capo. Nel 1972 è ancora in Sud Africa (Durban) e successivamente in Mozambico, a Lourenço Marques (oggi Maputo), sua capitale. È ipotizzabile che si sia trattato di un viaggio molto lungo, magari nel periodo a cavallo fra i due anni. Comunque sia, nel 1972 ci dice di essere di nuovo in Francia, e lo troviamo ad Arras.

Dopo questa data i viaggi di Laplace sono meno frequenti: sempre Bourguignon ci informa che «un incidente professionale gli è quasi costato la vita nella marina mercantile e questo ha trasformato il suo destino»⁹. L'incidente cui si riferisce Bourguignon è verosimilmente accaduto nel 1973: lo possiamo desumere, ancora una volta, da una delle sue poesie, che val la pena di riportare, nella quale indica il luogo dell'incidente (Rotterdam) e la circostanza che stesse per partire per Bangkok. Traspare dalle sue vivide parole il reale pericolo di vita in cui incorse:

Primo incontro

In partenza per Bangkok.
Stop! Non parto più.
Oh, non perché io non voglia più
Al contrario.
È che non posso più.
È venuta senza preavviso,
Dolcemente, se oso dire.
Quando l'ho vista, le ho detto
- «Eccoti!
Non ti aspettavo così presto».

⁷ <https://chemyst.wordpress.com/2023/02/05/la-musica-nelle-poesie-di-jean-laplace/>

⁸ Notizia desunta da Jean Laplace, *Index Général de l'Œuvre d'Eugenie Canseliet*, Paris, Édition Suger, 1986 Tale libro viene spesso sinteticamente citato come *Index Canseliet*.

⁹ Vedi nota 2.

Lei come sempre,
 Non disse nulla.
 Comunque strana questa impressione
 Questa certezza familiare,
 Di esserci già visti.
 Sicuramente, sul momento,
 Non ho detto:
 - «Ah, rieccoti».
 No, soltanto questa banalità:
 - «Eccoti!»
 Mentre fuori,
 il mio corpo
 sempre di più
 di momento in momento,
 Si strappava,
 Si schiacciava,
 Si apriva,
 Sanguinava;
 All'interno, tu,
 Tu stavi aspettando.
 Sei stata tu a decidere che l'appuntamento
 sarebbe mancato?
 Nel frattempo, io parto
 per l'ospedale.

Rotterdam 1973¹⁰.

Nel corso del 1973, possiamo localizzare Laplace tramite le sue poesie anche in altre due posizioni: esse sono Lisbona (Portogallo) e Porto-Pollo (Corsica). Supponiamo che si trovasse a Lisbona prima del grave incidente di Rotterdam; a Porto Pollo scrive invece *Affrontare la morte* con sottotitolo *Deuxieme Rencontre*, con toni meno drammatici ma comunque evidentemente relativi ad un altro scampato pericolo¹¹.

L'incontro con Eugène Canseliet

Il 1973 è anche l'anno fatidico in cui incontra Eugène Canseliet: come indicato nella quarta di copertina del suo *Index Canseliet*, l'occasione è uno scambio di opinioni sull'etica dell'imbalsamazione delle mummie nell'Antico Egitto¹².

¹⁰ Da 'Carnets de Voyage' che segue le sue *Hermétiques Ballades*, Op. cit.

¹¹ *Ibid.*

¹² Jean Laplace, *Op. cit.*

Nel 1974 va a Madrid (non sembra, leggendo la relativa poesia¹³, riportarne una favorevole impressione) ed a Marrakech, in Marocco.

Nel 1975 conosce Séverin Batfroi, uno dei più importanti allievi francesi (assieme a Guy Beatrice) di Eugène Canselier; a seguito di tale incontro, come riferisce lo stesso Batfroi nella prefazione alle *Hermétiques Ballades* di Jean Laplace, si trasferisce a Grenoble:

C'è da parte nostra una responsabilità che ci assumiamo senza riserve nei confronti di Jean Laplace: quella del suo insediamento a Grenoble. In effetti dopo aver molto peregrinato, la sua strada si è incrociata con la nostra un giorno di novembre 1975. Forse siamo riusciti a presentargli nella giusta maniera i notevoli vantaggi di quanto nella capitale vengono definiti in senso peggiorativo “la vita di provincia”; oppure più probabilmente, è stata questa città che ha ancora dimensioni umane e la sua magnifica cornice a farlo decidere... qui soltanto lui potrebbe rispondere.¹⁴

Leggendo le parole di Batfroi sembra davvero di poter supporre che Laplace fino al 1976-77 fosse domiciliato nella Ville Lumière. Nel 1977 fonda la rivista *La Tourbe des Philosophes, Revue trimestrielle d'Études Alchimiques*, con sede a Grenoble. Nello stesso anno cura e commenta il libro di Irène Hillel-Erlanger, *Voyages en Kaleidoscope*, Deuxième édition, Éditions de la Tourbe, Grenoble, ovvero con la propria casa editrice.

Nel 1978 pubblica il libro *Hermétiques ballades; suivi de Carnets de voyages*, Éditions de la Tourbe, Grenoble. Questo piccolo libro raccoglie diversi componimenti poetici: in particolare le *Hermétiques Ballades* propriamente dette sono dieci composizioni visionarie basate sulle sue esperienze di Laboratorio, assimilabili (fatte le dovute differenze, di linguaggio e di contenuto) alle *Lettere Musulmane* del suo amico Lucarelli¹⁵. Nello stesso anno pubblica il fascicolo *Révélation Alchimiques sur la Fine du Monde*, sempre per le Éditions de la Tourbe, Grenoble. L'interesse per questo filone ‘apocalittico’ sarà sempre presente nella sua ricerca.

Nel 1979 cura e commenta l'edizione a colori (Library of Congress, Washington, USA) del libro *Mutus Liber, Reproduction des 15 planches en couleur d'un manuscrit du XVIII^{ème} siècle*, Arché, Milano. La cosa dispiace al suo Maestro, che lo rimprovera e, anche per altre

¹³ Madrid, in: *Carnets de Voyages*, Op. cit., p.153

¹⁴ Severin Batfroi, «Prefazione», in Jean Laplace, *Hermétiques Ballades*, Grenoble, Editions de la Tourbe, 1978,

¹⁵ Paolo Lucarelli, *Lettere Musulmane*, Torino, Magnanelli, 2002.

ragioni, addirittura lo disconosce. Canseliet inoltre definisce il suo commento al Libro Muto «magro». La censura, esercitata da Canseliet e dall'editore Bernard Renaud de la Faverie proprio dalle pagine della rivista diretta dal nostro alchimista, nei confronti di Laplace è dura e aspra. Successivamente Laplace replicherà nel merito che il suo commento è effettivamente sintetico, proprio perché sull'argomento avevano scritto Magophon (Dujols)¹⁶ e lo stesso Canseliet¹⁷, ed era tale per non ripetere quanto già detto in precedenza, per non essere superfluo e come per una forma di rispetto. Nella stessa occasione e proprio dalle pagine di quella che fu la rivista da lui fondata, replica con veemenza anche alle accuse di Bernard Renaud de la Faverie.



Fig. 1. Jean Laplace in Laboratorio.

Quello stesso anno lascia la direzione della rivista *La Tourbe des Philosophes* proprio al libraio Bernard Renaud de La Faverie, e si trasferisce a Basilea, in Svizzera.

Nel 1980 infine si riconcilia con Canseliet, dopo un messaggio distensivo pubblicato (e forse concordato) sul numero 17 de *La Tourbe des Philosophes*¹⁸. Verosimilmente si normalizzano anche i rapporti con Renaud de la Faverie, sia perché Laplace riprende a pubblicare articoli sulla rivista, sia perché qualche anno dopo parteciperà ad iniziative pubbliche assieme allo stesso Renaud de la Faverie (vedi oltre). Come ci

¹⁶ Magophon, *Mutus Liber, Hypotypose*, Paris, Librairie Nourry, 1914 (*Le Livre d'images sans paroles où toutes les opérations de la philosophie hermétique sont décrites et représentées. Réédité d'après l'original et précédé d'une Hypotypose explicative par Magophon*). Traduzione italiana: Pierre Dujols, *Ipotiposi*, Torino, Mirdad, 2005.

¹⁷ Eugène Canseliet, *L'Alchimie et son Livre Muet*, Paris, Pauvert, 1967. In Italiano: *Mutus Liber – L'Alchimia e il suo Libro Muto*, Torino, Arkeios, 1995.

¹⁸ Jean Laplace, *Prière d'insérer rectificatif, La tourbe des Philosophes*, 17,1981.

informa Archer tramite il suo Blog, ritiratosi a Basilea, in Svizzera, Jean Laplace ha pubblicato, fra gli Anni '80 e all'inizio degli Anni '90, una serie di opuscoli dedicati principalmente all'alchimia, dal titolo *Le Curieux de Nature*, in linea di principio venduti solo per corrispondenza¹⁹.

Nel 1981 inizia la redazione di un suo libro dal titolo *Finis Gloriarum Mundi*. Ho avuto modo di vedere la copia di una bozza di stampa manoscritta, ma non è in mio possesso. Come per gli altri libri con questo nome, non vedrà mai la luce.

Nel mese di maggio del 1982, muore Eugène Canseliet. Due mesi dopo Jean Laplace si reca a Savignies da Isabelle Canseliet ed accede ai documenti di suo padre. È in questa occasione che trova una fotografia di Fulcanelli del 1952 ed altri documenti fra i quali la sinossi del libro *Finis Gloriarum Mundi* di Fulcanelli (il libro mai pubblicato) che divulgherà in seguito in due occasioni. L'emozione che traspare dal vivido racconto dell'esperienza di Laplace merita di essere riportata, almeno in parte: si tratta del capitolo denominato «Evocation» che apre l'*Index Canseliet*, tuttora inedito in Italia:

Riordinando lo stanzino del piano inferiore, dove il muro adiacente ed umido minacciava gli scaffali dei libri, accumulo i volumi sul letto, sul tavolo, sulle sedie.

Una copertina di cartone che appoggio su una pila, lascia intravedere un cliché fortemente ma finemente contrastato come lo sono le stampe realizzate sulle grandi lastre d'altri tempi. Riconobbi immediatamente l'illustrazione scelta come frontespizio del *Finis Gloriarum Mundi*. Isabelle è là. Ripongo furtivamente la fotografia nel suo faldone e mi affretto a ricoprirla con l'esemplare originale dell'Arte del Vasaio che avevo sottomano. Così mi do' il tempo libero di esaminare da solo e per primo il contenuto di questa cartella. La tentazione viene a posare i suoi tentacoli da medusa sulla mia spalla offerta.

La sera stessa restituisco all'erede le vecchie carte e i ricordi che accompagnano la riproduzione in grande formato del quadro di Juan de Valdes Leal, *Finis Gloriarum Mundi*²⁰. Ho tuttavia deciso di escludere dal passaggio un piccolo rettangolo di bristol fotografico dentellato sui bordi, alla moda degli anni cinquanta. Sono talmente impressionato da ciò che rappresenta questa venerabile reliquia, che non oso rivelarne l'esistenza ... Che farne? Distruggere? Sarebbe spiacevole volatilizzare per sempre lo spirito magistrale fissato sulla superficie sensibile a tutto ciò che irradia.²¹

¹⁹ <http://www.archerjulienchampagne.com/article-3402402.html>

²⁰ Lo stesso Laplace in nota precisa: «Ne riparlerò più ampiamente in occasione dei miei *Documents pour servir à l'étude de la fin du monde*». Di questo testo annunciato non si avrà poi alcuna notizia; *Les Révélations Alchimiques sur la fin du Monde* sono peraltro anteriori di otto anni a questo scritto.

²¹ Ancora Laplace specifica: «Non bisogna intendere che un ectoplasma lo abbia

Successivamente Laplace restituirà la fotografia a Isabelle, e ci informa, nel corso dello stesso capitolo, che «la fotografia non è più in possesso di alcuno in questo mondo».

Grazie ai consigli ricevuti da Eugène Canseliet, Jean Laplace nel 1985 perverrà «alla conoscenza del *Verbum dimissum*». È quanto riportato, ancora una volta, in quarta di copertina del suo *Index Canseliet*²², che pubblica nel 1986 (titolo esteso: *Index général des termes spéciaux, des Expressions et des Sentences propres à l'alchimie se rencontrant dans l'Œuvre complète d'Eugène Canseliet, Éd. Suger, Paris*). Questo volume contiene alcuni dati piuttosto curiosi, quali la dicitura «finito di stampare il 31 aprile 1986», come a dire si tratti di un volume ‘fuori dal tempo’, e soprattutto l’annuncio di una sua pubblicazione «*sulla fine dehl mondo*»²³ che non avverrà mai.

Di un incontro fra Jean Laplace e Paolo Lucarelli, avvenuto nell’estate del 1983 a Lavena Ponte Tresa (confine italo-svizzero) ci ha parlato Francesco Indraccolo, che accompagnò in quell’occasione Lucarelli ed assieme incontrarono Laplace. A Lavena Lucarelli aveva allora un proprio Laboratorio alchemico. In quell’occasione Laplace mostrò le fotografie di una piccola casa in Spagna da lui costruita e considerata con legittimo orgoglio il proprio *Chef d’Oeuvre de Compagnonnage*²⁴. Le fotografie erano scattate in sequenza, a distanza di tempo, a testimonianza del progresso della costruzione fino alla realizzazione. Il luogo esatto non era noto a Francesco, il quale però ricorda un luogo assoluto «come nelle campagne vicino a Malaga, su una terra rossa riarsa»²⁵. Colpì molto Francesco l’espressione di

impregnato. Sto parlando qui del viso che non ha conservato di mortale che la forma umana e si è arricchito di un’espressione indescrivibile».

²²Jean Laplace, *Index Canseliet* (*Op. cit.*)

²³ Così è riportato a pag. 6 del citato *Index Canseliet* fra le opere in preparazione, con il titolo *Documents pour servir à l'étude de la fin du monde*.

²⁴ Il *Compagnonnage* (talvolta tradotto in Italiano con *Compagnonaggio*) designa un sistema tradizionale di trasmissione delle conoscenze e di formazione per una professione, organizzato in comunità di *compagni*. Un aspirante operaio si forma così per un mestiere attraverso una serie di pratiche educative supervisionate dalla comunità di operai a cui desidera unirsi. Queste molteplici pratiche possono includere l’insegnamento scolastico così come percorsi educativi e rituali di iniziazione. Dopo questo periodo, l’aspirante viene accettato come compagno dalla sua corporazione, e può partecipare egli stesso alla formazione dei futuri aspiranti. Il grado di *Compagno d’Arte* è stato ricompreso all’interno della Massoneria, la quale vi ha poi aggiunto il grado di Maestro.

²⁵ Francesco Indraccolo, comunicazione personale.

Laplace, che definì «sognante». La conversazione è riferita difficoltosa poiché, almeno all'epoca, secondo Indraccolo Laplace non parlava agevolmente la lingua italiana, eppure sia Indraccolo sia Lucarelli parlavano invece correntemente il francese.



Fig. 2: Jean Laplace

È del 1988 l'articolo *Aperçu Vitriolique*²⁶. In esso troviamo ancora traccia della sua animosità verso l'ambiente alchemico parigino, ma anche notizie e dati di grande valore per chi si adopera effettivamente al forno, a testimonianza del pregio del cammino che egli stesso andava compiendo.

Jean Laplace a RAI 2

Nello stesso anno, il 1988, secondo quanto riferito da M. R. Omaggio, conduttrice RAI, avrebbe condotto dei Lavori Alchemici in Spagna «nelle due lune precedenti», ovvero (consultando le effemeridi dell'astro notturno del periodo) dal 21 marzo ai primi di maggio. Ci conferma Jean Artero²⁷ che egli aveva qualche possedimento in Spagna, tuttavia non riusciamo a sottrarci, forse irrazionalmente, alla suggestione del racconto di Canseliet del 1952. È interessante però soffermarsi su questa sua apparizione televisiva del 1988, nella quale viene intervistato da Maria Rosaria Omaggio nella puntata dedicata all'Alchimia della trasmissione televisiva di RAI 2 *Incredibile*. Infatti, fra il 1988 e il 1989, il secondo canale RAI mandò in onda un programma in tredici puntate dal titolo *Incredibile*, condotto da un'attrice di successo, Maria Rosaria Omaggio. Con discreto dispiego di mezzi, il programma trattò di vari argomenti esoterici, dedicando una puntata anche all'Alchimia.

²⁶ Anonimo, *Aperçu Vitriolique*, *La Tourbe des Philosophes*, 31, 1988. La paternità dell'articolo è attribuibile in base al *blasone ermetico* posto in calce.

²⁷ Comunicazione personale, che conferma quella già fornita da Francesco Indraccolo (vide *supra*).

Volevamo aderire a ragioni di opportunità e conformarci allo stesso tempo alla volontà della conduttrice – espressamente indicata nelle successive due edizioni del libro che derivò dal programma – nel non indicare quale fu il tramite o meglio chi individuò Jean Laplace quale ospite, assieme ad altri personaggi del mondo della scienza, in quanto alchimista operativo. Tali ragioni ad oggi non sussistono più e possiamo rivelare che fu proprio Paolo Lucarelli ad indicarlo.

Abbiamo inoltre invano tentato di reperire, allo scopo di trascrivere fedelmente le parole di Laplace, il filmato della puntata tramite l'apposito servizio delle Teche RAI, ma dopo un primo, cortese contatto con un'addetta, non abbiamo più avuto risposte, nonostante avessimo come previsto illustrato il motivo della richiesta ed il fine divulgativo dell'impiego del materiale. È anche vero che, a dispetto di un notevole successo di pubblico, il programma era in qualche modo non ben visto proprio a causa degli argomenti trattati, al punto che alla sua chiusura ci furono comunicati di plauso da parte di personaggi anche famosi: tuttavia continuiamo a ritenere poco conforme alla missione di servizio pubblico della RAI l'ostacolare la diffusione di materiale video pur sempre da essa prodotto. A maggior ragione oggi, a distanza di trentacinque anni e oltre.



Fig. 3. Jean Laplace e Maria Rosaria Omaggio a *Incredibile*, RAI 2, 1988.
Fotografia tratta dal libro *Il mio viaggio nell'Incredibile*.

Ad avvalorare questa nostra sensazione (che consideriamo abbastanza inspiegabile) abbiamo anche tentato una ricerca telematica tramite il sito web di Rai Teche, senza risultato: il programma non risulta neppure indicizzato. In ogni caso, il successo del programma si è tramutato come su accennato in un libro, scritto dalla stessa Maria Rosaria Omaggio, dal titolo *Il mio Viaggio nell'Incredibile*, pubblicato inizialmente da una piccola

casa editrice, la Technipress di Roma e successivamente (con qualche modifica) ripubblicato da Mediterranee²⁸. In esso, è comunque presente la puntata dedicata all'Alchimia, dalla quale abbiamo estratto alcuni passi in cui l'interlocutore della *Omaggio* era il nostro Jean Laplace.

