



ROMANICA — **S**ILESIANA

R
S

No 7 Controverses littéraires

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2012



NO 7
Controverses
littéraires



NR 3010



NO 7

Controverses littéraires

Rédacteur en chef
KRZYSZTOF JAROSZ

textes réunis et établis par
ANETA CHMIEL
ANDRZEJ RABSZTYN
ZUZANNA SZATANIK
EWELINA SZYMONIAK



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2012

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych

MAGDALENA WANDZIOCH

Recenzenci

MAREK JASTRZĘBIEC-MOSAKOWSKI (teksty francuskie)

BEATA BACZYŃSKA (teksty hiszpańskie)

JOANNA SZYMANOWSKA (teksty włoskie)

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET	Université Laval
TÚA BLESA	Universidad de Zaragoza
PHILIPPE BONOLAS	Universidade Católica Portuguesa
MANUEL BRONCANO	Universidad de León
JEAN-FRANÇOIS DURAND	Université Paul-Valéry, Montpellier III
BRAD EPPS	Harvard University
MARÍA JESÚS GARCIA GARROSA	Universidad de Valladolid
PASQUALE GUARAGNELLA	Università degli Studi di Bari
LOUIS JOLICOEUR	Université Laval
ISABELLE MOREELS	Universidad de Extremadura, Cáceres
MAGDALENA NOWOTNA	Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris
DELPHINE RUMEAU	Université de Toulouse II — Le Mirail
JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO	Universidad de Extremadura
EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR	Tecnológico de Monterrey
AGNÈS SPIQUEL	Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
MAGDALENA WANDZIOCH	Uniwersytet Śląski
KRYSTYNA WOJTYNEK-MUSIK	Uniwersytet Śląski

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library

www.ceeol.com

Śląska Biblioteka Cyfrowa

www.sbc.org.pl

Tables des matières

Mot de la Rédaction (ANETA CHMIEL, KRZYSZTOF JAROSZ, ANDRZEJ RABSZTYN, ZUZANNA SZATANIK, EWELINA SZYMONIAK)	11
Études	
MAJA PAWŁOWSKA	
François Dorval-Langlois de Fancan, Georges de Scudéry et le débat sur l'appartenance générique du roman	19
CLAUDE FILTEAU	
Conflits et tension dramatique dans le roman d'amour. L'exemple d' <i>Orgueil et préjugé</i> de Jane Austen	27
EDYTA KOCIUBIŃSKA	
Dandysme ou le goût de la provocation	39
KATARZYNA GADOMSKA	
Querelles des <i>fantastiqueurs</i> : le problème des motifs fantastiques polyvalents et de leurs anastomoses à l'exemple de <i>Lokis</i> de Prosper Mérimée	49
AGATA SADKOWSKA-FIDALA	
Le crépuscule d'un dieu : pourquoi le naturalisme n'a-t-il pas pu durer ?	59
DAVIDE ARTICO	
Approcci controversi all'unificazione politica italiana prima e dopo il 1861. Un confronto esemplare fra Ippolito Nievo e Federico De Roberto	69
ALEKSANDRA KOMANDERA	
Controverses autour de la question identitaire des lettres belges (1881—1980)	78
DOMINIQUE ROUGÉ	
Une lecture scientiste du génie à la fin du XIX ^e siècle. L'anormalité des personnalités d'exception selon Cesare Lombroso	88