Lo trovai. Era Jean Laplace. Su come riuscii a scoprire chi fosse e dove si trovasse, mantengo il segreto, augurandomi che chi mi ha generosamente aiutato abbia oggi la prova di aver riposto bene la sua fiducia” – Pagina 177²⁹.

«Se *Incredibile* era Teseo, a offrire il filo di Arianna fu Jean Laplace, grazie al quale, con la semplicità degna di un vero allievo, l'alchimia tornò una e l'Opera un “lavoro da donne”, un “gioco di fanciulli”.

Jean Laplace: «Sì, la musica è in grado di sciogliere l'uomo dai legami terreni, ma l'artista si predispone a lavorare la materia anche con l'aiuto della preghiera. La materia è semplice, è l'uomo l'essere complicato. L'alchimista lavora con materie vive. Il contatto con la vera materia è essenziale e si situa a livello delle onde, le onde della nostra atmosfera, mentre si sviluppa un'armonia tra l'uomo e il cosmo attraverso la materia e attraverso le onde che sono lo spirito, la mente. Durante la preghiera, il semplice e grande *Padre Nostro* ad esempio, il cervello si mette in una posizione di ricezione e questo consente di cogliere alcune sottigliezze della materia” – Pag. 177.

Ai dotti interventi che citavano «meccanismi iniziatici» e “simboli immutabili relativi alla *quint'essenza*, l'elemento che penetra e accomuna gli altri quattro” Jean rispondeva, senza mai farlo vistosamente ma continuando a guardare me e davanti a sé e con lo sguardo rivolto all'interno e ribadiva che «Certamente queste teorie erano vere e ben espresse, ma che solo superata la *stretta porta* si arriva attraverso procedimenti naturali ad ottenere la pietra filosofale, che è materiale, che è materia pura». – Pag. 178.

[...] Avevo al mio fianco uno dei suoi allievi e l'occasione di sentire, non solo dalle sue parole ma anche dalla viva impressione della sua presenza, se questo incredibile miracolo alchemico fosse un'allegoria o una realtà accaduta del 1921.

Jean Laplace: «La pietra filosofale è materiale. La materia durante le operazioni abbandona una quantità impressionante di impurità, finché non rimane l'individuo minerale, il più puro possibile prodotto dalla natura, che l'alchimista con una serie di operazioni sviluppa e aumenta in quantità per dar vita alla pietra filosofale».

«E quindi, gli alchimisti hanno scoperto l'immortalità. Ciò potrebbe voler dire, per esempio, che Fulcanelli è vivo?»

Jean Laplace: «Sì, Fulcanelli, se è vivo attualmente? Lo suppongo - disse con un sorriso - ma, posso assicurarvi che era vivo nel 1952, perché il suo discepolo Canseliet ne ha parlato in modo certo e io stesso, alla morte di Canseliet (1983)³⁰ ho

²⁸ Maria Rosaria Omaggio, *Il mio viaggio nell'Incredibile*, Roma, Technipress, 1988; *Viaggio nell'Incredibile*, una ricerca fuori frontiera, Roma, Mediterranee, 1995.

²⁹ La numerazione delle pagine si riferisce al primo dei due libri.

³⁰ Così nel testo. In realtà Canseliet è deceduto nel 1982.

avuto accesso ad alcuni documenti che me lo hanno confermato: era ancora vivo nel 1952 ed aveva le sembianze di un uomo di cinquant'anni».³¹

Gli rivolsi altre due domande, una relativa al singolare anello che portava all'anulare della mano sinistra e l'altra se conoscesse il Fulcanelli di cui, si dice, è stata recentemente rilevata la presenza in Spagna. Sapevo che Jean Laplace, prima di rientrare al suo abituale luogo di residenza, aveva trascorso le ultime «due lune di primavera lavorando» in Spagna. Alla prima domanda rispose: «È pietra». Alla seconda aggiunse un sorriso ripetendo: «È pietra» – Pag. 183

Il professor Caglioti dichiarò che negli anni '20 si era verificato il crollo delle certezze. «Oggi, vediamo l'unione di due elettroni: due pareti divengono una, una risuona nell'altra. L'elettrone è là, lo si trova là dove lo si porta quando lo si cerca». E non so se si avvide del sorriso di Jean Laplace, ma aggiunse: «Operare nella natura equivale ad operare sul cervello» – Pag. 184

Jean Laplace aveva detto che non possiamo allontanarci dalla natura senza rischi e che dobbiamo cercare il Creatore attraverso la materia. Per cogliere alcune sottigliezze della materia ed avvertire il *Tutto nel Tutto*, in ogni sua più piccola parte, dobbiamo avere il cervello di una posizione di ricezione – *Ibid.*

Jean Laplace in *Introduzione all'alchimia operativa* – *Incontri con il Maestro di Gratianus*

Sappiamo già che Jean Laplace era molto amico di Paolo Lucarelli e intratteneva con quest'ultimo anche rapporti epistolari nonché periodici scambi di visite. Di una di esse ci dà testimonianza Gratianus, allora neo-seguace di Lucarelli, nel suo libro *Incontri con il Maestro*³² nel quale raccoglie in una specie di diario i suoi primi incontri con l'alchimista italiano. In uno di essi era presente anche Jean Laplace, il quale si unisce al dialogo fra allievo e maestro con insegnamenti e suggerimenti che sono, in tutta evidenza, di grande importanza soprattutto per chi si avvia sull'impervia via dell'alchimia operativa, ma non solo.

Purtroppo, oggi l'allora giovane allievo ha raggiunto un'età notevole e non ricorda il giorno esatto di quell'incontro; d'altra parte egli nel libro non chiama per nome Laplace, ma lo indica come «venuto dalla lontana Svizzera», cosa che al tempo stesso lo individua e precisa indirettamente un pur ampio periodo cronologico, ovvero quello in cui Laplace risiedeva già a Basilea.

³¹ In proposito si veda il capitolo «Evocation» nell'*Index Canseliet*, in cui Jean Laplace riferisce del ritrovamento di una fotografia di Fulcanelli. Il racconto dell'incontro fra Canseliet e Fulcanelli si trova anche nella «Prefazione» di Paolo Lucarelli all'edizione italiana di *Due Luoghi Alchemici*.

³² Gratianus, *Introduzione all'Alchimia Operativa, Incontri con il Maestro*, Milano, Mimesis, 2017.

Ci testimonia Gratianus (redattore fra l'altro del volume *Paolo Lucarelli, Scritti Alchemici e Massonici*)³³, che dopo la morte di Eugène Canseliet furono proprio Laplace e Lucarelli (assieme forse allo svedese Arne Vettermark) i portatori del peso della tradizione alchemica. Laplace e Lucarelli strinsero un sodalizio di amicizia e fratellanza alchemica, dal quale Laplace solo negli ultimi anni si allontanò, tanto che la sua scomparsa fu per Lucarelli una dolorosa sorpresa. Della loro frequentazione ci dà ancora una volta testimonianza Gratianus, che in *Incontri con il Maestro* narra di quando fece la sua conoscenza a Borgarello (?) in una fredda giornata del periodo natalizio di un anno imprecisato, certamente posteriore al 1979 poiché Lucarelli nell'introdurlo a Gratianus gli dice di provenire “*dalla lontana Svizzera*”. Di lui Lucarelli dice anche:

segue la Dama ormai da molti anni. Ha raggiunto anche risultati ragguardevoli.

Più avanti aggiunge:

Siamo amici ormai da molto tempo e ci teniamo in contatto epistolare scambiandoci i risultati del nostro lavoro. In questi pochi giorni parleremo molto dell'arte del fuoco e delle nostre esperienze al forno. È molto importante avere un amico con cui scambiare informazioni. Su questa via si è molto soli. Trovare un compagno con il quale percorrere la via sino a Compostella è di notevole conforto e consolazione.



Fig. 4. Jean Laplace alla presentazione del suo volume *Le four alchimique de Winterthur* (1992).

Successivamente è Laplace a rivolgersi a Gratianus, a quest'epoca ancora neofita:

³³ Paolo Lucarelli, *Scritti alchemici e massonici*, Milano, Mimesis, 2015.

«come sono vere queste parole!» affermò sospirando e guardandomi fisso negli occhi «il percorso è così solitario che la mente potrebbe perdersi, senza un amico. Ci possono aiutare il forno, che è il nostro modo di pregare, e i simboli che nascondono la conoscenza suprema della grande opera. Ci possono aiutare la lettura e la scrittura [...]. Ma quando sopravviene lo sconforto e il desiderio di rinunciare a tutto, allora solo un amico può sostenerci. Sono in questa casa per portare parole di augurio e ricevere parole di conforto da chi mi onora della sua amicizia».

Dunque, Laplace era in Italia per trarre conforto dall'amico Paolo, un amico distante 367 km. Più avanti interviene ancora, affiancando di fatto Lucarelli nell'istruire Gratianus, a proposito del simbolismo alchemico cristiano:

«E poi, i tre doni dei re Magi - disse l'altro - la mirra: l'immortalità; l'incenso: la sapienza innata; l'oro: la capacità trasmutatoria... La liturgia cristiana è molto ricca di indicazioni utili al nostro procedere operativo: l'Ascensione, che corrisponde alle nostre sublimazioni; la Pentecoste, la più importante tra le festività cristiane a mio giudizio, che rappresenta la nostra moltiplicazione e proiezione».

Ancora un intervento di Lucarelli, poi Laplace riprende:

La tradizione cristiana, come già si diceva prima, è ricca di simboli che hanno relazione con l'operatività alchemica - interviene l'altro - ne è un esempio l'agnello che tiene l'asta con lo stendardo crociato appoggiato sul retro del piede anteriore sollevato in alto, proprio nel punto dove si trova un ossicino chiamato astragalo, che è il simbolo del fuoco interiore della nostra materia. C'è il mito di Adamo... si pensi al primo e al secondo Adamo, quello del Paradiso Terrestre e quello decaduto nel mondo, e al mito di Eva che nasce dal corpo del primo Adamo: è questo il mito che ci indica il ritorno nel paradiso terrestre, ma a patto che sia eliminato il male che impregna la terra. E poi c'è la croce, simbolo principe del cristianesimo, ma anche della nostra tradizione poiché rappresenta il punto di equilibrio fra il divino e il terrestre. A questo proposito l'apostolo Paolo parla di una quarta dimensione, quella della profondità.

Dopo una breve pausa riprende:

Gesù che espia i peccati del mondo è fissato alla croce con tre chiodi, è trafitto dalla lancia di Longino e in seguito è deposto in una tomba da cui risorge dalle tenebre - dopo essere rimasto tre giorni agli inferi - con il corpo di luce. È qui descritta l'Opera nella sua completezza, con mirabile puntualizzazione dei momenti operativi più significativi. Anche la Vergine rappresenta un punto cruciale per l'alchimista... La Vergine Maria, definita anche fontana sigillata dello Spirito Santo e arma che Dio dona a chi vuole salvare! La madre di Gesù

rappresenta lo strumento operativo per scacciare il serpente velenoso del nostro mondo. È l'esplicita rappresentazione del materiale da usare per vincere il dragone e ucciderlo. San Giorgio dall'alto del suo cavallo bianco trafigge il dragone strisciante a terra con la sua lunga e acuminata asta per liberare la bellissima figlia del re.

Nel 1989 termina la redazione e le bozze del libro *Finis Gloriam Mundi*, che non pubblicherà mai. Ci informa ancora Archer tramite il suo Blog³⁴ che nel numero 28 di una rivista, *Prisme* (1989), meno conosciuta delle consorelle *Atlantis* e *La Tourbe des Philosophes*, ma di cui Jean Laplace era nel comitato di redazione, vi sono riportati gli *Alchimique souvenirs* e le *Alchimiques mémoires* di Eugène Canseliet, già apparse nei numeri 2 e 3 de *La Tourbe des Philosophes*, due articoli su Canseliet di Jean Laplace, uno di Roland Leimgruber, tutti datati 1983, e uno dell'editore, J.P. Claveau.

Gli ultimi anni

Nel 1992 Jean Laplace pubblica il libro *Le four alchimique de Winterthur* (verrà ri-pubblicato nel 2000 per Liber Mirabilis, London). Si tratta del suo lavoro principale, in esso molti sono gli spunti forniti al lettore, sempre rivelati mediante il linguaggio ermetico tradizionale. Nella riedizione del 2000 vi sono due contributi di Bernard Chauvière e di Roger Bourguignon, nonché la riproduzione di due lettere di Laplace a quest'ultimo, in risposta ai suoi quesiti.

In quell'anno partecipa al 2° *Forum de la Tradition Occidentale - Alchimie*, organizzato da Jacques D'Ares e dalla rivista *Atlantis* alla Mairie de Vincennes assieme a Bernard Renaud de la Faverie (*Les Compagnons du Feu*)³⁵. È un fatto curioso, in quanto erano presenti esponenti del gruppo di Solazareff con il quale Laplace, probabilmente in difesa di Isabelle Canseliet e della memoria del padre, era stato coinvolto in processi per diffamazione.

Intorno al 1993, in *Le Curieux de Nature*³⁶, Jean Laplace precisa che fu sul retro della riproduzione del quadro *Finis Gloriam Mundi* di Valdés Leal che Fulcanelli scrisse le istruzioni a Julien Champagne per il frontespizio del *Finis Gloriam Mundi*, inedito fino ad oggi³⁷. Nello stesso periodo

³⁴ <http://www.archerjulienchampagne.com/article-3652718.html>

³⁵ https://www.cesnur.org/2008/london_anes.htm

³⁶ *Les Curieux de Nature*, Vol. I Fasc. 4, Bale, Jean Laplace Editeur, 1993.

³⁷ Non consideriamo degna neppure di citazione bibliografica la maldestra operazione

collabora, secondo Archer, alle edizioni tedesche del Mutus Liber di Canseliet e del Mistero delle Cattedrali di Fulcanelli³⁸, uscite anni dopo.

Nel 1996 pubblica il fascicolo *Rudimentum Alchimiae, C'est-à-dire un petit traité d'Alchimie à l'usage du débutant*, chez l'auteur et à ses frais, Bâle. Di questo trattato è disponibile in italiano una parziale traduzione a cura di Andrea Aromatico, nel suo *L'Oro della Conoscenza*³⁹. Il 7 agosto dello stesso anno, malato di tumore, si spegne a Basilea. Sulla sua malattia (forse polmonare? anche una delle sue fotografie testimonia l'uso di fumo di sigaretta) e sugli ultimi anni di vita c'è un rispettoso riserbo, né è mia intenzione quella di divulgare 'voci' che non ho modo di verificare. Posso però riportare quanto dichiara il suo amico Bernard Chauviere⁴⁰:

A quale punto del suo lavoro è pervenuto il nostro amico quando l'ha colto la malattia? Un anno prima del suo decesso Jean ci scrisse di aver risolto un punto pratico capitale delle sublimazioni. Molto rispettoso della Tradizione, considerava, con giusta ragione, che conveniva non dire tutto e che ciascun operatore⁴¹ doveva aprire le porte, una ad una, con il proprio lavoro personale. Qualche settimana prima della sua scomparsa ci siamo rivisti e, malgrado la sua estrema debolezza, quando ci siamo vivamente preoccupati per la sua salute, ci ha tenuto a che discutessimo ancora e sempre di ciò che amava sopra ogni cosa: l'Alchimia. Tale fu Jean Laplace: un onesto alchimista che praticava un cammino sincero e fortemente lodevole.

Delle due lettere inserite nella seconda edizione di *Le Four Alchimique de Winterthur*, nella seconda (che riproduciamo), Laplace risponde a Roger Bourguignon con un tono molto rispettoso evidentemente a dei quesiti postigli precedentemente. L'impressione che se ne ricava è quella di un Laplace che non risponde direttamente; preferisce, come dice al suo amico Bernard, dare suggestioni affinché trovi da solo una soluzione che, a nostro avviso, egli aveva da tempo già trovato. Tale rettitudine nel conservare il segreto secondo Tradizione si rafforza in base ad un'altra testimonianza: «Quando Laplace morì – ci riferisce infatti Marwan⁴² – Paolo Lucarelli ne fu devastato; rimpianse sempre dolorosamente il suo

editoriale condotta da due editori francesi utilizzando *Finis Gloriam Mundi* come titolo e spacciandola come il terzo libro di Fulcanelli.

³⁸ <http://maxjulienchampagne.over-blog.it/article-de-champagne-a-jean-laplace-118224123.html>

³⁹ Andrea Aromatico, *L'Oro della Conoscenza*, Paris, Electa Gallimard, 1996.

⁴⁰ Dalla Prefazione di *'Le four alchimique de Winterthur'*, Op. cit.

⁴¹ Nel testo *laborant*.

⁴² Comunicazione personale.

amico, l'unico con cui poteva parlare liberamente d'alchimia, affermando che la sua morte lo aveva lasciato completamente solo. Riteneva che Laplace avesse compreso cosa fare per concludere l'Opera, e si fosse allontanato perché sentiva e sapeva di non potergliene parlare, e non voleva mentirgli. La sua rapida morte, secondo Lucarelli, era conseguente al risultato ottenuto: come lui stesso, Laplace intendeva andarsene da questa dimensione il più presto possibile».

Monsieur Bourguignon

Qu. sujet de la préparation de la matière, il y a que je n'arrive pas à saisir l'objet que j'espère à savoir cette couleur brune que je connais peut-être sous le sujet préparé d'E. Causelot et au titre souvent entretenu de cette couleur avec lui, sans jamais oser lui demander de détails prodigieux sur cette phase du travail (surtout de matière photographique de ma part, si j'osais). Sachez surtout que j'ai toujours eu l'air de questionner E. Causelot sur de tout et sans l'espérer à une enquête. Non je lui posais un problème avec de l'eau et il commentait selon son bon vouloir, j'ai toujours combié.

J'aurais que le mieux est de vous dire comment je procède et peut-être survenus l'obligance de me dire en quoi je me trompe ou bien ce qui, en ces opérations, est à éviter...?

Tout d'abord, me référant à Farnel:

- la Q. posant qui n'est que pour les allumettes....
Le flammol qui il faut être.

- me référant aux auteurs unanimement:

- On ne lui ajoute son-mais on lui ôte ce qui lui est étranger.

- me référant à Jacques de Kunkel:

- voir Deux Logis, l'illustration en rapport avec les

Tout d'abord, donc, je calcine au à vulgaires la poudre de S. Ensuite je la traite comme un sel ou à peu près à savoir:

Dissolution lente, au bain-marie lui-même sur bain de sable, de celle S. baignée du double de son poids de rosée exposée 7 jours serais de lune en position favorable. Distillation jusqu'au 4/5. Puis recaptation du 1/5 et de la S. qui est jointe pour 7 autres jours serais. Ensuite je continue en suivant la pratique des sels pour colorer 23 jours (maximum température 60° maximum 61°) en ballon fermé. (Le gravier est introduit dès le départ). Puis distillation de 16 jours avec même ballon bouché à la cire. Total: 53 jours. Note: je ne remue jamais la masse.

Après 4 ans d'essais et de travail au labo, je crois-pouvoir dire que je suis vraiment un aspirant à l'alchimie.

J'ai souvent eu la possibilité de discuter d'alchimie avec E. Causelot à Bourguignon et je lui dois beaucoup de ce que je sais. Toutefois c'est par mon travail pratique que j'ai acquis ma perception actuelle de notre Art.

Je ne puis regretter davantage de ne pas avoir eu la matière d'aujourd'hui au temps où vivait encore E. Causelot parmi nous!! À l'époque j'n'avais pas la perception qui est mienne maintenant et quoique j'ai toujours eu l'air de questionner sur un point précis de l'œuvre, je suis certain que sa conversation me serait de grand secours, maintenant d'avantage encore qu'au temps.

Combien d'années me en va-t-il pas fallu pour posséder le tour de main de la Séparation de l'eau de l'alchimie! indique par Cybèle (Hors d'abord...)? Combien d'années leur, dans l'impassé? et pour combien encore?

Jean Laplace

Fig. 5. Lettera di risposta di Jean Laplace a Roger Bourguignon, in appendice a *Le four alchimique de Winterthur*.

BIBLIOGRAFIA

1. Andrea Aromatico, *L'Oro della Conoscenza*, Paris, Electa Gallimard, 1996.
2. Jean Artero, *Julien Champagne, Apôtre de la Science Hermétique*, Grenoble, Le Mercure Dauphinoise, 2014.
3. Eugène Canseliet, *Alchimiques mémoires, La Tourbe des Philosophes*, 8, 1979.
4. Id., *Due luoghi Alchemici*, Roma, Mediterranee, 1998.
5. Pierre Dujols, *Ipotiposi*, Torino, Mirdad, 2005.
6. Fulcanelli, *Le Dimore Filosofali*, vol. II, Roma, Mediterranee, 1973.
7. Id., *Il Mistero delle Cattedrali*, II Edizione Italiana a cura di Paolo Lucarelli, Roma, Mediterranee, 2005.
8. Id., *Das Mysterium der Kathedralen und die esoterische Deutung der hermetischen Symbole des Großen Werks. Switzerland*, Ed. Oriflamme, 2004.
9. Id., *Fragments du Finis Gloriam Mundi, Le Curieux de Nature*, Vol. I, Fasc. IV, Bâle, Jean Laplace Éditeur, 1993.
10. Gratianus, *Incontri con il Maestro*, Milano, Magnanelli, 2000.
11. Id., *Introduzione all'alchimia operativa. Incontri con il maestro*, Milano, Mimesis, 2017.
12. Jean Laplace, *Hermétiques Ballades*, Grenoble, Editions de la Tourbe, 1978.
13. Id., *Révélation Alchimiques sur la fin du Monde*, Grenoble, Editions de la Tourbe, 1978.
14. Id., *Les mystères de Paris et des hommes*, La Tourbe des Philosophes 8:1979, 48-56.
15. Id., *Réponse à Monsieur Canseliet et B. Renaud de la Faverie*, La Tourbe des Philosophes 9:1979, 51-55
16. Id., *Prière d'insérer rectificatif*, La Tourbe des Philosophes, 17, 1981.
17. Id., *Index Général de l'Œuvre d'Eugène Canseliet*, Paris, Éditions Suger, 1986.
18. Id., *Aperçu Vitriolique*, in *La Tourbe des Philosophes*, 31, 1988.
19. Id., *De la putréfaction*, in *La Tourbe des Philosophes*, 32-33, 1990.
20. Id., *Le four alchimique de Winterthur*, London, Liber Mirabilis, 2000.

21. Id., *Rudimentum Alchimiae, C'est-à-dire un petit traité d'Alchimie à l'usage du débutant*, Bâle, chez l'auteur et à ses frais, 1996.
22. Paolo Lucarelli, *Lettere Musulmane*, Torino, Magnanelli, 2002.
23. Id., *Scritti alchemici e massonici*, Milano, Mimesis, 2015.
24. Magophon, *Mutus Liber, Hypotypose*, Paris, Librairie Nourry, 1914.
25. Maria Rosaria Omaggio, *Il mio viaggio nell'Incredibile*, Roma, Technipress, 1988.
26. Id., *Viaggio nell'Incredibile, una ricerca "oltre frontiera"*, Roma, Mediterranee, 1995.
27. Bernard Renaud de la Faverie, *Note de la rédaction à propos de l'article de M. Jean Laplace*, in *La Tourbe des Philosophes*, 8, 1979.
28. Lorenzo Rocci, *Vocabolario Greco-Italiano*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello, Società Editrice "Dante Alighieri", 1971 (XXIII Edizione).

SITOGRAFIA

1. Chemyst's Blog: <https://chemyst.wordpress.com/2023/02/05/la-musica-nelle-poesie-di-jean-laplace/>
2. Archer Julien Champagne:
<http://www.archerjulienchampagne.com/article-3652718.html>
3. The 2008 International Conference Twenty Years and More: Research into Minority Religions, New Religious Movements and 'the New Spirituality' - An International Conference organized by INFORM and CESNUR in association with ISORECEA at the London School of Economics, 16-20th April:
https://www.cesnur.org/2008/london_anes.htm

Sezione “Lingua francese”

diretta da GRAZIANO BENELLI

PROUST E IL LINGUAGGIO DELLA MEMORIA OLFATTIVA

di MANUELA RACCANELLO

Proust and the language of olfactory memory.

The article presents an analysis of some significant Italian translations of two passages from Marcel Proust's Du côté de chez Swann, concerning the olfactory memory with which the narrator retrieves Aunt Léonie's rooms, frequented during childhood and now sunk into the past. Invested with an individuality all its own, Aunt Léonie's room is not a spatial unit of predictable proportions and shapes, but an odorous 'cocon', a food so tempting as to arouse agreed that can degenerate into a kind of vertigo. The evocation of the domestic place is cast in a multisensory writing, as well as in syntactic complexity, peculiarities that the translators face guided by different interpretative skills.

Come è noto, spesso nella *Recherche* proustiana è tramite un odore che il passato risorge intatto, a volte alleandosi a un sapore. Il senso dell'olfatto e quello del gusto, i quali «après la destruction des choses, [...] restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, [...] l'édifice immense du souvenir»¹, mostrano appieno la loro funzione regressiva.

È una memoria essenzialmente olfattiva quella che recupera le camere della zia Léonie, frequentate dal narratore durante l'infanzia e ormai sprofondate nel passato. Per la densità semantica e la retorica che la caratterizza, l'evocazione delle «mille odeurs» (p. 48) delle camere provinciali di rue Saint-Jacques occupa una pagina che fa parte di quelle «zones signifiantes où une œuvre atteint sa propre visée [...] et son propre centre de gravité»². Proprio per l'esemplificazione stilistica della

¹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 46. D'ora in poi tutte le citazioni tratte dalla *Recherche* saranno seguite dal numero di pagina tra parentesi.

² A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 70.

scrittura autoriale, scegliamo questo passo per procedere a una comparazione con alcune sue traduzioni italiane³.

Si tratta di un testo in cui l'iperbole olfattiva viene suddivisa in due frasi piuttosto ampie che avanzano con lentezza, ritardando il compimento semantico dell'enunciato proustiano. Dopo una breve concessione all'istanza evenemenziale («Ma tante n'habitait plus effectivement que deux chambres contiguës, restant l'après-midi dans l'une pendant qu'on aërait l'autre», p. 48), la memoria olfattiva ha il sopravvento e si dispiega in una prima stasi descrittiva:

C'étaient de ces chambres de province qui – de même qu'en certains pays des parties entières de l'air ou de la mer sont illuminées ou parfumées par des myriades de protozoaires que nous ne voyons pas – nous enchantent des mille odeurs qu'y dégagent les vertus, la sagesse, les habitudes, toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale que l'atmosphère y tient en suspens; odeurs naturelles encore, certes, et couleur du temps comme celles de la campagne voisine, mais déjà casanières, humaines et renfermées, gelée exquise industrielle et limpide de tous les fruits de l'année qui ont quitté le verger pour l'armoire; saisonnières, mais mobilières et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, oisives et ponctuelles comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu. (pp. 48-49)

Per quanto riguarda la resa della struttura di questo periodo, le traduzioni analizzate non contravvengono allo stilema proustiano, fatta eccezione per quella di Schacherl, che trasforma le «odeurs naturelles encore» nell'incipit di una nuova frase («Sono odori ancora prossimi alla natura»), evitando lo stile nominale.

Pur aderendo alla cifra autoriale, nella Ginzburg si osserva una variante che investe l'interpunzione, alterando il sistema di pause e riprese. Prima del binomio aggettivale «oziosi e puntuali», la traduttrice

³ M. P., *La strada di Swann*, trad. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi. M. P., *Casa Swann*, trad. di Bruno Schacherl, Firenze, Sansoni, 1946. M. P., *Personaggi*, trad. di Renato Mucci, Firenze, Fussi, 1949. M. P., *Alla ricerca del tempo perduto*, revisione di Paolo Serini, Torino, Einaudi, 1961. M. P., *Alla ricerca del tempo perduto*, revisione di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1978. M. P., *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, trad. di Maria Teresa Nessi Somaini, Milano, Rizzoli, BUR, 1985-1994. M. P., *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001, Vol. I.

inserisce un punto e virgola, creando un'ulteriore ripresa rispetto all'originale. Con ogni probabilità l'incremento interpuntivo intende essere d'ausilio alla leggibilità di un segmento piuttosto lungo, per cui la Ginzburg delimita quelli che interpreta come due nuclei tematici, mentre nell'originale i binomi aggettivali e la sequenza quaternaria compongono un *continuum*.

Nel testo proustiano «odeurs», che abbiamo identificato come il termine *pivot* del passo, è sottolineato dalla ripresa anaforica («mille odeurs [...]; odeurs naturelles encore»), e in seguito resta implicito, data l'indipendenza sintattica dell'aggettivo («saisonnières»). Questi tre elementi lessicali, intorno ai quali si struttura la frase, vengono rispettati da Mucci, Ginzburg e Raboni.

Diverge invece la scelta traduttiva di Schacherl, che incrementa la ripresa anaforica introducendo il termine anche dove l'originale lo sottintende (saisonnières [...], lingères > odori farciti [...], odori di bucato). Anche la Nessi Somaini estende l'eco anaforica (saisonnières [...], lingères > odori stagionali [...], odori di biancheria), oltre a rendere la prima occorrenza di «odeurs» con un sinonimo marcato diversamente («mille profumi»).

Il passo proustiano è caratterizzato da un'alta incidenza aggettivale concretizzata mediante risorse formali differenti e tesa verso «la definizione esauriente di una realtà interiore»⁴. La prima accumulazione attributiva connota ciò che permea le camere, la fonte da cui si sprigionano gli odori: «toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale».

I traduttori non si distanziano da una resa letterale peraltro adeguata («tutta una vita segreta, invisibile, sovrabbondante e morale»), che restituisce la struttura e la stratificazione semantica dell'originale. Solo in Schacherl si nota la ricerca di normalizzare la concomitanza di aggettivi avvertiti come incompatibili, per cui vengono separati da una congiunzione avversativa («tutta una vita segreta, invisibile, ma traboccante e morale»).

Concordi su «naturali» come resa di «naturelles», i traduttori divergono in merito all'ultimo aggettivo del ternario a isolamento «casanières, humaines et renfermées», per cui a chiudere la sequenza,

⁴ L. Maranini, “Legato e staccato nello stile di Marcel Proust”, in L. Maranini, *Il '48 nella struttura della «Éducation sentimentale» e altri studi francesi*, Pisa, Nistri-Lischi, p. 199.

dopo l'unanime binomio asindetico «casalinghi, umani», viene a trovarsi, congiunto come nell'originale e quindi evidenziato rispetto agli altri, un aggettivo che diverge da una traduzione all'altra. Lo spettro semantico di «renfermées» è indagato dai traduttori, che sulla pagina ne restituiscono aspetti differenti, se non distanti, a testimonianza della pluralità interpretativa che è connaturata all'atto traduttivo.

Mucci risolve con un immediato «rinchiusi», mentre la Ginzburg opta per «stantii» in linea con l'idea di «malodorant par manque d'air» (Trésor). La Nessi Somaini devia con una resa piuttosto soggettiva, «coagulati», e con «claustrali», di più alto registro, Raboni destina gli odori delle camere a una «vie sans contact extérieur» (Trésor). La sequenza aggettivale è dissolta, invece, da Schacherl il quale, oltre alla diluizione di «naturelles» in «prossimi alla natura», traspone l'originale in una triade di sostantivi che impone la rinuncia dell'ellissi del predicato («ma già sanno di casa, di umidità e di rinchiuso»).

La «gelée» viene descritta mediante un ulteriore ternario di determinanti a isolamento, «exquise industrielle et limpide». Uguale agli altri schemi ternari per stringatezza formale e condensazione semantica, in questo caso domina l'asindeto.

A queste peculiarità i traduttori rispondono con soluzioni ancora una volta differenti. Ora è Mucci a infrangere la somma aggettivale traducendo con «gelatina squisita, preparata con cura e trasparente», dove si nota che l'inusuale combinazione «gelée [...] industrielle» viene risolta in modo da eliminare la percezione straniante. In maniera meno vistosa in termini aggiuntivi, anche la Nessi Somaini sceglie il riordino semantico («gelatina squisita, elaborata e limpida»), mentre Schacherl, la Ginzburg e Raboni esibiscono scelte lessicali uguali o sinonimiche adeguate, differenziandone però la sequenza.

Confacente all'originale, se non per l'aggiunta normativa dell'interpunzione, è il ternario di Raboni («gelatina squisita, industriosa e limpida»), ridisegnato invece da Schacherl («conserva squisita, limpida e ingegnosa») e maggiormente dalla Ginzburg, che opta per un veloce nucleo asindetico anteposto al sostantivo («squisita industriosa limpida conserva»).

Infine l'accumulazione delle strutture binarie («mobilières et domestiques, [...] oisives et ponctuelles [...], flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes»), nonché l'aggettivo che le avvia («saisonnières»), e i quattro di chiusura («lingères, matinales, dévotes, heureuses») si ritrovano adeguatamente tradotti nella versione della

Ginzburg e di Raboni. Nella prima il caleidoscopico insieme qualitativo è aderente all'originale per quanto riguarda la sua stretta linearità («stagionali ma mobileschi e domestici, [...]; oziosi e puntuali [...] svagati e precisi, incuranti e previdenti, lindi, mattutini, devoti, giocondi»). Per quanto riguarda la portata semantica, si nota l'aggiramento di «lingères», che viene reso con «lindi» sminuendo l'originalità della collocazione proustiana.

Aderente all'originale, la resa di Raboni «stagionali, ma mobili e domestici, [...], pigri e puntuali [...], bighelloni e costumati, incuranti e previdenti, lingeristi, mattinieri, devoti, felici» comporta un effetto straniante se, come sembra di poter capire, la somma vuole essere interamente aggettivale, per cui la lingua d'arrivo viene forzata con il cambiamento di parte del discorso per quanto riguarda «lingeristi».

Di diversa opinione è Mucci, che davanti a «lingères» attribuito agli odori ricorre alla normalizzazione con «odori di biancheria», aderendo per il resto alla sequenza originale («stagionali, ma mobili e domestici [...], oziosi e puntuali [...], spensierati e previdenti, odori di biancheria, mattinieri, devoti, felici»). Un'opzione uguale si ha nella traduzione della Nessi Somaini, la quale ricorre alla stessa strategia anche per «mobilières» («odori stagionali e domestici ma che sanno di mobili e di casa [...] oziosi e puntuali [...], incuranti e previdenti, odori di biancheria, mattutini, devoti, radiosi»), offrendo al lettore immagini di una mera consuetudine, ma con un evidente scarto rispetto al dettato proustiano.

Maggiormente incisiva è la distanza di Schacherl dal passo originale («odori farciti, ma con un che di mobiliare e di domestico, [...] oziosi e puntuali [...], vagabondi e regolari, noncuranti e previdenti; odori di bucato, mattinieri, devoti, felici»), sempre per la tensione, già notata in Mucci e nella Nessi Somaini, verso una sorta di prolissità didascalica che danneggia le dominanti dell'originale.

Una seconda frase, maggiormente articolata e lunga, dilata e completa il ricordo della camera della zia Léonie:

L'air y était saturé de la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent que je ne m'y avançais qu'avec une sorte de gourmandise, surtout par ces premiers matins encore froids de la semaine de Pâques où je le goûtais mieux parce que je venais seulement d'arriver à Combray: avant que j'entrasse souhaiter le bonjour à ma tante on me faisait attendre un instant, dans la première pièce où le soleil, d'hiver encore, était venu se mettre au chaud devant le feu, déjà allumé entre les deux briques et qui badigeonnait toute la chambre d'une odeur de suie, en faisait

comme un de ces grands «devants de four» de campagne, ou de ces manteaux de cheminée de châteaux, sous lesquels on souhaite que se déclarent dehors la pluie, la neige, même quelque catastrophe diluvienne pour ajouter au confort de la réclusion la poésie de l'hivernage; je faisais quelques pas du prie-Dieu aux fauteuils en velours frappé, toujours revêtus d'un appui-tête au crochet; et le feu cuisant comme une pâte les appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était tout grumeleux et qu'avait déjà fait travailler et «lever» la fraîcheur humide et ensoleillée du matin, il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursoufflait, en faisant un invisible et palpable gâteau provincial, un immense «chausson» où, à peine goûtés les arômes plus croustillants, plus fins, plus réputés, mais plus secs aussi du placard, de la commode, du papier à ramages, je revenais toujours avec une convoitise inavouée m'engluer dans l'odeur médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée du couvre-lit à fleurs. (pp. 49-50)

Culmine olfattivo, l'aria che permea la camera contribuisce alla «jouissance alimentaire»⁵, perché satura di un silenzio che ha l'essenza fisica e le qualità delle migliori cose commestibili («si nourricier, si succulent»). Capace di stimolare la giovane golosità, è un silenzio che si allea, come in altre pagine proustiane, a un momento di felice appagamento. La dimensione euforica si accresce per la presenza del sole, ravvivata dalla personificazione («le soleil, d'hiver encore, était venu se mettre au chaud devant le feu»).

Davanti alla complicazione sintattica di questa frase, Schacherl manifesta nuovamente la tendenza ad arrestare il flusso della composizione, per poi riavviarlo secondo un'ottica normativa, in modo da circoscrivere nuclei semantico-sintattici meno articolati, evitando la subordinazione (on me faisait attendre un instant dans la première pièce où le soleil, d'hiver encore, était venu se mettre au chaud > dovevo aspettare un istante nella prima camera. Il sole, ancora invernale, era venuto a riscaldarsi) o intervenendo sull'interpunzione (je venais seulement d'arriver à Combray: avant que j'entrasse souhaiter le bonjour à ma tante > ero appena arrivato a Combray. Prima d'entrare a dare il buongiorno alla zia).

Anche Mucci si avvale di varianti interpuntive per limitare la lunghezza della frase («Prima di entrare a dare il buongiorno alla zia [...]. Facevo qualche passo dall'inginocchiatojo alle poltrone»), mentre i traduttori che gli succedono, qui considerati, non alterano lo stilema proustiano.

⁵ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 46.