TOMASZ SWOBODA	
Né surréaliste, trop surréaliste : Artaud au sein et en marge du mouvement	99
EWA KALINOWSKA	
Négritude en question : de la valorisation de la culture noire à la contestation du mouvement	108
LAURE BOBARD	
Julio Cortázar : des débuts en littérature sous le signe de la controverse (1947)	120
ALMA ALICIA PIÑA LAYNES	
Las rupturas de Concha Méndez en <i>Inquietudes, Surtidor y Canciones de mar y tierra</i>	130
KRYSTYNA MODRZEJEWSKA	
Le duel de Jean-Paul Sartre	140
CAROLINA SUÁREZ HERNÁN	
Las tensiones en la intelectualidad argentina durante los años cincuenta: la revista <i>Contorno</i> frente al grupo <i>Sur</i>	148
JOANNA JANUSZ	
I personaggi di <i>La Gilda del Mac Mahon</i> di Giovanni Testori: fra (neo)realismo e (neo)espressionismo	157
VICENÇ TUSET MAYORAL	
La polémica Verón, Sebreli, Masotta y la problematización de la literatura como objeto crítico	167
ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA	
De Macondo a Medellín : viaje de ida y vuelta	177
BENOIT DOYON-GOSSELIN, DAVID BÉLANGER	
D'une querelle l'autre : l'autonomisation de la littérature acadienne	187
TINA MOUNEIMNÉ	
Crainte, jalousie, indignation, espoir... ou le chemin vers la reconnaissance des écrivains immigrants au Québec	199
KAROLINA KAPOLKA	
La perte en filigrane. <i>Cet imperceptible mouvement d'Aude</i>	208
ANETA CHMIEL	
Tra storia e mistificazione. La polemica contro il mito garibaldino nel romanzo di Vincenzo Consolo <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio</i> alla luce di recenti studi	216
EWA TICHONIUK-WAWROWICZ	
Anatomia di uno sdegno	225
JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA	
Tres teorías del conflicto intelectual: Randall Collins, Pierre Bourdieu y Harold Bloom	237

BUATA B. MALELA	
Posture controversée et discours littéraire : Miano et Mabanckou dans le dispositif médiatique	248
MALGORZATA PUTO	
In vis polemica con il mondo: <i>Brucia la città</i> di Giuseppe Culicchia come espres- sione di dialogo e scontro interculturale	260
KATARZYNA KOTOWSKA	
La polémique médiatique — le cas Darrieussecq	269
FÉLIX J. RÍOS	
El bienestar de la cultura	279
ANNA MAZIARCZYK	
Controverses et convergences. <i>L'Autofictif</i> d'Éric Chevillard	290
KATARZYNA GUTKOWSKA	
Palabras desnudas. Sobre la fuerza expresiva de la poesía española traducida al polaco por Carlos Marrodán Casas	299
 Comptes rendus	
« <i>L'ironie dans les productions (para)littéraires en langue française au XX^e siècle</i> ».	
<i>Cuadernos de Filología Francesa</i> 2010, n° 21 (VICKY COLIN)	313
<i>Catherine Khordoc : « Tours et détours : Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine ». Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012</i> (ANNA SZKON- TER-BOCHNIAK)	316

Contents

Preface (ANETA CHMIEL, KRZYSZTOF JAROSZ, ANDRZEJ RABSZTYN, ZUZANNA SZATANIK, EWELINA SZYMONIAK)	11
 Essays	
MAJA PAWŁOWSKA	
François Dorval-Langlois de Fancan, Georges de Scudéry and a Debate about the Novel's Generic Identity	19
CLAUDE FILTEAU	
Conflicts and Dramatic Tension in Romance. The Example of <i>Pride and Prejudice</i> by Jane Austen	27
EDYTA KOCIUBIŃSKA	
Dandyisme or Sense of Provocation	39
KATARZYNA GADOMSKA	
The Quarrels of the Fantastic Gender Writer's : the Problematic of the Versatile Motives in the Fantastic Literature and of their Anastomosis on the Example of <i>Lokis</i> by Prosper Mérimée	49
AGATA SADKOWSKA-FIDALA	
Twilight of a God: Why Couldn't Naturalism Last Longer?	59
DAVIDE ARTICO	
Controversial Approaches to Italian Political Unification before and after 1861. A Comparison Case: Ippolito Nievo and Federico De Roberto	69
ALEKSANDRA KOMANDERA	
Controversies about Belgian Literature Identity (1881—1980)	78
DOMINIQUE ROUGÉ	
A Scientistic Interpretation of Genius in the late 19 th Century. The Abnormality of Exceptional Personalities According to Cesare Lombroso	88