Nell'ultima parte del passo trova spazio una *métaphore filée* che culmina nell'immagine del «gâteau provincial». Una sequenza di verbi appartenenti all'ambito culinario indica con precisione le azioni svolte dal sole, metaforicamente intento alla lavorazione degli odori («il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursouflait»), dopo la lievitazione mattutina («qu'avait déjà fait travailler et “lever” la fraîcheur humide et ensoleillée du matin»). L'accumulo verbale viene tradotto in modi differenti.

La simmetria originale viene restituita solo dalla Nessi Somaini («li sfaldava, li dorava, li raggrinziva, li gonfiava») con opzioni lessicali pertinenti alla *pâte feuilletée* dell'«immense chausson», a eccezione di «li raggrinziva» per «les godait». Con questa scelta viene sminuita l'azione del fuoco com'è intesa da Proust. Lo stesso vale per la traduzione della Ginzburg, che impiega un generico «li plasmava» per «les godait»⁶.

Diametralmente opposta alla «séduction de ces aliments capables de se soulever [...] comme pour mieux s'offrir à la gourmandise du mangeur»⁷ è l'immagine che si ricava dalla versione di Schacherl (apriva crepe < les godait), la cui sequenza si apre con un improbabile «li sfogliava».

Mucci e Raboni si lasciano guidare da un intento esplicativo e iniziano l'elencazione rispettivamente con «ne faceva una pasta sfoglia» e «li tirava a sfoglia». Per il resto Mucci rientra nello schema originale, che colora con un regionalismo («li dorava, li abbottava, li gonfiava»). Raboni invece crea una propria architettura che accomuna tra loro gli estremi della sequenza («li tirava a sfoglia, [...] li faceva bombare»), e quelli del nucleo («li dorava, li gonfiava»).

Il «gâteau provincial», sintesi gustativa e odorifera della camera della zia Léonie, è invariabilmente «invisibile e palpabile» in tutte le traduzioni; solo la versione di Schacherl tende a normalizzare («invisibile eppure palpabile»), ricusando la congiunzione di due caratteristiche antitetiche.

Come prevedibile, al termine «chausson» i traduttori rispondono in modo diverso, influenzati da suggestioni soggettive; mentre Mucci ricorre alla trascrizione in aldino («*chausson*») e Raboni alla traduzione letterale («calzone»), la Nessi Somaini propende per la specificazione

⁶ Nella revisione del 1978, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, «li plasmava» viene sostituito con «li increspava» (M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, revisione di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1978, p. 57).

⁷ J.-P. Richard, *Op. cit.*, p. 80.

(«calzone ripieno») al pari di Schacherl, la cui ipertraduzione («pasticcio di marmellata») slitta rispetto al significato originario.

La Ginzburg propone «bombolone», adattamento approssimativo, per cui nella sua versione compare un dolce di tutt'altra consistenza. La scrittrice pare assorbita da un intento traduttivo assimilante, che mira a concretizzare un'aura familiare, necessità visibile anche nella scelta di «focaccia»⁸, come omologo del «gâteau» proustiano. Gli altri traduttori si attengono all'equivalente sovraordinato («dolce»), con una maggiore ricercatezza da parte di Raboni («leccornia»), mentre Schacherl si orienta verso un iponimo («crostata»).

L'evocazione dell'esperienza olfattiva si chiude con la stratificazione semantica di due ulteriori sequenze aggettivali, diversamente modulate, con le quali si concretizza la dimensione soggettiva della percezione, al limite delle possibilità espressive, al punto che «chaque lecteur pourra retracer cette résurrection sensorielle pour son compte»⁹, come, altresì, ogni traduttore.

L'abbondante aggettivazione superlativa viene resa in modi variegati, ma quasi sempre nell'ordine della sinonimia (plus fins > più delicati; più fini; plus réputés > più stimati; più celebrati; più reputati; plus secs > più aridi; più secchi; più asciutti). Solo nel caso di «plus croustillants», reso da tutti con «più croccanti», Raboni si differenzia, cogliendovi il senso figurato («più stuzzicanti»). Nella sequenza conclusiva per la resa dell'aggettivo iniziale, «médiane» – un *hapax* in tutta la *Recherche* –, i traduttori convergono su «medio», eccetto la Nessi Somaini («intermedio») e la Ginzburg («mediano»).

L'aggettivo sinestetico, che rinnova la manifestazione della consistenza materiale dell'odore proustiano («l'air de la chambre était tout grumeleux»), trova giuste soluzioni (poisseuse > vischioso; appiccicoso; impiasticciato), così come «fade», (sciàpido; insipido; scipito), ma «grave» per Schacherl e un unanime «indigesto» per «indigeste», aggettivi che indicano come «tout ce qui s'offre à l'incorporation gourmande y refuse finalement de passer: le plaisir d'ingestion menace de tourner à l'indigestion»¹⁰.

⁸ Nell'Italia settentrionale «focaccia» è il nome di dolci tradizionali, di pasta lievitata e condita, diversi da regione a regione (Vocabolario Treccani).

⁹ J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 254.

¹⁰ J.-P. Richard, *Op. cit.*, p. 193.

Alla variazione della parte del discorso ricorrono Mucci e la Nessi Somaini per la resa di «fruitée» («di frutta»; «dal gusto di frutta») con un evidente *allongement* nel secondo caso, dovuto a una decifrazione didascalica del testo.

La Ginzburg traduce con «fruttaiolo», forzatura deliberata della lingua d'arrivo per lo statuto di aggettivo che slitta a quello di sostantivo, oppure impronta idioletale della scrittrice, come molte altre presenti nella *Strada di Swann*. Anche Schacherl ricalca la struttura formale dell'elencazione, ma si distanzia dal significato originale scegliendo «caramellato».

La pagina analizzata esemplifica in maniera emblematica come nell'opera proustiana «l'odorat et le goût fournissent un socle, la strate la plus profonde de ce que le narrateur appelle "mon sol mental", littéralement, la première d'un ensemble de strates superposées qui définit le modèle et la forme même du texte»¹¹.

Investita di una individualità tutta particolare, la camera della zia Léonie non è una unità spaziale di proporzioni e forme prevedibili, ma un *cocon* odoroso, un alimento talmente allettante da suscitare un'avidità che può degenerare «en écoeurement ou en vertige»¹². L'evocazione del luogo domestico è calata in una scrittura multisensoriale, nonché nella complessità sintattica, peculiarità che i traduttori affrontano guidati da abilità interpretative differenti.

La differenza delle soluzioni non va sottolineata unicamente in termini di capacità e competenza, ma altresì in termini di soggettività del traduttore in quanto «lettore o lettore-critico, con una sua cultura e situazione storico-sociale e con una sua nozione di letteratura»¹³. Senza contare la prevedibile *défectivité* delle prime versioni, che aprono pionieristicamente la strada della ricezione dell'opera proustiana in Italia.

¹¹ C. Prendergast, *Cloches à travers l'eau: le rôle du son dans la Recherche*, in E. Eells, N. Toth, (sous la direction de), *Son et traduction dans l'œuvre de Proust*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2018, p. 35.

¹² J.-P. Richard, *Op. cit.*, p. 193.

¹³ F. Fortini, *Contro il "Gattopardo"*, in F. F., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011, p. 123.

LE TOURNANT FICTIONNEL DE LA TRADUCTION AU SERVICE DE LA VISIBILITÉ DU TRADUCTEUR

par CATIA NANNONI

The fictional turning point in translation at the service of the translator's visibility.

This article deals with a case study belonging to what has been called the "fictional turn" in translation studies, that is the approach of fictional representations of translators or interpreters in literature and cinema. This perspective contributes to the visibility of translator and can shed new light on some theoretical issues about translation, especially when the author of the fiction is a practising translator, as we will show through the analysis of Brice Matthieussent's Vengeance du traducteur (2009).

À partir de la moitié des années 1990, un nouveau courant d'études a vu le jour au sein de la traductologie, baptisé «fictional turn» d'après l'appellation proposée par la traductologue brésilienne Else Vieira¹. Ce créneau constitue un reflet des questions théoriques et en même temps une occasion pour approfondir les relations entre traduction, culture et société², car «la littérature 'fictionnalise' la théorie de la traduction», elle la «performe[...]»³, «l'expérimente»⁴, jouant sur toute

¹ E. R. P. Vieira, *(In)visibilidades na tradução: troca de olhares teóricos e ficcionais*, in *Com Textos*, vol. 6, 1995/1996, p. 50-68, cité dans A. Pagano, «Translation as testimony: on official histories and subversive pedagogies in Cortazar», in M. Tymoczko, E. Gentzler (éd.), *Translation and power*, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2002, p. 81.

² Cf. K. Kaindl, «Representations of translators and interpreters», in Y. Gambier, L. Van Doorslaer (éd.), *Handbook of translation studies*, vol. 3, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2012, p. 149.

³ S. Klimis, I. Ost, S. Vanasten, «Introduction», in S. Klimis, I. Ost, S. Vanasten (éd.), *Translatio in fabula, enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2010, p. 14.

⁴ F. Ost, 2010, «La traduction dans la fiction. Du pareil à l'autre», in S. Klimis, I. Ost, S. Vanasten (éd.), *Op. cit.*, p. 21.

la gamme de postures potentielles – «pseudo-traduction, autotraduction, parodie, pastiche, mise en abyme (traduction dans la traduction), entrelacements des niveaux de communication (entre auteur, traducteur, lecteur, personnages...)»⁵. Ces «récits de traduction», bâtis autour du personnage du «traducteur fictionnel», constituent désormais un petit genre littéraire en soi qui montre la fécondité des échanges entre théorie traductive et représentation fictionnelle⁶.

Au dire de Delabastita et Grutman, cette production prolonge et actualise les formes de méditation préscientifiques sur la traduction, traditionnellement confiées à des paratextes et souvent produites par des praticiens⁷. En effet, comme ces discours liminaires et périphériques en leur temps, de nos jours l'intrusion de la traduction dans la fiction, sous quelque forme que ce soit, témoigne «d'une prise de conscience aiguë»⁸ sur ce thème et de l'importance grandissante des activités traductives dans la société contemporaine⁹. L'apparition du traducteur fictionnel témoigne également de l'intérêt actuel pour le statut du sujet traduisant, si bien que la traductologie se penche de plus en plus souvent sur l'individualité de ces figures longtemps anonymes ou méconnues.

À l'intérieur de cette tendance croissante à représenter, dans la fiction (romanesque et cinématographique), des situations et des personnages ayant trait, d'une manière ou d'une autre, à l'univers traductif, notre attention a été retenue par *Vengeance du traducteur*, premier roman de Brice Matthieussent, traducteur de renom de l'anglais qui a débuté en 2009 dans la création auctoriale¹⁰. Ce livre, qui relance et développe des interrogations traductologiques à l'intérieur d'une métfiction parfois déroutante, s'appuie sur un mécanisme narratif exploitant des emboîtements successifs à partir d'une intrigue exiguë, l'histoire d'un traducteur américain, David Grey, aux prises avec un

⁵ Ivi, p. 22.

⁶ A. Lavieri, *Traslatio in fabula*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 17.

⁷ D. Delabastita, R. Grutman, «Introduction. Fictional representations of multilingualism and translation», in D. Delabastita, R. Grutman (éd.), *Fictionalising Translation and Multilingualism*, in *Linguistica Antverpiensia*, 4, 2005, p. 29.

⁸ L. D'hulst, *La traduction mise en scène dans la prose francophone et hispanophone moderne: de la narrativisation à la métalepse*, in S. Klimis, I. Ost, S. Vanasten (éd.), *Op. cit.*, p. 60.

⁹ Cf. K. Kaindl, *Op. cit.*, p. 148.

¹⁰ B. Matthieussent, *Vengeance du traducteur*, Paris, P.O.L., 2009 (dorénavant abrégé comme *VdT*).

roman de l'écrivain français Abel Prote, intitulé (*N.d.T.*). Dès le début surgit une autre instance, celle du narrateur, à son tour traducteur, en français, du roman *Translator's revenge*, où est censée se trouver incluse la première fiction: c'est lui qui s'avérera le véritable meneur du jeu, le metteur en scène génial d'un dispositif textuel vertigineux qu'il monte et démonte à sa guise, se jouant des niveaux narratifs et des conventions typographiques pour revendiquer activement sa présence et son rôle. La diégèse fictionnelle, déjà tenue, s'effrite visiblement suite à l'intervention de ce traducteur démiurgique, dont les réflexions sur la littérature et surtout sur la traduction prennent vite le dessus et s'imposent comme les vrais enjeux du livre.

Parmi les catégories isolées pour rendre compte des modalités d'insertion de la traduction dans la fiction, *Vengeance du traducteur* semble appartenir à la fois à celle qui met en place «a *meta-narrative function*», où le focus du récit est la traduction en tant que processus et travail, et à celle qui remplit «a *meta-fictional function*», où la traduction déborde le cadre du contenu pour assumer la mise en récit même, faisant basculer les frontières entre la fiction et la réalité et brouillant les rôles narratologiques¹¹. Matthieussent met en œuvre exactement ce que décrit D'Hulst à propos d'autres métafictiones traductives, où par une «métalepse» au sens genettien du terme (un mode de «transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation»¹²) le traducteur-narrateur «pénètre [...] dans la zone diégétique, au point même d'en devenir le centre de gravité»¹³.

Ce dépassement a des répercussions au niveau formel aussi, puisque dès le début le traducteur dénonce sa propre présence et récuse matériellement la proverbiale invisibilité à laquelle sont d'ordinaire relégués ses confrères: la première page du roman est divisée en deux par une ligne au dessus de laquelle se trouve un astérisque sur un fond complètement vide, alors qu'en dessous, convoqué par le rappel du même signe, se place le texte verbal, qui débute ainsi par ce qui apparaît comme une longue note du traducteur, s'étendant jusqu'à recouvrir plus de la moitié du livre, avant de remplacer définitivement l'original (dont il ne restait d'ailleurs que les entourés) et d'occuper

¹¹ K. Kaindl, *Op. cit.*, p. 147.

¹² G. Genette, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 14.

¹³ L. D'hulst, *Op. cit.*, p. 58.

toute la page¹⁴. Pour ne pas être nouveau¹⁵, ce stratagème qui offre l'équivalent visuel de la progressive prise de pouvoir de la part du traducteur, dont les notes rongent et effacent le texte de départ en minant la crédibilité et l'autorité de l'écrivain original, est très réussi et parfaitement intégré dans le dispositif narratif. De par sa physionomie, ce roman semble illustrer une nouvelle forme d'écriture propre au genre métatraductif auquel il appartient, laquelle serait caractérisée par une manipulation soit du paratexte soit de la mise en page, ou des deux en même temps, comme dans le cas qui nous occupe¹⁶.

Par cette subversion de l'espace typographique dotée d'une forte valeur performative, *Vengeance du traducteur* incarne matériellement le débat sur la hiérarchie entre écriture originale et traduction, rendant visible la «permutabilité des rôles respectifs de l'auteur et du traducteur»¹⁷, argument fréquent dans la métafiction traductive. Matthieussent renverse la conception de la note comme élément microtextuel accessoire et épisodique, local et superflu¹⁸, pour en faire l'outil principal de la révolte de son narrateur et le véritable moteur du texte; bafouant complètement le cliché de la note du traducteur comme honte, comme marque d'infamie et «aveu d'impuissance»¹⁹, il réhabilite la tradition noble de la glose médiévale où le commentateur pouvait disposer de manière plus libre et variée de l'espace entourant l'œuvre pour insérer ses remarques²⁰. D'éléments «allographes authentiques» à lecture facultative, ciblant les seuls destinataires intéressés par cet approfondissement²¹, chez Matthieussent les notes du traducteur, fictives et narratoriales, deviennent le seul texte disponible et inéluctable

¹⁴ Le franchissement de la ligne de démarcation et le renversement spatial qui s'ensuit se produisent au chapitre 12, intitulé «Le vol», formule à entendre au sens littéral et métaphorique, puisqu'elle recouvre le voyage en avion des protagonistes en même temps que le saut du traducteur et l'élévation de son statut.

¹⁵ Des exemples antérieurs sont évoqués par F. Ost, *Op. cit.*, p. 33-34, et D'hulst, *Op. cit.*, p. 57 et sq.

¹⁶ Cf. C. Maussion, *Notes du Traître: figures du critique et du traducteur dans le roman contemporain*, in *Les Cahiers du Ceracc*, 2013, <http://cahiers-ceracc.univ-paris3.fr/maussion.html> (consulté le 18/5/2023).

¹⁷ F. Ost, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁸ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 293 et sq.

¹⁹ P. Sardin, *De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte*, in *Palimpsestes*, 20, 2007, p. 10, <http://palimpsestes.revues.org/99> (consulté le 18/5/2023).

²⁰ Cf. G. Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 294.

²¹ Ivi, p. 296-297.

pour tout lecteur s'approchant du roman: par cet usage paradoxal, le revirement est on ne peut plus complet et propice à éveiller la surprise et par là la réflexion, comme le veut la conception rhétorique du paradoxe²². Et s'il est vrai que la *N.d.T.* oscille par essence entre texte et paratexte²³, «la simulation de la note fait manifestement partie de la fiction – et donc, indirectement, du texte», comme l'observe Genette²⁴.

Pour accomplir ses revendications, Matthieussent exploite les caractéristiques de la *N.d.T.* en tant qu'expression d'un «hiatus», du «jeu différentiel qui affecte tout texte traduit» et surtout du «conflit d'autorité qui s'y trame»²⁵; c'est une brèche qui rompt l'illusion du naturel de la traduction et montre l'insurrection d'une instance souterraine d'habitude refoulée, qui reprend son droit de parole en le marquant par des variations ludiques sur le sigle *N.d.T.* (par exemple «Nuit du Taiseux», «Nez du Tapir», «Nique de Tarzan»). La note dite «métapraxique» (que le traducteur emploie pour éclairer sa pratique et parfois dénoncer l'insuffisance de la langue d'arrivée²⁶) devient ainsi dans ce roman une note métatraductive et métatraductologique, un véhicule d'observations pratiques et théoriques sur la traduction. S'agissant d'une œuvre de fiction, récusant l'allure de l'essai et en même temps ambitionnant un certain impact stylistique, ces remarques empruntent la voie de la construction d'images: l'auteur métaphorise à profusion, par une virtuosité indéniable, la topique sur la traduction, d'un côté en revitalisant toute une série de figures appartenant à la soi-disant «aire tragique» de la traduction²⁷ – celle qui accumule les *topoi* dépréciatifs sur la condition du traducteur –, de l'autre en forgeant des comparants plus inédits en mesure de mieux éclairer ses points de vue.

D'ailleurs Berman nous rappelle que «la saisie métaphorique de la traduction [...] remonte à l'Antiquité, et existe encore aujourd'hui»; elle serait justifiée par l'existence d'«une parenté profonde entre tra-

²² Cf. B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, p. 318.

²³ Cf. P. Sardin, *Op. cit.*, p. 6.

²⁴ G. Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 314.

²⁵ P. Sardin, *Op. cit.*, p. 2.

²⁶ Ivi, p. 6.