TOMASZ SWOBODA	
Born Surrealist, all too Surrealist: Artaud in the Movement and on its Sidelines	99
EWA KALINOWSKA	
<i>Négritude</i> Revisited: from the Elevation of Black Culture to the Denigration of the Movement	108
LAURE BOBARD	
Julio Cortázar: Early Career in Literature with Controversy as a Keynote	120
ALMA ALICIA PIÑA LAYNES	
The Ruptures of Concha Méndez in <i>Inquietudes</i> , <i>Surtidor</i> and <i>Canciones de mar y tierra</i>	130
KRYSTYNA MODRZEJEWSKA	
Jean-Paul Sartre's Duel	140
CAROLINA SUÁREZ HERNÁN	
Tensions in the Argentinian Intelligentsia during the 50's: <i>Contorno</i> versus <i>Sur</i>	148
JOANNA JANUSZ	
The Characters of <i>La Gilda del Mac Mahon</i> by Giovanni Testori — between (Neo)realism and (Neo)expressionism	157
VICENÇ TUSÉT MAYORAL	
The Controversy among Verón, Sebrelli and Masotta, and the Problematization of Literature as a Critical Object	167
ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA	
From Macondo to Medellin: A Round Trip	177
BENOIT DOYON-GOSSELIN, DAVID BÉLANGER	
From a Dispute to Another: the Empowerment of Acadian Literature	187
TINA MOUNEIMNÉ	
Fear, Jealousy, Indignation, Hope? The Path to the Recognition of Immigrant Writers in Quebec	199
KAROLINA KAPOŁKA	
Loss in Filigree. Aude's <i>Cet imperceptible mouvement</i>	208
ANETA CHMIEL	
Between History and Mystification. The Polemic of Garibaldie's Myth in the Novel <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio</i> by Vincenzo Consolo	216
EWA TICHONIUK-WAWROWICZ	
Anatomy of an Outrage	225
JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA	
Conflict Theories of Intellectual Creativity: Randall Collins, Pierre Bourdieu and Harold Bloom	237

BUATA B. MALELA	
Controversial Posture and Literary Discourse: Miano and Mabankou in Media Field	248
MAŁGORZATA PUTO	
Society and the Individual: <i>Brucia la città</i> by Giuseppe Culicchia as the Expression of the Literary Polemics	260
KATARZYNA KOTOWSKA	
The Polemics in Media — the Case Darrieussecq	269
FÉLIX J. RÍOS	
The Welfare of Culture	279
ANNA MAZIARCZYK	
Controversies and Convergences. <i>L'Autofictif</i> by Éric Chevillard	290
KATARZYNA GUTKOWSKA	
Words in the Nude. The Power of Expression in the Spanish Poetry Translated to Polish by Carlos Marrodán Casas	299

Reviews

« <i>L'ironie dans les productions (para)littéraires en langue française au XX^e siècle</i> ». <i>Cuadernos de Filología Francesa</i> 2010, nº 21 (VICKY COLIN)	313
<i>Catherine Khordoc: «Tours et détours : Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine»</i> . <i>Les Presses de l'Université d'Ottawa</i> , 2012 (ANNA SZKONTER-BOCHNIAK)	316

Mot de la Rédaction

La diversité des opinions concerne tous les domaines de la vie sociale, ce qui engendre irrémédiablement de nombreux conflits entre différents points de vue. Suite à Raymond Williams (*Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, 1983), qui disait que la culture était un processus social et historique, il est légitime de considérer cette dernière comme une succession ininterrompue de conflits, ainsi que de tentatives cherchant à les apaiser.

En n'épargnant aucune relation sociale, les tensions se répandent sur tous les champs de l'activité humaine, y compris la littérature. D'une part, le conflit constitue un moteur d'activité littéraire en tant que telle (par exemple, conflit de générations et de groupes littéraires, littérature féministe, etc.), d'autre part, il s'inscrit dans l'œuvre littéraire comme un fait qui, en constituant un obstacle pour le protagoniste, devient une source d'action (voir : théorie du monomythe, Joseph Campbell).

Certains mouvements littéraires se manifestent de façon plus ou moins décisive, souvent dans le cadre d'un conflit de générations, voire d'une bataille idéologique et artistique sur les valeurs esthétiques, les idées morales, sociales et politiques. Dans la littérature française, la Querelle des Classiques avec les Romantiques constitue le meilleur exemple de ce genre de controverse. Cependant, le Moyen Âge est déjà traversé par la Querelle philosophique des Universaux. Au XV^e siècle, en France, certains textes de Christine de Pisan, en dénonçant la misogynie de la littérature de l'époque, provoquent une véritable « querelle des femmes » qui vise la littérature satirique.

Le problème des conflits littéraires offre un large éventail d'interprétations et de démarches méthodologiques dont la sociologie de la littérature est un exemple parmi d'autres. Elle se sera focalisé sur la réception et divers phénomènes tels que les imitations, les continuations, les traductions, etc.

La septième livraison de la revue *Romanica Silesiana* est donc consacrée à la question de la controverse littéraire dans sa conception générationnelle, au

combat d'avant-garde avec les poétiques antérieures considérées comme usées et désuètes, ainsi qu'aux poétiques et idées (non seulement esthétiques, quoique s'exprimant dans les œuvres littéraires et ouvrages publicitaires, mais liées à la littérature, grâce à l'emploi des procédés littéraires ou bien par leurs rapports avec la vie littéraire) qui constituent un enjeu de lutte au sein d'une même génération (période littéraire).

Notre objectif est de présenter la gamme la plus riche possible des controverses littéraires traversant les littératures romanes et anglophones depuis leurs origines jusqu'à nos jours. En effet, la variété des textes de ce volume est manifeste (ils sont au nombre de vingt-neuf), car la diversité des controverses littéraires reste considérable au-delà des bornes génériques, géographiques et temporelles.

La première étude de ce recueil remonte à la littérature française du XVII^e siècle dont les auteurs étaient tiraillés déjà par le débat sur le roman, nourri notamment par son caractère fictif. En s'appuyant sur les textes critiques des auteurs annoncés dans le titre : *François Dorval-Langlois de Fancan, Georges de Scudéry et le débat sur l'appartenance générique du roman*, Maja Pawłowska y examine l'évolution du genre romanesque, c'est-à-dire sa transformation en un genre régulier et vraisemblable. L'exemple d'*Orgueil et préjugé* de Jane Austen fournit à Claude Filteau la matière pour analyser la forme canonique du roman d'amour où le mariage met fin à l'histoire. Dans son étude intitulée *Conflits et tension dramatique dans le roman d'amour. L'exemple d'"Orgueil et préjugé" de Jane Austen*, l'auteur prend en considération le scénario du genre romanesque dont les éléments font progresser l'intrigue vers sa fin et à travers lesquels se manifestent justement les conflits et la tension dramatique. Dans un vaste panorama des auteurs anglais et français du XIX^e siècle, Edyta Kociubińska (*Dandysme ou le goût de la provocation*) étudie le phénomène du dandysme, en passant de son aspect social et mondain à son caractère littéraire. Le dandy, considéré entre autres comme héritier du libertinage des Lumières et réduit parfois à une simple doctrine de l'élégance et du raffinement, se distingue dans les textes du XIX^e siècle par ses excentricités, sa révolte et sa volonté de combattre et de détruire la trivialité.

Les querelles littéraires n'épargnent pas les genres « mineurs », comme par exemple le fantastique qui intéresse Katarzyna Gadomska. Son étude (*Querelles des « fantastiqueurs » : le problème des motifs fantastiques polyvalents et de leurs anastomoses à l'exemple de « Lokis » de Prosper Mérimée*) commence par l'évocation des querelles qui ont divisé certains critiques contemporains à propos du problème des motifs fantastiques. Dans le contexte de ces controverses, l'auteure de cet article se propose ensuite d'analyser dans *Lokis* de Prosper Mérimée, le motif du vampire, ainsi que les opinions antagonistes des critiques évoquées par Vax.

Quatre autres études portent en outre sur la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle, en France, en Italie et en Belgique. Dans son article, *Le crépuscule*