²⁷ S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, p. 21.

duire et produire des métaphores» (attestée par les étymologies de «traduction» et «métaphore», qui partagent le sème du passage, du transport) qui fait en sorte qu'«il soit presque impossible de percevoir la traduction autrement»²⁸. Cette prédilection de la traduction pour des autoreprésentations en termes figurés a mené Lance Hewson à affirmer que «la traductologie est malade de ses métaphores»²⁹, lesquelles aident cependant à illustrer comment l'activité traduisante a été conçue au fil des siècles. À ce propos il convient de souligner que l'inventaire retravaillé par Matthieussent – dont nous ne donnerons qu'un aperçu – dénote une étonnante érudition et une remarquable capacité de reformulation et resémantisation d'un patrimoine historique enraciné dans diverses traditions.

Dans *Vengeance du traducteur*, le grief le plus largement illustré, qui a son pendant dans l'insubordination typographique que l'on a constatée, concerne la sujétion du traducteur à la fois à l'original et à son auteur. À partir de l'incipit qui définit la position réciproque du traducteur et de l'auteur par rapport à la ligne de partage entre texte et péritexte, le narrateur enchaîne des images dénonçant l'infériorité du premier vis-à-vis du second:

*Je loge ici sous cette fine barre noire. Voici mon lieu, mon séjour, ma tanière. Les murs sont blancs, puis couverts de nombreuses lignes de minces caractères noirs, comme une frise irrégulière, un papier peint changeant. Bienvenue à toi, cher lecteur, franchis donc le seuil de mon antre. Ce n'est pas aussi spacieux que chez mon voisin d'au-dessus, mais en son absence j'accueille ici ses visiteurs déroutés par cette désertion inexplicquée. Je sais que c'est lui que tu venais voir, et tu tombes sur moi. Il faudra t'en accommoder (*VdT*, p. 13).

Les notes du traducteur sont définies de «serviles explications» (*VdT*, p. 14) ou des «remarques inférieures» (*VdT*, p. 17), et sa condition une «situation subalterne» (*VdT*, p. 51). Les mouvements de ce «serviteur muet» (*VdT*, p. 21), ce «travailleur de l'ombre» (*VdT*, p. 20), sont déterminés à l'avance, tout traducteur «inscrit ses pas dans ceux d'un autre» (*VdT*, p. 87), «fidèle comme l'ombre soudée au corps, assujéti à lui par contrat paraphé, rivé à ses mots et à ses pres-

²⁸ A. Berman, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, [1990-1991] 2012, p. 96.

²⁹ L. Hewson, «Évolution et emprise des métaphores de la traduction», in M. Ballard (éd.), *Qu'est-ce que la traductologie*, Arras, Artois Presses Université, 2006, p. 271.

criptions, contraint de suivre obstinément sa trace pour tomber dans tous les pièges qu'il a tendus» (*VdT*, p. 155). Ces images ancillaires, développées ailleurs dans le livre, parfois déclinées sous leur aspect le plus prosaïque (le traducteur est assimilé à un chien hélé par son maître, *VdT*, p. 15) ou associées à des figures optiques («J'évolue incognito, désincarné, fantôme obéissant et fidèle comme l'ombre demeure rivée au corps», *VdT*, p. 14), renouent avec le «premier réseau d'images négatives» du traducteur relevé dès la Renaissance et bâti autour de «figures de la servitude»³⁰. L'histoire de la traduction offre une filiation très variée de cette vision de soumission pénible et frustrante du «suiveur esclave»³¹, surtout si on la compare à la liberté et à la satisfaction de l'écriture auctoriale; l'acte traductif est par tradition «perçu dans l'espace de la dépendance», ce que démontre l'identification du traducteur à un domestique, pas toujours fiable, évoquée par Voltaire³² et présente aussi chez Matthieussent. Ce dernier réactive également la métaphore de l'ombre, qui à la Renaissance disqualifiait non pas le traducteur mais son produit, vu comme «l'image d'un corps, l'ombre d'une substance»³³.

Dans *Vengeance du traducteur* la secondarité consubstantielle du traducteur est illustrée en outre par une comparaison empruntée au quotidien moderne, celle avec un cycliste français, ce qui exemplifie une démarche fréquente chez Matthieussent, qui passe d'une référence sédimentée et conventionnelle à une image plus éphémère et improvisée: «je ne suis pas le premier du texte, mais l'éternel Poulidor, le deuxième par vocation ou décret du destin, [...] j'arrive toujours trop tard et mal en point» (*VdT*, p. 36). Le concept de la subordination file également la métaphore de l'existence et du travail souterrains: de la simple indication spatiale, au demeurant hiérarchique («je reste [...] relégué sous terre» *VdT*, p. 13) on passe, métonymiquement, à la désignation du métier du traducteur («travail têtue et souterrain» *VdT*, p. 41), ce qui justifie le rapprochement avec «la taupe [qui] creuse ses galeries souterraines» (*VdT*, p. 20) et le développement de la métaphore minière, le narrateur-traducteur s'identifiant à un «mineur de fond piochant dans l'obscurité de sa galerie, avec pour seule lumière ses dictionnaires, pour seul outil sa sagacité, pour uniques objectifs la

³⁰ A. Berman, *Op. cit.*, p. 105.

³¹ Ivi, p. 106.

³² Ivi, p. 108.

³³ Ivi, p. 112.

fidélité et le labeur» (*VdT*, p. 20). Cette dernière image, incluse elle aussi dans la topique de la Renaissance pour renchérir sur la traduction en tant que source d'enrichissement pour la culture d'arrivée³⁴, fait l'objet d'une expansion bien étoffée qui, si elle reprend la conception de l'original comme «site minier à exploiter» (*VdT*, p. 40) et par là l'idée de la traduction-spoliation³⁵, insiste néanmoins sur la profondeur symbolique de l'activité du traducteur et surtout sur sa démarche de recherche, d'exploration et de réorientation, si une direction prise s'avère infructueuse ou trompeuse. Ailleurs Matthieussent actualise la figure du travailleur souterrain par l'introduction d'avatars plus modernes: le traducteur opère dans un «atelier sous-marin, en apnée loin du monde lumineux»; son action est comparable à «un missile jaillissant d'un sous-marin atomique» (*VdT*, p. 137).

Corollaires de cette relégation qui donne un sentiment de «claustrophobie» (*VdT*, p. 20) sont l'invisibilité (cliché notoire depuis les revendications de Laurence Venuti, qui réélabore à sa manière la métaphore des «verres transparents» de Georges Mounin³⁶) et le mutisme du traducteur: «le traducteur est d'ordinaire un être discret, effacé, qui sait se tenir» (*VdT*, p. 22), «invisible et muet» (*VdT*, p. 13), «invisible car toujours caché derrière le dos de l'autre» (*VdT*, p. 19), blotti «au fond de [s]on trou obscur», laissant le beau rôle, «en pleine lumière», à l'auteur (*VdT*, p. 21). Les apparitions de cet «être[...] ectoplasmique[...]» (*VdT*, p. 200) sont rarissimes et fugaces, telles celles «de l'étoile filante ou du rayon vert» (*VdT*, p. 14), comparants qui ne sont pas sans évoquer les faibles reflets de lumière associés à l'activité traduisante au XVII^e siècle³⁷.

Dans le roman de Matthieussent l'autodévalorisation du traducteur passe également par des affirmations de modestie et d'humilité, qui correspondent à d'autres *topoi* traductologiques inépuisables: le narra-

³⁴ Ivi, p. 104.

³⁵ Cf. également L. Hewson, *Op. cit.*, p. 274.

³⁶ Nous faisons référence à L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York, Routledge, 1995, et à G. Mounin, *Les Belles Infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.

³⁷ Cf. F. De Giovanni, *Le metafore del tradurre*, «Il traduttore nuovo», 1, 1998, p. 34: pour l'écrivain et traducteur anglais Fanshaw «la traduzione [...] è pallida e rarefatta come un fenomeno ottico di doppia riflessione, come un arcobaleno secondario»; A. Berman, *Op. cit.*, p. 258, n. 52: le poète et dramaturge hollandais Vondel «compare la traduction à une étoile blafarde recevant sa lumière du soleil, ou à la faible lueur d'une chandelle».

teur-traducteur dit vivre dans un «modeste espace» (*VdT*, p. 13) et ne se manifester qu'à la suite de «l'humble astérisque» (*VdT*, p. 15); «humble artisan» (*VdT*, p. 20), par rapport à son auteur il «mesure un millimètre» (*VdT*, p. 15) et est assimilable à un «paillason» (*VdT*, p. 17). Par ailleurs Berman constate que depuis la Renaissance le traducteur est présenté et se présente lui-même comme «humble *et* orgueilleux» à la fois³⁸, ce qui explique les références baudelairiennes semées dans un roman truffé d'allusions intertextuelles, et notamment le renvoi à l'*Albatros* et à sa condition:

Car David Grey, mon semblable, mon frère, se découvre aussi agacé que moi par cette division hiérarchique de l'espace: au-dessus de la ligne d'horizon, la page impavide est un ciel vide, piqué d'un moustique ou d'une mouche, qui bientôt s'anime; Grey et moi restons piteusement cloués au sol, de vulgaires rampants privés de vol, tandis que mon auteur et le sien – mon moustique, sa mouche – virevoltent librement là-haut et tracent leurs courbes gracieuses en arrachant des oh! et des ah! à la foule des spectateurs ravis (*VdT*, p. 66-67).

Ce parallèle ornithologique assorti de l'impossibilité de voler revient dans la suite, où le narrateur se compare à un «Kiwi, un rampant cloué au sol, le nez collé au texte, fouillant du groin l'herbe drue des mots» (*VdT*, p. 126). L'image du vol connaît des développements plus contemporains: quoique responsables du fonctionnement du véhicule – ce que va démontrer le retournement de pouvoir entre auteur et traducteur quand ce dernier prend «les commandes de l'avion et celles de la page» (*VdT*, p. 212) –, les traducteurs ne sont «tout au plus que de serviles copilotes, exécutants obéissant aux consignes de la tour de contrôle» (*VdT*, p. 67), rapprochement qui en appelle un autre, de nature musicale, les traducteurs étant aux ordres «du chef d'orchestre, jouant la partition avec fidélité» (*VdT*, p. 67), proposant leur propre interprétation, qui, dans le meilleur des cas, selon la topique traductive n'est qu'un «écho» de la mélodie originale³⁹. L'image de la traduction comme exécution s'allie facilement à la métaphore théâtrale, où le traducteur figure tantôt comme interprète des «rôles créés par un autre pour le bonheur du public» (*VdT*, p. 67), tantôt comme souffleur caché dans son trou au service de l'auteur, à qui il «chuchote ses répliques une à une, [...] ânonne son texte, [...] donne la becquée» (*VdT*, p. 21).

³⁸ A. Berman, *Op. cit.*, p. 106.

³⁹ L. Chamberlain, «Gender and the metaphors of translation», in L. Venuti (éd.), *Rethinking translation*, London/New York, Routledge, 1992, p. 58.

Ailleurs le travail du traducteur est rabaissé à une tâche encore plus mécanique, puisqu'il est assimilé à un «humble monte-charge, passe-plat, plateau tournant» (*VdT*, p. 22), version on ne peut plus désobligeante de la traditionnelle métaphore du passeur, qui identifie le traducteur avec un simple intermédiaire, un médiateur sans réelle intervention sur le produit final. Les pages de Matthieussent reformulent cette image du passage, remontant au XVII^e siècle⁴⁰ et encore répandue de nos jours: le traducteur est «un transporteur indélicat, un déménageur maladroit, un trafiquant louche», maltraitant malgré soi les «fragiles marchandises» qui lui sont confiées et qui ne peuvent qu'arriver à destination en mauvais état (*VdT*, p. 35-36). De plus, la traduction elle-même est l'objet d'analogies désavantageuses: conformément à l'objection préjudicielle qui a longtemps pesé dans les discours sur la traduction et qui veut que son plus grand défaut consiste à ne pas être l'original, elle est considérée comme un plat moins substantiel, un «ersatz», «non pas le solide brouet campagnard fait maison, mais ces sachets de poudre lyophilisée dont on préfère ignorer la composition exacte» (*VdT*, p. 21), «un résidu dérisoire du trésor originel, une pauvre scorie que je replâtre tant bien que mal, une baudruche que je regonfle à la seule force de mes poumons nicotiné» (*VdT*, p. 36). De l'original il ne reste que «la cosse vide, l'étui privé de vie, le moule sans le bronze» (*VdT*, p. 36), métaphores qui jouent sur le rapport de nécessité entre le fonds et la forme en traduction, et qui ne sont pas sans rappeler les mots de Walter Benjamin: à son dire, dans l'original cette relation est comparable à celle unissant le fruit et sa peau, alors que dans la traduction elle serait plus lâche, recouvrant le contenu tel un manteau aux larges plis⁴¹. De même, il existe une métaphore vestimentaire consolidée qui veut que l'opération traduisante consiste à faire «changer de vêtement» le sens⁴², de sorte que la traduction se présente comme un habit soit plus pauvre et plus grossier, soit «borrowed or ill-fitting»⁴³. Conformément à une imagerie bien attestée⁴⁴, chez Matthieussent c'est plutôt le traducteur qui change de vêtements, qui adopte plusieurs déguisements selon ses

⁴⁰ Cf. F. De Giovanni, *Op. cit.*, p. 23.

⁴¹ W. Benjamin, *La tâche du traducteur*, *Œuvres I*, traduit par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard Folio, 2000, p. 252.

⁴² A. Berman, *Op. cit.*, p. 110.

⁴³ L. Chamberlain, *Op. cit.*, p. 58.

⁴⁴ Cf. L. Hewson, *Op. cit.*, p. 276.

rôles, filant la métaphore théâtrale («Je change [...] de costume selon ce rythme élastique, j'endosse les vêtements de l'auteur pour une durée éminemment variable», *VdT*, p. 126), jusqu'à s'identifier avec le «caméléon» (*VdT*, p. 22), emblème – encore une fois non nouveau mais percutant – de son étonnante facilité d'adaptation qui le fait ressembler à «cette bête mimétique, silencieuse et dissimulée»⁴⁵.

Ces images dénigrantes du traducteur coexistent avec une série de figures plus positives qui s'intensifient au fur et à mesure que l'intrigue avance et se rapproche de l'irréversible basculement de pouvoir signalé par la prise de possession du dessus de la page. Le roman met ainsi à contribution les deux principaux champs métaphoriques de la traduction, selon la classification de Serge Gavronsky: «la traduction positionnelle», dépendant d'une hiérarchisation des participants, dont les rôles respectifs sont rigidement définis, et «la traduction cannibale», à travers laquelle le traducteur s'approprie l'original et le restitue à sa propre manière, en dépassant l'autorité de son créateur⁴⁶. Un passage de *Vengeance du traducteur* ne pourrait pas être plus explicite dans l'adhésion à cette dernière tendance:

j'ai mastiqué leur texte, mais discrètement, en catimini: non seulement la chair délicieuse, les morceaux de choix et de bravoure, les tendrons goûteux, les passages croustillants, mais aussi les os, cartilages, nerfs coriaces, tunnels descriptifs, artères bouchées, articulations indigestes, ongles, cheveux, poils écœurants, dialogues convenus, voix mal placées, proses contournées... Tout ça cannibalisé, puis digéré, assimilé par moi, puis *rendu* dans ma langue. Il faut parfois de bonnes dents et un estomac solide (*VdT*, p. 19).

Les choix lexicaux laissent supposer chez l'auteur une connaissance des métaphores cannibale et digestive, la première étant un avatar contemporain de la seconde, puisque déjà à partir de la Renaissance la traduction pouvait être considérée comme le premier stade de l'assimilation des modèles classiques, dévorés, bien digérés et ensuite convertis «en sang et nourriture» pour fortifier le patrimoine littéraire national (tel est l'avis notamment de Du Bellay, dans *La Défense et illustration de la langue française*⁴⁷). Albert Bensoussan adopte explicitement cette «double métaphore manducatoire et cannibale» quand il

⁴⁵ A. Berman, *Op. cit.*, p. 115.

⁴⁶ Cité par L. Chamberlain, *Op. cit.*, p. 63 (notre traduction).

⁴⁷ Cité par A. Berman, *Op. cit.*, p. 103.

évoque l'«anthropophagie» du traducteur⁴⁸, entendue comme connaissance profonde et intime de l'original qui fait du traducteur le meilleur acteur qui soit, l'interprète idéal⁴⁹. La fortune contemporaine de la métaphore anthropophage est redevable de son interprétation la plus poussée, celle d'origine brésilienne promue par le poète et traducteur Haroldo de Campos: dans sa conception, toute dichotomie entre texte de départ et texte d'arrivée cesse d'être pertinente, les deux donnant et recevant réciproquement dans la transaction traductive; dans cette pratique de «cannibalisme», la contrainte de fidélité est démythifiée, la «tyrannie logocentrique» de l'original est renversée, la traduction peut prendre l'allure d'une «usurpation» de pouvoir⁵⁰: traits qui peignent efficacement l'entreprise de *Vengeance du traducteur* et prouvent à quel point ces images ont été intériorisées par le discours sur la traduction. La référence aux théories de Haroldo de Campos émerge également là où Matthieussent compare l'œuvre du traducteur à un processus de vampirisation pour accentuer la captation de l'original («le roman que je traduis, vampirise, contamine et littéralement possède», *VdT*, p. 198; «ce roman [...] je me le suis approprié, je l'ai vampirisé», *VdT*, p. 294): pareillement l'écrivain brésilien parle de la «traduction comme transfusion de sang», comme nourriture prise chez l'auteur original et incorporée par le sujet traduisant⁵¹. Étant donné le projet avoué du narrateur-traducteur de prendre sa revanche sur l'original, le roman de Matthieussent met en scène le côté manipulateur inhérent à cette vision de la relation traductive, en exaspérant toutes les opérations déformantes sur le texte et en s'autorisant toutes les interventions de caviardage ou vice versa d'étoffement, loin d'un quelconque souci déontologique.

Même lorsque le narrateur-traducteur a réussi à empiéter sur l'espace typographique auctorial, vers la fin du roman les métaphores décrivant sa condition n'en demeurent pas moins fluctuantes; prolongeant une vision ambiguë ancrée dans des lieux communs séculaires

⁴⁸ A. Bensoussan *Confessions d'un traître. Essai sur la traduction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 24 et sq.

⁴⁹ Ivi, p. 35.

⁵⁰ E. R. P. Vieira, *Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation*, in S. Bassnett, A. Lefevere (éd.), *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, London/New York, Routledge, 1999, p. 110 (notre traduction).

⁵¹ Ivi, p. 95.

qui stigmatisent cette figure «louchant entre deux cultures, toujours en porte-à-faux, renégat virtuel et corrupteur en puissance»⁵², le traducteur reste un être contradictoire et double: «Je suis ce géant à la nuque courbée, je suis cette femme masquée, je suis cet être hybride, ce corps siamois et bicéphale, à la fois ancré dans le présent et au fait de l'avenir » (*VdT*, p. 247). C'est l'incarnation vivante de l'oxymore: « Je suis un dieu à la fois puissant et circonscrit, un voyant myope, un surdoué limité, un extralucide aveugle à tout ce qui dépasse le périmètre restreint de ses compétences » (*VdT*, p. 247).