d'un dieu : pourquoi le naturalisme n'a-t-il pas pu durer ?, Agata Sadkowska-Fidala cherche à expliquer la mort du naturalisme qui, de son côté, admettait déjà la mort du romanesque. En se référant aux plus grands représentants de ce mouvement, comme, par exemple, Edmond de Goncourt, Émile Zola ou Joris-Karl Huysmans, son étude présente les controverses qui ont suscité leur éloignement progressif, voire la rupture avec cette école. Enfin, l'auteure explique que la peinture et la musique, exploitées dans le roman non seulement comme sujet, mais comme modèle de composition, ont entraîné la décomposition de la formule romanesque traditionnelle. En revanche, Davide Artico pose dans son texte (*Approcci controversi all'unificazione politica italiana prima e dopo il 1861. Un confronto esemplare fra Ippolito Nievo e Federico De Roberto*) que la crise du réalisme bourgeois dans la littérature italienne, contrairement aux autres territoires littéraires en Europe de l'époque, n'a pas directement suivi le Printemps des peuples, mais se manifeste seulement après 1861. Le 150^e anniversaire de l'Unité italienne (*Risorgimento*), récemment célébré, invite l'auteur de cette étude à approfondir la problématique de l'unification italienne à travers les romans de Federico De Roberto et Ippolito Nievo. La question identitaire, prépondérante quand il s'agit de l'unification d'un pays et qui est aussi susceptible de soulever de vives controverses, est le thème dominant de l'article d'Alexsandra Komandera, intitulé *Controverses autour de la question identitaire des lettres belges (1881—1980)*. L'auteure y étudie la période de l'histoire de la littérature belge qui englobe trois grandes étapes de la réflexion sur son statut (à travers *La Jeune Belgique*, le Groupe du Lundi et le concept de « belgitude »). Ce parcours procure en effet une vision globale des querelles et il prouve le caractère complexe de la littérature en question. La littérature du XIX^e siècle s'achève, dans le présent volume, sur l'étude de Dominique Rougé (*Une lecture scientiste du génie à la fin du XIX^e siècle. L'anormalité des personnalités d'exception selon Cesare Lombroso*) qui traite de l'œuvre de l'auteur italien Cesare Lombroso *Folie et génie*, traduit en français sous le titre de *L'homme de génie*. L'auteur de cette étude démontre la participation de Lombroso à l'éternelle querelle où s'affrontent deux camps : les tenants d'une étude psychologique des créateurs ainsi que de leurs œuvres et ceux qui pensent que l'artiste ne peut être enfermé dans la prison de lectures qui le réduisent, lui et sa création.

Les littératures du XX^e siècle et celles d'aujourd'hui constituent le plus large volet de ce recueil. Tomasz Swoboda analyse dans son article, *Né surréaliste, trop surréaliste : Artaud au sein et en marge du mouvement*, le conflit entre Antonin Artaud et les surréalistes, notamment André Breton. Le différend qui les a opposés se manifeste, d'après l'auteur de cette étude, sur trois niveaux thématiques (la politique, la littérature et la révolution, et surtout la folie et la psychologie). L'impact qu'a eu le surréalisme sur la pensée et l'écriture d'Artaud le définit comme une figure exceptionnelle de ce mouvement. La décennie qui suit le surréalisme observe la naissance d'un autre mouvement intellectuel qui est

celui de la négritude. Dans son étude, *Négritude en question : de la valorisation de la culture noire à la contestation du mouvement*, Ewa Kalinowska traite de l'aspect idéologique et revendicateur de la littérature qui l'exprime. Le bilan que dresse l'auteure, en prenant en considération le débat clivé que suscite ce mouvement et ses critiques, notamment Fanon et Adoveti, souligne le rôle incontestable de ce phénomène dans l'émergence des littératures francophones.

Le texte de Laure Bobard, *Julio Cortázar : des débuts en littérature sous le signe de la controverse (1947)*, porte sur l'un des plus grands écrivains argentins, considéré comme un « rebelle » en raison du désir de subversion et de transgression des codes littéraires établis qui anime sa démarche. Cependant, comme le souligne l'auteure de cet article, c'est justement le conflit et la controverse qui permettent à Cortázar d'inviter le lecteur à pénétrer dans son univers romanesque. La première poésie de Concha Méndez se situant dans le courant de la poésie espagnole d'avant-garde est l'objet de l'article d'Alma Alicia Piña Laynes (*Las rupturas de Concha Méndez en "Inquietudes", "Surtidor" y "Canciones de mar y tierra"*). L'auteure se propose d'analyser la façon dont la poétesse en question abolit le *status quo* social et littéraire de la femme. L'indépendance de celle-ci, le refus du sentimentalisme et la création des images positives de la femme dans la littérature restent les thèmes dominants de cette poésie.