Cela ne l'empêche pas d'en arriver tout de même à la création autonome, puisque l'«Épilogue» nous raconte que sa traduction a été publiée sous son seul nom, tant elle s'éloignait de l'original (*VdT*, p. 307): dernier jeu de miroirs reflétant la carrière de Matthieussent lui-même, qui de traducteur chevronné et maintes fois récompensé est passé à l'écriture romanesque tout court, sans délaissier pourtant la traduction⁵³. C'est là encore un exemple de comment la fiction peut performer la réalité: pour de nombreux auteurs la traduction s'avère être une occasion pour faire leurs gammes, un véritable entraînement à l'écriture, un atelier de travail intime et acharné sur la langue et le style, souvent préalable à l'éclosion d'une production personnelle. Il apparaît en dernier ressort que dans ce parcours créatif vers la fiction pure le passage par un roman métafictionnel et métatraductif comme *Vengeance du traducteur* n'a rien de fortuit, mais constitue le pivot d'une transition consciente et nécessaire.

⁵² F. Ost, *Op. cit.*, p. 44.

⁵³ Jusqu'à présent il a publié sept autres romans: chez P.O.L., *Good Vibrations*, 2014 et *Luxuosa*, 2015; chez Phébus, *Identités françaises*, 2017 et *Le Joueur et son ombre*, 2019; chez Arléa, *Les Jours noirs*, 2019 et *Amérique fantôme*, 2021; chez Christian Bourgois, *Le Couloir rouge*, 2022.

LES SAVOIRS SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES DU ROMAN POLICIER ITALIEN CONTEMPORAIN. Formes de représentation, catégories, fonctions et traduction

par PASCALE JANOT

Scientific and technical knowledge of contemporary Italian detective novels.

The aim of this paper is to provide a brief overview of scientific and technical knowledge (SST) and the ways in which it is represented and functions in contemporary Italian detective fiction and its French translations. Based on a corpus of stories from series that are very popular in Italy and beyond, thanks to translation, it sets out to show that it is around SST, through terminologies and metalinguistic devices for elucidating meaning, throughout the text and in dialogue, that characterisation and relationships between characters are constructed. This study also reveals how the translator incorporates SST into the target language-culture, and how he or she participates fully in the polyphony surrounding SST.

Le roman policier italien contemporain a de particulier, et de commun avec tous les autres, d'être traversé par des savoirs scientifiques et techniques¹. Cette spécificité du genre², puisqu'historiquement il est apparu avec le développement des sciences et des techniques³, est liée également à deux facteurs importants: à l'intrigue criminelle à régler, d'une part, grâce à «la volonté intelligente d'un homme employant des méthodes scientifiques»⁴, où les SST sont inhérents au genre lui-même

¹ Désormais «SST».

² Sur les développements récents du *giallo*, L. Covi, *Storia del giallo italiano*. Venezia, Marsilio 2020 et M. Lahmédi et K. Feki, Éd., *Les Nouveaux Avatars du roman policier*. Paris, Classiques Garnier 2022.

³ Voir R. Messac, *Le «detective novel» et l'influence de la pensée scientifique*. Paris, Encrage/Les Belles Lettres, coll. «Travaux», 55, 2011 [1929] et L. Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Éditions Gallimard 2012.

⁴ R. Messac, *Op. cit.*, p. 28.

(sciences juridiques, médico-légales, balistique, etc.); elle est liée, d'autre part, aux réalités sociales dans lesquelles s'inscrit le récit d'intrigue dont le but est «la mise au jour et la réduction de dysfonctionnements sociaux d'ampleur variable»⁵.

Ces deux plans, constitutifs du récit policier et en interaction⁶, produisent des SST donnant lieu, au fil du texte, à différentes formes de représentation que cette contribution se propose d'interroger, à partir d'un corpus constitué d'épisodes de séries très populaires en Italie⁷, et au-delà grâce à la traduction interlinguistique, dans lesquelles un personnage récurrent, typique du genre⁸, mène l'enquête⁹. Publiés entre 2005 et 2015, ces récits ont pour toile de fond les crises, économique et financière, mais aussi politiques, ayant caractérisé la période en Italie et dépeignent, du nord au sud, la précarité sociale dans les quartiers populaires des métropoles, la corruption, l'expansion de la criminalité organisée, italienne et étrangère, implantée désormais dans les riches régions du nord. Il y est également question d'*ecomafias*, avec le trafic

⁵ J. Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris. Armand Colin (livre électronique) 2006, p. 2082.

⁶ L. Boltanski, *Op. cit.*, p. 31.

⁷ G. Biondillo (série de l'inspecteur Michele Ferraro): *Con la morte nel cuore*. Parma, Ugo Guanda Editore (livre électronique) 2005 [*La Mort au cœur*. Paris, Joëlle Losfeld 2009, trad. Lise Caillat]; *I materiali del killer*. Parma, Ugo Guanda Editore (livre électronique) 2011 [*Le matériel du tueur*. Paris, Métailié (e-book) 2011, trad. Serge Quadruppani]; *L'incanto delle sirene*. Parma, Ugo Guanda Editore (livre électronique) 2015 [*Le charme des sirènes*. Éditions Métailié (e-book) 2015, trad. Serge Quadruppani] – M. Carlotto e M. Videtta (l'avocat Francesco Visentin): *Nordest*. Roma, Edizioni e/o 2005 [*Padana City*. Paris, Éditions Métailié 2008, trad. Laurent Lombard] – G. Carofiglio (série de l'avocat Guido Guerrieri): *Ragionevoli dubbi*. Palermo, Sellerio Editore 2006 [*Les Raisons du doute*. Paris, Seuil 2010, trad. Nathalie Bauer] – M. De Giovanni (série de l'inspecteur Giuseppe Lojacono): *Il metodo del coccodrillo*. Torino, Giulio Einaudi (livre électronique) 2016 [*La Méthode du crocodile*. Paris, Fleuve noir (livre électronique) 2013, trad. Jean-Luc Defromont] – A. Manzini (série du sous-préfet Rocco Schiavone): *Pista nera*. Palermo, Sellerio Editore 2013 [*Piste noire*, Paris, Éditions Denoël (livre électronique) 2015, trad. Samuel Sfez]; *La costola di Adamo*. Palermo, Sellerio Editore (livre électronique) 2014 [*Froid comme la mort*. Paris, Denoël (livre électronique) 2017, trad. Anaïs Bouteille-Bokobza].

⁸ «Personnage cardinal [...] devenu très tôt une figure de série (peut-être pour faire pendant à celle du criminel en série) à la personnalité marquée et très fidélisante dans le rapport auteur-lecteur», D. Ferraris, *La caractérisation du détective récurrent dans le roman noir italien contemporain*, in *L'Italie en jaune et noir*, Paris, Éd. M.-P. De Paulis-Dalembert, PSN 2010, pp. 133-148.

⁹ Excepté dans M. Carlotto et M. Videtta, *Op. cit.*

de déchets toxiques et la destruction de l'environnement, de trafic de drogue et d'êtres humains.

Dans ce cadre, cette étude, qui ne prétend pas à l'exhaustivité puisqu'elle est en devenir, entend dresser un bref inventaire des SST et de quelques formes de représentation au moyen desquelles ils se trouvent incorporés par le discours littéraire, et interroger leurs fonctions et les défis de traduction¹⁰ qu'ils représentent par le biais des terminologies, notamment, qui en sont la trace la plus évidente.

De la constitution du corpus et de quelques formes de représentation des SST

L'inventaire des SST a été effectué à partir d'un relevé manuel, au fil de la lecture des textes de départ et d'arrivée, des unités lexicales:

. «en usage» référant à des disciplines et à des réalités scientifiques et techniques (*medicina, filosofia, libero mercato*, etc.), à des experts (*medico, linguista, avvocato*, etc.), à des institutions (*facoltà di scienze, tribunale*, etc.);

. «en mention» renvoyant à des personnes (*Bruzi, Lombroso*) et à des concepts (*usucapione, austerità, Mustela nivalis Linnaeus, IBIS*) pouvant déclencher une activité métalinguistique¹¹.

Ce repérage a permis de mettre au jour une première taxinomie de grands domaines présents dans le corpus, classés pour l'heure par ordre alphabétique:

ARCHITECTURE, BALISTIQUE, CHIMIE, CRIMINALISTIQUE, ÉCOLOGIE, ÉCONOMIE, GÉOGRAPHIE, INFORMATIQUE, MÉDECINE, MÉTÉOROLOGIE, PHYSIQUE, SCIENCES ADMINISTRATIVES, SCIENCES DURES, SCIENCES HUMAINES, SCIENCES JURIDIQUES, SCIENCES NATURELLES, SCIENCES POLITIQUES, SCIENCES SOCIALES, TECHNIQUE, TECHNOLOGIE.

Au fil du texte, des savoirs issus de ces disciplines donnent lieu à différentes formes de représentations. Ils peuvent par exemple être convoqués dans la construction de l'incipit du récit, comme en (1) où la physique est mobilisée:

¹⁰ A. Patierno et J. Podeur, *Traduire le polar. Tradurre il racconto poliziesco*. Napoli, Liguori 2014, p. XIII.

¹¹ Activité typique des discours de vulgarisation scientifique. Voir M.-F. Mortureux, entre autres, «Paraphrase et métalangage dans le discours de vulgarisation». *Langue française*, 53, 1982, pp. 48-61.

(1)

Lo scambio termico fra l'imboccatura metallica della pistola e la tempia sudata di Lanza aveva ormai raggiunto, per il noto principio termodinamico, un punto di equilibrio tale da permettere al malcapitato di evitare pensieri oziosi sull'argomento, offrendogli così l'opportunità di concentrarsi con più rigore sull'imminente stato entropico che avrebbe raggiunto da lì a poco. [...]

È evidente che in condizioni diverse sarebbe fuggito a gambe levate. Ma un'altra nota legge, quella dell'impenetrabilità dei corpi, non gli permetteva, come avrebbe voluto, di attraversare i lacci che lo legavano alla sedia come un salame di stagione e di fuggire all'improvviso, lasciando lì pure i vestiti e le scarpe, proprio come nei cartoni animati. [...]¹²

(1a)

Le contraste thermique entre la pointe métallique du revolver et la tempe en sueur de Lanza avait désormais atteint, selon le principe thermodynamique bien connu, un point d'équilibre tel qu'il permettait au malheureux d'éviter les pensées oiseuses sur le sujet, lui offrant ainsi l'opportunité de se concentrer avec plus de rigueur sur l'état entropique qu'il atteindrait d'ici peu. [...]

Il est évident qu'en d'autres conditions il aurait pris ses jambes à son cou. Mais une autre loi bien connue, celle de l'im-pénétrabilité des corps, ne lui permettait pas, comme il l'aurait voulu, de passer à travers les liens qui l'attachaient à la chaise comme un saucisson de saison et de fuir par surprise, laissant derrière lui ses vêtements et ses chaussures exactement comme dans les dessins animés. [...]¹³

En faisant pénétrer le lecteur dans les pensées de l'inspecteur Lanza (collègue de Michele Ferraro) au moyen des connaissances qu'il lui attribue sur la thermodynamique et l'impénétrabilité des corps, le narrateur crée d'entrée de jeu le suspense.

Un SST peut aussi participer de la construction de figures d'analogie¹⁴, où il fait fonction de comparant, le comparé renvoyant à une situation, à une attitude ou un trait d'un personnage. Dans les exemples suivants, l'éthologie (2) et la zoologie (3) sont mobilisées pour décrire le comportement (2) et l'aspect physique (3) de personnages:

(2)

Il silenzio friggeva l'aria. Favalli e Ferraro sembrava si annusassero a vicenda,

(2a)

Le silence faisait frir l'air. Favalli et Ferraro semblaient se renifler

¹² G. Biondillo, *Con la morte nel cuore*, Op. cit., pp. 6-7.

¹³ G. Biondillo, *La mort au cœur*, Op. cit., pp. 9-10.

¹⁴ Qu'on traite généralement comme une métaphore mais qui s'en distingue par la présence d'un modalisateur (*comme, pareil à, ressembler à*, etc.), voir G. Genette, *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil 1972, pp. 37-38. Voir également D. Jacobi, *Vulgarisation et traduction. Le cas des figures de discours à vocation analogiques*, in *Traduire les savoirs, transversales*. Bern, Éd. D. Londei, et M. Callari Galli, 26, Bern, Peter Lang 2011, pp. 165-186.

in attesa del momento giusto per azzan-
nare la giugulare l'uno dell'altro, per de-
cidere finalmente chi fosse il maschio
alfa del branco.¹⁵

mutuellement, dans l'attente du bon
moment pour mordre l'autre à la jugu-
laire, pour décider enfin qui était le mâle
alpha de la bande.¹⁶

(3)
L'unico segno della presenza di attività
cerebrale era il continuo e incessante la-
vorio di denti e mandibole sul chewing-
gum. Rocco lo catalogò subito come un
Connochaetes gnou, il ruminante bovide
africano, quello che nei documentari
viene sempre massacrato da ghepardi e
leonesse.¹⁷

(3a)
Le seul signe d'activité cérébrale était
le mouvement incessant de ses dents et
de ses mâchoires sur le chewing-gum.
Rocco le catalogua comme un Conno-
chaetes gnou, le bovidé ruminant afri-
cain, celui qui se fait toujours massacrer
par les guépards et les lionnes dans les
documentaires.¹⁸

La figure d'analogie¹⁹ scientifique et technique, très récurrente dans le corpus, est intéressante car le narrateur mise sur les connaissances scientifiques et techniques du lecteur pour le décryptage de la réalité représentée. On peut la rapprocher de celle que nous trouvons en (1) où, dans un mouvement inverse, le comparant *proprio come nei cartoni animati* rentre dans la reformulation d'un concept, *impenetrabilità dei corpi*.

Mais le plus souvent, les SST font l'objet d'une mise en scène discursive par le biais des terminologies, dans la linéarité textuelle, comme en (1), et plus explicitement en (3), où le comparant contient un terme opaque *Connochaetes gnou*, reformulé en langue courante par *il ruminante bovide africain* et suivi d'une explication «illustrée» par la référence au documentaire animalier. En (4), c'est sur le mode du discours rapporté que le narrateur recourt au terme *antidumping* qui relève du domaine économique et dénomme une mesure commerciale:

(4)
L'import delle calzature in pelle dal
paese asiatico era aumentato del 700%
nell'ultimo anno. Il ministro della atti-
vità produttive aveva auspicato

(4a)
L'importation de Chine de chaussures
en cuir avait augmenté de 700 % en un
an. Le ministre de l'Artisanat avait sou-
haité l'introduction de lois antidumping

¹⁵ G. Biondillo, *Il materiale del killer*, Op. cit., p. 212.

¹⁶ G. Biondillo, *Le matériel du tueur*, Op. cit., p. 3208.

¹⁷ A. Manzini, *Pista nera*, Op. cit., p. 135.

¹⁸ A. Manzini, *Piste noire*, Op. cit., p. 95.

¹⁹ Et tout particulièrement la comparaison animalière.

l'introduzione di dazi antidumping per arginare il fenomeno. E la Coldiretti, in un comunicato, aveva espresso la sua preoccupazione per l'importazione selvaggia dalla Cina di fagioli secchi e ortaggi in salamoia, produzioni importanti in alcune zone del Nordest.²⁰

pour endiguer le phénomène et la Coldiretti¹, dans un communiqué, avait exprimé sa préoccupation devant l'importation sauvage de Chine de haricots secs et de légumes saumurés, lesquels représentaient des productions importantes dans certaines zones du Nord-Est.

¹Principale organisation agricole italienne.²¹

*L'import delle calzature in pelle dal paese asiatico era aumentato del 700% nell'ultimo anno, (explicitation du terme *dumping*), antéposé à dazi antidumping et ajouté à ce qui suit (per arginare il fenomeno; l'importazione selvaggia dalla Cina), qui provient de diverses sources énonciatives (Il ministro, la Coldiretti), construit une explication en langue courante du terme opaque et crée une polyphonie «autour» de la terminologie. Ce travail, de «traduction» intralinguistique²², dans les plis de l'interdiscursivité, rappelle les dispositifs de désopacification des discours de vulgarisation scientifique (VS) qui visent à mettre des connaissances techniques et scientifiques à la portée du grand public. Dans le *giallo*, le narrateur peut déléguer cette tâche à ses personnages, sur le mode du dialogue entre un plus savant et un moins savant, forme typique de la VS²³. L'exemple (5) est sur ce point particulièrement emblématique:*

(5)
Alberto prese un respiro profondo.
«Allora ho schiacciato le ipostasi».
«Traduzione prego».
Fumagalli alzò gli occhi al cielo infastidito.
«E che t'incazzi? Io ho studiato giurisprudenza, mica medicina! Come se io ti chiedessi l'usucapione».

(5a)
Alberto prit une profonde inspiration.
«Alors j'ai écrasé les hypostases».
– Traduction s'il te plaît.»
Alberto leva les yeux au ciel, agacé.
«Pourquoi tu t'énerves? J'ai fait droit, pas médecine! C'est comme si je te parlais de l'usucapion».

²⁰ M. Carlotto e M. Videtta, *Nordest*, Op. cit., p. 8.

²¹ M. Carlotto et M. Videtta, *Padana City*, Op. cit., p. 12.

²² D. Jacobi, *Op. cit.*, p. 166.

²³ Voir M.-F. Mortureux, *La formation et le fonctionnement d'un discours de la vulgarisation scientifique au XVIII^e siècle à travers l'œuvre de Fontenelle*. Lille/Paris, Atelier national de Reproduction des thèses / Didier érudition 1983.

«Dicesi usucapione il mezzo col quale, per effetto di possesso protratto nel tempo, si produce l'acquisto medesimo della proprietà o del godimento».

«E basta!» lo interrompe Rocco. «Torniamo a 'ste ipotesi».

«Ipostasi» lo corresse Alberto. «Allora, le ipostasi si formano quando cessa l'attività cardiaca. Finisce la pressione e il sangue per gravità finisce nei vasi delle zone declive del cadavere. E siccome il corpo stava in posizione supina, ecco, vedi?» Fumagalli alzò appena pietosamente il tronco di quel poveraccio. Si sentì uno scricchiolio, come di una medusa trascinata sul pavimento.²⁴

– On appelle usucapion la manière dont, en vertu d'une possession prolongée, on peut acquérir une propriété ou sa jouissance.

– Bon, ça suffit! l'interrompt Rocco. Retournons à ces hypothèses.

– Hypostases, le corrigea Alberto. Alors, les hypostases se forment quand l'activité cardiaque cesse. La tension artérielle devient nulle et la gravité attire le sang dans les cavités les plus basses du cadavre. Comme le corps se trouvait sur le dos, tu vois?» Alberto souleva avec un respect imperceptible le tronç du malheureux. On entendit un crissement, comme une méduse qu'on traînerait par terre.²⁵

Dans cet échange, l'anatomopathologiste Fumagalli instruit le sous-préfet Schiavone en lui montrant, lors d'une autopsie, ce que sont des *hypostases*. On y trouve les traits typiques du dialogue de vulgarisation: la demande d'explication du profane (*Traduzione prego*); le mode interrogatif par lequel l'interlocuteur profane est interpellé (*Vedi?*); l'emploi de verbes de dénomination et la construction de définitions de type encyclopédique (*Dicesi usucapione/le ipostasi si formano quando*); l'emploi de figures d'analogie sur le mode de la comparaison (*come una medusa*²⁶). C'est très clairement le travail pédagogique de l'anatomopathologiste qui est à l'œuvre, dans une joute oratoire divertissante qui donne à voir les rapports entre des personnages autour de SST, personnages tantôt experts, voire hyper-experts, comme Fumagalli, tantôt pris en défaut, comme Schiavone²⁷.

²⁴ A. Manzini, *Pista nera*, Op. cit., p. 65.

²⁵ A. Manzini, *Piste noire*, Op. cit., p. 44.

²⁶ Notons encore une fois la figure d'analogie animale.

²⁷ Comme le dit François Gaudin «les communautés cognitives [sont] faites de pluri-appartenants: je suis, ici, spécialiste, là, semi-spécialiste, là-bas, profane, et ailleurs étranger», *Socioterminologie, une approche sociolinguistique de la terminologie*. Bruxelles, de boeck. Duculot 2003, p. 111.

SST: catégories et fonctions

Indépendamment des formes de représentation qui leur sont données, les SST peuvent être rangés sous quatre catégories correspondant chacune à une fonction.

Les savoirs fondamentaux sont inhérents au déroulement et aux fonctionnements de l'enquête policière et de la procédure judiciaire, lorsqu'elle est représentée dans le roman. Ils sont typiques du genre et innervent le récit d'intrigue:

BALISTIQUE CRIMINALISTIQUE DROIT MÉDECINE (anatomopathologie, médecine légale, psychiatrie, pharmacologie)

En (5), par exemple, le dialogue entre Fumagalli et Schiavone convoque la médecine et le droit. Représentés dans leur totalité, puisqu'ils sont nommés (*giurisprudenza, medicina*) et incarnés par deux experts, dont un est désigné comme tel (*il medico*), ils produisent deux termes, *ipostasi* et *usucapione* et une joute sur leur signification.

Les savoirs contextuels sont quant à eux plus étroitement liés au cadre historique, socio-politico-économique de l'histoire:

CHIMIE (traitement des déchets) ÉCOLOGIE (recyclage des déchets) ÉCONOMIE (commerce, finance, fiscalité, gestion, travail) SCIENCES POLITIQUES SCIENCES SOCIALES

Cette catégorie est illustrée en (4) où les termes *antidumping* et *Col-diretti* (dans la traduction en 4a) relèvent du contexte économique en Vénétie. Nous remarquons que ces deux premières catégories correspondent aux deux plans caractéristiques du récit policier susmentionnés.

Les savoirs ponctuels ont trait à des situations particulières dépendant le plus souvent de la recherche d'indices:

INFORMATIQUE (expérimentale) SCIENCES (mathématiques, trigonométrie, logique) SCIENCES ADMINISTRATIVES TECHNIQUE (construction, engins)

En (6), sur le mode du dialogue, un policier à la retraite fournit à l'avocat Guerrieri des *fichiers Hébergements* (archivio *alloggiati*) du ministère de l'Intérieur qui permettront à l'avocat d'innocenter son client:

(6)
 «Sai cos'è l'archivio alloggiati?».
 «Francamente, no. Dovrei?».
 «È un archivio del CED del Ministero dell'Interno, quello in cui vengono registrati i pernottamenti in alberghi, pensioni, gli affitti di appartamenti. [...]»
 «Memorizza quello che c'è scritto e poi buttali. Tecnicamente sarebbero un corpo di reato».²⁸

(6a)
 – Tu connais les fichiers Hébergements?
 – Franchement, non. Je devrais?
 – Ce sont des fichiers qui dépendent du ministère de l'Intérieur. On y enregistre les nuitées dans les hôtels et les pensions, ainsi que les locations d'appartements. [...] «Mémorise ce qu'il y a écrit, puis jette-les. Techniquement, ce sont des pièces à conviction».²⁹

Les savoirs distinctifs, catégorie particulièrement productive, servent à caractériser physiquement, psychologiquement des personnages: l'enquêteur, l'assassin, etc.:

ARCHITECTURE
 METEOROLOGIE
 MÉDECINE (gynécologie, ophtalmologie, pédiatrie, urologie)
 PHYSIQUE
 SCIENCES HUMAINES (anthropologie, archéologie, linguistique, pédagogie, philosophie, psychanalyse, psychologie, toponymie)
 SCIENCES NATURELLES (botanique, éthologie, zoologie)
 SCIENCES POLITIQUES (diplomatie)

Ainsi, Rocco Schiavone a-t-il l'habitude de comparer ses interlocuteurs à des animaux en convoquant doctement la zoologie, comme nous l'avons vu en (3). De même, l'inspecteur Lanza, rencontré en (1), est-il décrit comme étant particulièrement érudit dans de nombreuses disciplines, dont la physique. En (7), la médecine (ophtalmologie) sert au

²⁸ G. Carofiglio, *Ragionevoli dubbi*, Op. cit., pp. 227-228.

²⁹ G. Carofiglio, *Les raisons du doute*, Op. cit., p. 209.

narrateur, par le biais du discours rapporté, à brosser le portrait de l'assassin:

(7)

La dottoressa, in occasione dell'ultima visita, gli ha detto che si tratta di diacriocistite, un'inflammation diventata cronica; la lacrimazione continua si chiama epifora, e in caso di pus deve mettere un collirio.³⁰

(7a)

La doctoresse, lors de la dernière visite, lui a dit qu'il s'agissait de dacryocystite, une inflammation chronique du sac lacrymal; quant au larmoiement continu, il se nomme épiphora et lorsque c'est infecté, il doit mettre du collyre.³¹

Sa pathologie de l'œil (*diacriocistite*) entraînant un larmoiement continu (*epifora*), on le surnomme «le crocodile». Ce sont ses larmes qui mettront l'inspecteur Lojacono sur sa trace, la maladie (*congiuntivite*) se transformant alors en savoir ponctuel.

Dans un même roman, un SST peut donc être décliné selon les besoins narratifs et avoir plusieurs fonctions. Cette transversalité apparaît aussi chez Carofiglio où l'histoire est axée la procédure pénale et la façon dont l'avocat Guerrieri parviendra à innocenter son client. Caractérisant l'enquêteur, le droit, savoir fondamental³², fait aussi fonction de savoir distinctif.

Et le traducteur dans tout cela?

Dans ce cadre hybride et hétérogène, le traducteur-médiateur³³ relaie le plus souvent les configurations discursives construites autour des savoirs, à des degrés variable de visibilité³⁴ allant de la variation graphique en (3a) – avec *Connochaetes gnou* en italique³⁵ –, au parachèvement de la définition du terme «dacryocystite» en (7a) – *un'inflammation diventata cronica* devient «une inflammation chronique du sac lacrymal», à l'ajout d'une note en bas de page, en (4a), où l'acronyme *Coldiretti* dénommant une institution est pointé comme terme opaque

³⁰ M. De Giovanni, *Il metodo del coccodrillo*, Op. cit., p. 82.

³¹ M. De Giovanni, *La méthode du crocodile*, Op. cit., p. 1115.

³² Il l'est d'autant plus que l'auteur, G. Carofiglio, est un ancien magistrat.

³³ É. Lavault-Olléon et V. Sauron, «Journaliste et traducteur: deux métiers, deux réalités». *ILCEA*, 11, 2009.

³⁴ D. Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris, Armand-Colin 2008.

³⁵ Qui relève sûrement plus d'une règle typographique que d'un réel choix du traducteur.

et défini par «principale organisation agricole italienne». Par la note, le traducteur se montre comme celui qui détient le savoir, assurant de la manière la plus explicite la «translation»³⁶ d'un SST dans l'autre langue-culture.

Dans les dialogues, cet élément paratextuel vient parfois conforter le dire d'un personnage, comme en (8):

(8)
«Apri gli occhi Francesco. Trasformerranno il risanamento in un affare, facendosi finanziare dalla regione e probabilmente sarà lo stesso Trevisan ad aggiudicarsi l'appalto. E poi davvero non hai ancora capito perché le ditte se ne vanno in Cina o in Romania? Non è solo per pagare meno gli operai ma perché li possono inquinare senza problemi. [...] Hai mai sentito il termine ecomafia?»³⁷

(8a)
– Mais ouvre les yeux, Francesco. Ils vont transformer l'assainissement en business en se faisant subventionner par la Région et ce sera probablement Trevisan qui gagnera l'appel d'offres. Et puis, vraiment, t'as pas encore compris pourquoi les entreprises se tirent en Chine ou en Roumanie? C'est pas seulement pour payer la main d'œuvre moins cher mais aussi parce que, là, elles peuvent polluer sans être emmerdées. [...] T'as jamais entendu parler d'ecomafia¹?

¹ Le terme *ecomafia* a été utilisé pour la première fois en 1994 par l'association environnementale Legambiente. Il désigne toutes les opérations ou spéculations de la mafia et de la criminalité organisée qui ont un impact particulièrement dévastateur sur le territoire et sur l'environnement, telles que le recyclage de déchets, le commerce illégal d'espèces protégées, les atteintes criminelles au patrimoine artistique et archéologique...³⁸

Le terme *ecomafia*, pointé comme tel par Carla, une biologiste qui va aider Francesco Visentin dans son enquête, arrive après une longue description qui en est aussi une explication. Le traducteur ne reprend pas le mot métalinguistique dans le texte mais s'en sert pour construire l'histoire et la définition du terme, dans une note, venant «étayer» de cette manière le dire expert de Carla adressé à son interlocuteur non expert et naïf, un peu comme peut l'être le lecteur, la note fonctionnant

³⁶ «La traduction ne peut pas être “nue” sous peine de ne pas accomplir la translation littéraire», A. Bertran, *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris, Gallimard 1995, p. 68.

³⁷ M. Carlotto e M. Videtta, *Nordest*, Op. cit., p. 145.

³⁸ M. Carlotto e M. Videtta, *Padana City*, Op. cit., p. 173.

ici comme un prolongement ou une ramification³⁹ du dire d'un personnage.

Le traducteur participe donc pleinement de cette polyphonie autour des SST et de ce fait, de la caractérisation des personnages et de la représentation de leurs rapports avec les savoirs scientifiques et techniques.

³⁹ G. Genette, *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil 1987, p. 301.

Sezione “Recensioni”

diretta da CAROLINA DIGLIO

APOLLINAIRE

Opere scelte

nell'interpretazione e traduzione
di Gabriel-Aldo Bertozzi



Gabriel-Aldo Bertozzi, *Apollinaire. Opere scelte nell'interpretazione e traduzione di Gabriel-Aldo Bertozzi*, Napoli, la Valle del Tempo, 2023, pp. 212, € 18,00

A centocinque anni dalla scomparsa (1918), Guillaume Apollinaire, «ritenuto da molti il maggior poeta francese del Novecento» (quarta di copertina), viene rivisitato dal noto esperto delle avanguardie letterarie (e non solo) Gabriel-Aldo Bertozzi, che propone una selezione delle opere di Apollinaire secondo «precisi criteri» (p. 8), dettati sia dalla propria autorevole attività di docente universitario, sia dalla propria ricca esperienza di artista e fondatore dell'Inismo.

Le opere scelte vengono ulteriormente interpretate attraverso la versione dello stesso Bertozzi, per cui è lecito parlare di traduzione d'autore, una versione originale e nello stesso tempo filologica, che rende giustizia di talune incomprensioni riscontrabili in diverse traduzioni precedenti.

Il primo capitolo presenta (con testo a fronte) tredici poesie tratte dalla raccolta *Alcools* (1913), poesie precedute dal saggio *L'inventore il profeta*, dove Bertozzi presenta la poetica dell'autore transalpino (nato peraltro a Roma), affermando che alcune di queste composizioni poetiche si distinguono «per un modernismo che si distacca dalla generale atmosfera simbolista, autunnale» (p. 13).

Di queste liriche fa parte *La chanson du mal-aimé* (*La canzone del disamato*), che il nostro esegeta-traduttore definisce essere «l'invenzione di un nuovo oggetto poetico sia pure costituito con materiali noti come la strofa, il verso, le rime» (pp. 14-15). La composizione poetica si situa, infatti, su piani diversi, nel tentativo di «accostarsi alla simultaneità, quella simultaneità tanto ricercata dalle avanguardie del Novecento» (p. 15), e che vede in alcune *pièces* di Michel de Ghelderode una (precaria) realizzazione.

L'analisi filologica di Bertozzi mette in evidenza, sempre nella *Chanson du mal-aimé*, anche alcuni riferimenti a Rimbaud (di cui Bertozzi è tra i massimi specialisti europei) e in special modo a un verso di *Ma Bohème* (*mains dans les poches*, seconda strofa).

Il saggio *La bella scrittura* introduce la sezione che riguarda *Calligrammi*, di cui Gabriel-Aldo Bertozzi propone la traduzione di composizioni «tratte principalmente da *Case d'Armons*, significative dei fermenti di quegli anni; *I Pittori cubisti*, nella critica d'arte, e i *Calligrammi*, in poesia, sono in effetti le due facce della stessa medaglia, poiché le riflessioni o meglio le meditazioni estetiche del 'critico' hanno imposto la rotta al poeta» (p. 86). E Apollinaire-poeta a sua volta ha influito fortemente sulle idee di Picasso e degli altri artisti d'avanguardia che all'epoca frequentavano Parigi, dei quali Apollinaire fu "il grande coordinatore":

Il suo ruolo lo ha reso indiscutibilmente il maggior interprete di quegli anni; il tempo pretendeva il rinnovamento e Apollinaire lo ha imposto. Intorno a lui poeti, artisti e scienziati lavoravano, discutevano, creavano; chi tendeva a edificare attraverso un impegno sociale e chi voleva rivoluzionare per lasciar finalmente posto a una nuova visione dell'arte e della vita compiendo il primo passo verso l'astrazione (p. 86)

Alla base dei *Calligrammi* c'è ancora una volta la ricerca del simultaneismo, idea rivendicata dai futuristi, ma che è stata soprattutto al centro del dibattito di tutta l'avanguardia francese dei primi decenni del Ventesimo secolo. Bertozzi ci informa che Apollinaire «era molto orgoglioso di quelle composizioni che avrebbe voluto pubblicare col titolo *Et moi aussi je suis peintre*. Insomma, il lato ribelle e iconoclasta del suo carattere che fino allora era stato riservato a 'meditazioni estetiche' invadeva la poesia nel tentativo di riunirla alla pittura, per un'arte nuova». (p. 88)

Tra i *Calligrammi* scelti e tradotti da Bertozzi, è senz'altro da notare la lunga poesia *La Vittoria*, spesso trascurata dalla critica e dai traduttori; provocatori e illuminanti sono ancora oggi tanti suoi versi:

E queste vecchie lingue sono talmente vicine a morire
Che è davvero per abitudine e mancanza di audacia
Che ce ne serviamo ancora in poesia (p. 101)

Alle composizioni poetiche Gabriel-Aldo Bertozzi fa seguire brani di prosa, iniziando da *Il Re Luna*, «racconto fantastico, surreale, visionario [che] è da considerarsi una vera perla della produzione in prosa di Apollinaire». (p. 112) Qui viene superato ogni limite dell'immaginazione e del fantastico, non senza la presenza di un'ironia e di un'autoironia intelligentemente dosate, che costituiscono – assieme all'esercizio del gioco e al gusto per un erotismo spinto – l'originalità di fondo della prosa apollinairiana.

Il protagonista del racconto, smarritosi non già in «una selva oscura» ma in una caverna «dove regnava una penombra» (p. 114), assiste involontariamente allo strano pranzo di una cinquantina di giovani sotto i vent'anni e alle loro fantasiose avventure erotiche. Continuando il cammino in quell'immensa caverna, arriva in «un corridoio stretto scavato nella roccia sulle cui pareti [vede] i più straordinari graffiti osceni» (p. 117), alcuni dei quali vengono subito descritti. Girovagando in quel lussuoso e fantastico palazzo sotterraneo, il narratore-protagonista incontra un uomo «vestito come un gran signore del regno di Luigi XVI» (p. 123), il Re Luna, che gli mostrerà i prodigi di una scienza che diventerà realtà soltanto verso la fine del Novecento.

Con il titolo *Cubismo e Futurismo*, Bertozzi propone al lettore una selezione di scritti di Apollinaire riguardanti l'evoluzione dell'arte, pubblicati in volume con il titolo *Les Peintres cubistes* (1913). Il nostro critico ci avverte subito che la genesi di questa pubblicazione è stata molto complicata, soprattutto a causa della continua evoluzione degli artisti in questione; «l'evidente diversità delle ricerche e produzioni artistiche del suo tempo lo portano a coniare [il termine] di Cubismo orfico» (p. 133), che viene definito come «l'arte di dipingere insieme nuovi con elementi tratti non dalla realtà visiva, ma interamente creati dall'artista» (p. 155), in cui annovera Delaunay, Duchamp, Léger e Picabia, autori che era difficile catalogare come cubisti 'puri'.

All'interno del movimento cubista, Apollinaire individua altre tre tendenze: il cubismo scientifico («l'arte di dipingere insieme nuovi con elementi tratti [...] dalla realtà conoscitiva», p. 155), in cui inserisce Picasso; il cubismo fisico («l'arte di dipingere insieme nuovi con elementi tratti in massima parte dalla realtà visiva», p. 155), in cui inserisce Le Fauconnier; il cubismo istintivo («l'arte di dipingere insieme nuovi tratti non dalla realtà visiva, ma da quella che l'istinto e l'intuito suggeriscono», pp. 155-156), che comprende la maggioranza dei pittori cubisti.

Apollinaire si era proposto il non facile compito di «riassumere tutte le tendenze gravitanti attorno al Cubismo» (p. 137), assumendo il ruolo di conciliatore di tutti i nuovi fermenti dell'epoca: «riunire le avanguardie, ecco quale fu il grande sogno/progetto del poeta, troppo profeta, troppo in anticipo sui tempi» (p. 142).

L'ultima parte del libro è dedicata al rapporto che l'Inismo (movimento internazionale d'avanguardia fondato nel 1980 a Parigi da G.-A. Bertozzi) intrattiene con Apollinaire. Nonostante l'Inismo non riconosca precursori, il suo primo manifesto (settembre 1980) termina con alcuni versi tratti dai *Calligrammes*: significativa presenza del poeta francese che «ai suoi tempi era un inista» (p. 199). È sempre Bertozzi a ricordare che «tra i vari cubismi definiti dall'autore dei *Calligrammi*, [...] quello più vicino all'Inismo è quello orfico, prediletto da Apollinaire» (p. 200).

Infine, vanno segnalate sia la ricca iconografia presente nel volume, sia la copertina e la quarta di copertina, impreziosite da due opere dello stesso Bertozzi, omaggio inista a un poeta d'eccezione, che «ebbe la coscienza del proprio tempo e più che rappresentarne le contraddizioni, fu l'araldo del suo passaggio da concezioni ancora legate all'Ottocento a quelle del più sfrenato novecentismo» (p. 12).

Graziano Benelli



Luc-Michel Fouassier, *Les Pantoufles*, Paris, Éditions de l'Arbre Vengeur, 2020, pp. 120, € 13,00

Luc-Michel Fouassier, nato nel 1968 nella zona parigina ed autore non ancora tradotto in Italia, da una decina d'anni pubblica romanzi e racconti. *Les Pantoufles* è la sua ultima opera, un romanzo breve, semplice e spensierato.

La vicenda si svolge a Parigi, dove un uomo esce di casa in pantofole, ma dimentica le chiavi all'interno dell'appartamento. Il protagonista è costretto ad affrontare una giornata come le altre, ma senza l'abbigliamento adatto alla situazione. Prima al lavoro e poi con la sua famiglia, passando per una partita di tennis fino agli spostamenti in giro per la città, si vedrà coinvolto in una spirale di imprevisti e di situazioni imbarazzanti. Subirà l'ostilità di alcuni e l'ammirazione di altri.

Con il passare delle ore il protagonista capisce che, con quelle confortevoli pantofole ai piedi, riesce a esprimersi al meglio e a vivere la vita senza troppe pressioni, libero dalle catene della società, riuscendo a imporre anche agli altri, in maniera delicata, uno stile di vita tranquillo e frivolo.

L'autore cerca, nel modo più semplice possibile, di ritrarre la sua generazione, spesso stanca della routine quotidiana, e invita il lettore a staccarsi per un attimo da tutti i problemi e a lasciar vagare la propria mente. Le pantofole diventano così un simbolo di leggerezza. Va aggiunto che molto probabilmente il personaggio principale, che rimane senza nome, è una controfigura dell'autore ed esprime il proprio malessere di fronte alla società

attuale. L'epilogo stesso lancia un breve messaggio, quello di provare a trasmettere ai lettori la speranza di essere un giorno più spensierati, senza però cadere nella superficialità. Questo libro fornisce spunti di riflessione interessanti, all'apparenza banali, ma che parlano di noi e della nostra vita.

Il protagonista della storia è anche il narratore, che comunica direttamente con il lettore, esprime sempre ciò che gli passa per la testa e dà voce alle sue certezze e insicurezze. Lo stile ironico ci accompagna nelle scene ambientate sul posto di lavoro o durante i momenti di svago; uno stile ironico che cede talora il posto a brevi scene intrise di una sfumatura quasi malinconica, come il litigio con la moglie e il rapporto difficoltoso con la figlia. Questo "viaggio" in pantofole servirà a lasciarsi alle spalle il passato e a ripartire "con il piede giusto"?

Nel libro i modi di dire e i giochi di parole sono frequenti, sono la sua colonna portante; si potrebbe pensare che l'idea del romanzo sia venuta all'autore grazie a due fattori: la propria vita, bisognosa di una scossa di energia, e l'enorme quantità di espressioni figurate semanticamente connesse con piedi, scarpe e calzature. Anche ogni capitolo che compone la struttura del romanzo sembra dimostrarlo: *le pied à l'étrier*, il piede nella staffa, dove l'autore è pronto a partire per una nuova avventura; *pied de nez*, letteralmente "fare una bravata", cioè lasciare tutto e vagare a piede libero per la città; *chaussure à son pied*, dove forse il protagonista è riuscito a trovare una giusta soluzione: *l'épilogue pédestre* darà una risposta a tutti gli interrogativi.

Va anche menzionata una figura che nell'economia di questo romanzo risulta essere la chiave per lo sviluppo dell'eroe in pantofole; si tratta dell'impiegato alla reception dell'albergo che, per la grande somiglianza con la stella del cinema muto, sarà chiamato Buster Keaton. Buster si complimenterà per aver indossato le pantofole, il mezzo perfetto per distaccarsi dalla massa, dalla smania di essere tutti uguali. Inoltre, Buster legge *Bartleby lo Scrivano*, il romanzo breve di Melville, dove la frase fondamentale è "preferirei di no". E da quel momento il protagonista reagisce; è sicuramente simbolica la partita di tennis con un amico, giocata e vinta in pantofole, contro un avversario con le scarpe. Un punto di svolta, perché come si legge a metà della storia, il protagonista, di fronte alla possibilità di togliersi le *pantoufles*, racconta convinto: *je pris la décision de les garder*.

Francesco Baruzzo

“Attualità”

CASA MUSEO “MARIO BERTOZZI”



OMAGGIO A MARIO BERTOZZI

Con il patrocinio di
 Regione Emilia Romagna
 Provincia di Forlì-Cesena
 Comune di Forlimpopoli

OMAGGIO A MARIO BERTOZZI

FORLIMPOPOLI 2023
7 OTTOBRE - 3 DICEMBRE
 MAF Museo Archeologico - piazza A. Fratti, 5
 Galleria "A Casa di Paola" - via A. Costa, 22
 Casa Bertozzi - via Massi, 58

14 OTTOBRE - 3 DICEMBRE
 Sala Mostre Mario Bertozzi - piazza A. Fratti, 9
 Ristorante Casa Artusi - via A. Costa, 31

Logo of Casa Museo Mario Bertozzi and Casa e Studi delle Persone Illustri dell'Emilia-Romagna.

Con il patrocinio di
 Regione Emilia Romagna
 Provincia di Forlì-Cesena
 Comune di Forlimpopoli

OMAGGIO A MARIO BERTOZZI

FORLIMPOPOLI 2023
 Sala Mostre Mario Bertozzi, piazza A. Fratti, 9
14 OTTOBRE - 3 DICEMBRE

ARTISTI

Graziano Bartolini	Miria Malandri
Giuseppe Bertolino	Adriano Maraldi
Gabriel-Aldo Bertozzi	Fausto Ministrini
Buell	Luciano Navacchia
Onorio Bravi	Luciano Paganelli
Lucio Cangini	Ugo Pasini
Luciano Cantoni	Maurizio Pilo'
Andrea Chiarantini	Giovanni Ruggiero
Fabio Colinelli (Pixel)	Massimo Sansavini
Ido Erami	Silvano
Kiki Franceschi	Daniele Tamburro
Luca Freschi	Damiano Taurino
Gabriella Giansante	Silvano Tontini
Luigi Impieri	Erich Turroni
Donato Larotonda	Alfonso e Nicola Vaccari
Alessandro Liotta	

Logo of Casa e Studi delle Persone Illustri dell'Emilia-Romagna, Provincia di Forlì-Cesena, Comune di Forlimpopoli, and Casa Memoria.

ZZZOOMMM!!! su Giovanni Fontana



Teatro di Porta Portese
26 giugno 2023 Ore 18:00
ZZZOOMMM!!!
su Giovanni Fontana
Testi, Voci, Visioni

a cura di
Patrizio Peterlini

Confronti critici con
Marcello Carlini, Francesco Muzzioli, Tommaso
Ottonieri, Marco Palladini, Giorgio Patrizi

Saranno presenti:
Tomaso Binga, Luigi Cinque, Franco Falasca,
Michele Fianco, Elmerindo Fiore, Giampiero
Gemini, Dino Ignani, Valerio Murat, John David
O'Brien, Cetta Petrollo, Tonino Poce, Jonida Prifti,
Luca Salvadori, Tarcisio Tarquini, Sergio Zuccaro.

FONDAZIONE
BONOTTO

ESPANSE
STUDIO

C'est la vie di Kiki Franceschi



Catalogo dell'esposizione a cura di Gianni
Pozzi (Livorno, Fondazione d'Arte Trossi-
Uberti, 23 settembre – 8 ottobre 2023)

Sezione “Iconografia e/o Inediti”

**UN TESTO TEORICO INEDITO
DEL POETA JOHN BENNETT
tratto dalla corrispondenza con G.-A. B.
e accompagnato da un'opera di Cathy Bennett**

Hola G@BE,

Cathy ha hecho un poema que a mí me parece Inista. Qué piensas? Titulo:
Montevideo Asemic#2 por C[athy] Mehri Bennett

John

(by e.mail: Columbus OH, 19
aprile 2023)



Dear John,

we enjoyed Cathy's poem. It's inist, worthy of publication, but we can't accept the title. «Asemic»! Horror, something from Facebook, something for idlers seeking community, company, identity in short. Against every form of creation, that creation that expresses pathos. Reflect on the origin of the term which derives from semantics preceded by a privative «a».

A university professor, in particular, cannot fall into the misunderstanding proposed by a herd of sheep chewing grass without knowing what they are chewing.

The name itself is wrong since art is never asemic, i.e. meaningless.

Defining creative works as asemic would be blasphemy, because they propose a meaning. **And the more a work contains meanings, the more valuable it is.** In my opinion, whoever created this term was just ignorant and did wrong to those who instead created good works that have been classified as asemic. In short, it's just a semantic problem caused by the name.

Abstract poetry could be defined by the ignorant as asemic poetry. In reality they are the same thing, except that abstract poetry is more literary than figurative, and in Inism, sometimes, we use symbols of international phonetics.

We don't deal with those who will be forgotten forever after their death. Federico García Lorca wrote: “como todos los muertos de la Tierra, Como todos los muertos que se olvidan / en un montón de perros apagados”.

[...]

An inist hug, G@BE

(by e.mail:
Paris, 20 aprile 2023)

Hi G@BE,

Ha ha – you're absolutely right, there's no such thing as a poem, or any art, etc, that is truly asemic. I've always thought so, and I don't use the term myself at all. Cathy used it, I think, as just a form of category, not as an ideology or whatever. but I'm copying her on this. I am not in touch with academics about all this, but in our circle of artists and writers, the term is often used that way, as a kind of shorthand. Jim Leftwich, for example, like me, thinks there's no such thing as asemic art/writing, but sometimes uses the term – with a lot of irony, i think. Humor is an important element in art....

there are people who use the term *asemic* seriously, but a lot of what they do seems to be merely decorative, something for wallpaper or shop window decoration...

anyway, you may hear more from Cathy

thanks

john

(by e.mail:
Columbus OH, 20 aprile 2023)

Pill burning on a plate

Ash yr throat
if when was cloud
or time revealed
the watch yr pocket

Table confluxation
saw yr lunch a gate
chewd air repeeld a
change frothing in yr hair

Deburned & clotty
was a spider charred
touching you , a
crumbled phone

Swallowed lump you
strangled in the morning

Seep Beast

Wake in inner fog ,
my ? tongue wind
stilld , detail of sand

Shaped a glass stone
utterd dimly on a
lap , a muffld eye

But saw a melting
wall my arm a skin
transparent so a

Text backward pointd
to a window where
a fire dripped

Nor mouth retained
nor teeth unburnt

Limb Broom

A drownd gate , Laundry
age seepd below a
basement where yr Leg

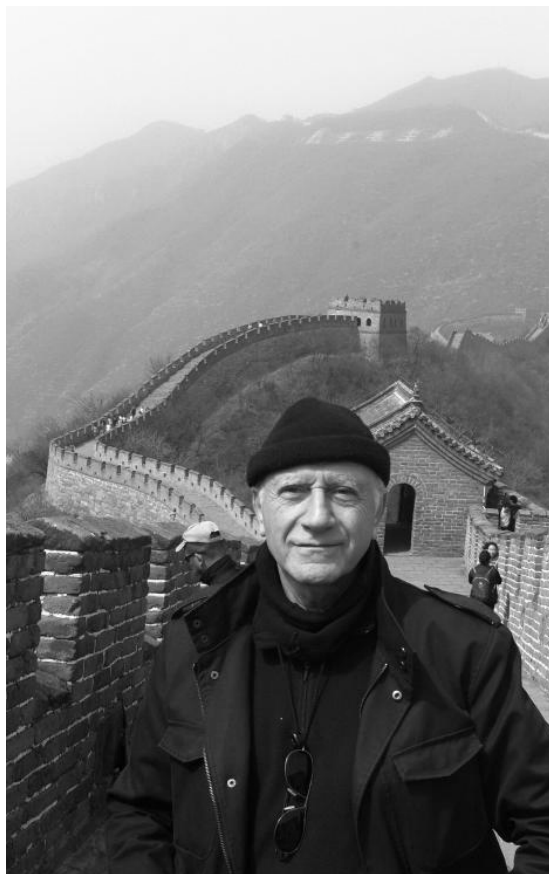
Is buried with a broken
jar its word wad soakd
& deaf was sudden

Smoke spelled *born* a
snake reaching toward
dog corn bowl

Thunder excavates
from air “ “ “ “ “ “ “

)yr hands dead leaves(

RICORDO DI RENÉ GUITTON



René Guitton sulla Muraglia cinese (foto inedita)

Il mondo letterario ha subito in questo 2023 un grave lutto: colpito dal Covid, è deceduto a Nizza, René Guitton, giornalista, saggista, romanziere, drammaturgo, autore di testi per la televisione e la radio.

La nostra rivista *Bérénice*, alla quale ha collaborato con eccellenti contributi e inediti di eccezione, desidera ricordarlo nell'attesa di promuovere una iniziativa che superi ampiamente la modestia della nota che sto scrivendo con rinnovato dolore.

Mille ricordi mi si affacciano alla memoria, personali e uniti alle tappe della sua produzione e successo. Non so come cominciare...!

Fedi religiose a parte, la dolenza prende il sopravvento e ritengo che la morte sia una cosa orribile: in condizioni serene si possono leggere divagazioni dettate dalla disfunzione filosofica; ma, al momento della perdita di una persona cara, tutto cambia e il dolore cancella le vacue argomentazioni. Occorre sentire piuttosto la voce della poesia, grande interprete di sentimenti, di pathos, come per esempio il sonetto *When I havw Fears that I May Cease to Be* di John Keats, o il *Llianto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca o, fin dall'antichità, come l'epopea di Gilgamesh, re di Uruk, disperato per la morte dell'amico. E la celebrazione della morte nella varia iconografia? Solo una facciata! Pure l'attrazione per il rischio, per le prove estreme di coraggio appartengono alla vita e non alla morte.

Il mio ricordo mi aiuta a rammentare le tappe della carriera di René Guilton. Lo conobbi all'inizio del nuovo secolo. Era già noto a Parigi nell'ambiente editoriale per aver occupato, fin dagli Anni Settanta, diversi ruoli di primo piano in campo musicale ed editoriale. Entrambi frequentavamo il Café de Flore e, di tanto in tanto, il ristorante Les Éditeurs, ma la sua prorompente presenza nel mondo delle Lettere, lo si deve a partire dalla sua opera *Si nous nous taisons*, pubblicata da Calmann-Lévy nel 2001. Questo libro, coronato dal Prix Montyon, segna l'inizio della sua nota attività di *écrivain engagé* che lo accompagnerà per il resto della sua vita. Nel 2003 volendolo presentare all'Università di Chieti-Pescara, mi disse di aspettare la pubblicazione di una sua opera destinata a farlo conoscere più di quanto lo fosse già. E così fu, uscì infatti, nel 2004, sempre con la casa editrice Calmann-Lévy, *Lettres à Dieu*, opera collettiva da lui architettata, con la partecipazione di autori invitati, religiosi e laici, provenienti da tutto il mondo: arcivescovi, sceicchi, imam, monaci, preti, rabbini, buddisti, intellettuali, scrittori, giornalisti, filosofi, scienziati. Da quella data, allori e pubblicazioni si moltiplicarono incessantemente. Ricordo in particolare la nomina a *Chevalier des Arts et des Lettres* e, in Italia, l'assegnazione dell'*Ordine della Minerva* da parte del Senato dell'Università degli Studi di Chieti-Pescara. Presenti in varie lingue, le opere di Guilton sono state tradotte in italiano da Lorella Martinelli e Gisella Maiello, entrambe professori universitari, ordinari di Lingua e traduzione.

Un grande personaggio biblico ha sempre occupato la sua mente: Abramo, per la sua figura di padre delle tre religioni monoteiste. Me ne parlò spesso raccontandomi aneddoti inediti sul suo viaggio alla ricerca della sua tomba. Così, nel 2008, pubblicò con Flammarion *Le Prince de Dieu e Le Messenger d'Harân*.

Guitton, per essere impegnato nel dialogo interculturale e interreligioso, faceva parte del gruppo di esperti dell'*Alliance des civilisations des nations unies* (UNAOC) in materia d'Oriente e delle religioni.

Tra gli autori classici del passato s'interessò in particolare a Rimbaud e tra i primi scritti dedicati al "poeta maledetto" figurano *Rimbaud-Verlaine, l'achernement judiciaire au procès de Bruxelles* pubblicato su *Bérénice* (11/2006) e la prefazione a un libro di Giovanni Dotoli dedicato al mio primo romanzo (G. D., *La nudité de l'essence. Lecture de "Retour à Zanzibar"*, Préface de René Guitton, Paris, 2011) dove i due autori (Dotoli e Guitton) si soffermano molto di Rimbaud nonostante il riferimento al "Voyant" non figuri nel titolo.

L'Archivio di *Bérénice* ha il piacere di custodire un ricchissimo repertorio iconografico di Guitton poiché, oltre alle foto da me stesso scattate, René mi spediva tutte quelle relative ai suoi viaggi (alla Mecca, in India, ad Alessandria d'Egitto, in altri vari luoghi dell'Oriente) e agli eventi cui partecipava o dirigeva. A queste, si devono aggiungere video realizzati nella sua dimora e alla Mairie del sesto arrondissement, quello degli scrittori e artisti, al Café de Flore, al Salon du Livre di Parigi, oltre a vari *dossiers de presse* ed epistolario. Pure le dediche sui libri hanno un loro particolare valore poiché, in genere, ne illustravano il contenuto e lo scopo prefisso.

Poi ci sono i tanti testi pubblicati sulle riviste da me dirette, *Plaisance* (Roma, Pagine Ed.) e soprattutto *Bérénice*, che raccolti potrebbero bene costituire un prezioso e corposo volume per ora solo in fase di progetto. Testi su argomenti, come quello di Abramo, di Rimbaud, dell'Oriente, dell'Inismo in particolare, oggetto di conversazioni svolte a Parigi, nella Haute Ardèche, in Provenza, in Italia (in particolare a Milano, Roma, Venezia, Napoli, Messina, Pescara, Chieti), nei vari Salons du Livre, non solo quello di Parigi a Porte de Versailles, ma in varie località della Francia, Île de Ré compresa, in compagnia di Éric Fottorino, Patrick Poivre d'Arvor, Gonzague Saint Bris e altri celebri personaggi non solo del mondo delle lettere, ma anche dello spettacolo, come la sua fedele amica, Marisa

Berenson, «Egeria di Stanley Kubrick», come lui la definiva, sempre presente alle sue manifestazioni.

Alla moglie Yveline Brière-Guitton e ai figli Joschi, Maryline, Bianca, e Johan, le più sentite condoglianze da parte della direzione di Bérénice e dei tanti amici, collaboratori della rivista, che hanno avuto il piacere di conoscerlo.

G.-A. B.