Krystyna Modrzejewska dans *Le duel de Jean-Paul Sartre*, évoque le soutien que ce philosophe a apporté à Nathalie Sarraute quand elle a publié son premier roman (*Portrait d'un inconnu*). La médiation de Sartre en faveur de ce roman, refusé par la plupart des éditeurs, se transforme en effet en duel qui lui permet d'exprimer sa réflexion sur le genre romanesque. L'étude de Carolina Suárez Hernán, *Las tensiones en la intelectualidad argentina durante los años cincuenta : la revista "Contorno" frente al grupo "Sur"*, renvoient aux années cinquante du XX^e siècle en Argentine. Elles sont marquées par un conflit à l'origine duquel il y a la chute du « péronisme » et la naissance d'une nouvelle sensibilité critique. Cette dernière s'exprime au travers de nouvelles revues, comme le *Contorno* qui, en s'inspirant de la réalité et de la littérature, devient une alternative d'une autre revue puissante et cosmopolite, le *Sur*. L'objet de l'article de Joanna Janusz, intitulé : *I personaggi di "La Gilda del Mac Mahon" di Giovanni Testori: fra (neo)realismo e (neo)espressionismo*, est l'analyse des personnages de l'œuvre de Giovanni Testori qui oscillent entre le nouveau réalisme et le nouvel expressionnisme.

Dans son article (*La polémica Verón, Sebreli, Masotta y la problematización de la literatura como objeto crítico*) Vicenç Tuset Mayoral soumet à une analyse critique la discussion entre trois intellectuels argentins : Juan José Sebreli, Eliseo Verón et Oscar Masotta qui représentent les programmes marxiste et structuraliste, tout en essayant de voir, à travers cette polémique, quelle est la place de la littérature dans le débat culturel. Adriana Sara Jastrzębska (*De Macondo a Medellín : viaje de ida y vuelta*) réfléchit sur le rôle que joue dans la littérature

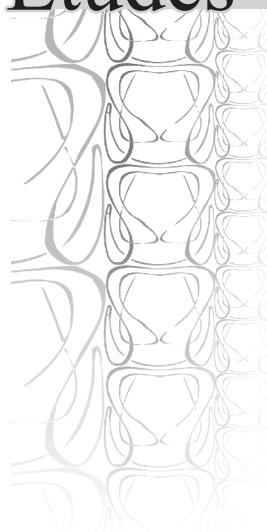
colombienne d'extrême contemporanéité, l'héritage littéraire de Gabriel García Márquez considéré comme une référence incontournable pour les jeunes auteurs. Comme le montre Jastrzebska, la nouvelle génération d'écrivains plutôt que de rejeter le modèle marquezien, s'emploie à le transformer. Le texte de Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger (*D'une querelle l'autre : l'autonomisation de la littérature acadienne*) présente toute une série de débats littéraires et culturels qui ont contribué à la prise de conscience des Acadiens : celui entre les anciens et les modernes, en 1963, la dispute autour du chiac (1975) et sur le prix France-Acadie, en 1995. Tina Mouneimné (*Crainte, jalousie, indignation, espoir... ou le chemin vers la reconnaissance des écrivains immigrants au Québec*) se penche sur le problème de l'émergence, au Québec, dès les années 1980, d'une littérature écrite par des auteurs francophones issus des minorités migrantes. Karolina Kapołka (*La perte en filigrane. "Cet imperceptible mouvement" d'Aude*) analyse les nouvelles de Claudette Charbonneau-Tissot, récemment disparue, une des meilleures nouvellières québécoises, connue sous le pseudonyme d'Aude. Aneta Chmiel (*Tra storia e mistificazione. La polemica contro il mito garibaldino nel romanzo di Vincenzo Consolo "Il sorriso dell'ignoto marinaio" alla luce di recenti studi*) rappelle un des romans les plus importants de l'écrivain italien, également disparu il y a quelques mois. Dans son *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Consolo déconstruit le mythe du Risorgimento et la vision lampedusienne de ces événements cruciaux pour la naissance de l'Italie moderne. Dans son *Anatomia di uno sdegno*, Ewa Tichoniuk-Wawrowicz se penche sur les derniers textes d'Oriana Fallaci en les ancrant dans leur contexte historique et social que sont : la possibilité de la tolérance face à l'immigration de populations musulmanes en Europe, l'interculturalité, le terrorisme, etc. José Luis Bellón Aguilera (*Tres teorías del conflicto intelectual : Randall Collins, Pierre Bourdieu y Harold Bloom*) présente trois théories du conflit intellectuel dans le contexte de la littérature, dont les auteurs sont Randall Collins, Pierre Bourdieu et Harold Bloom. À partir de l'exemple de deux écrivains de la diaspora africaine en France, Alain Mabanckou et Léonora Miano, Buata B. Malela montre comment la notion d'auteur peut être retravaillée par les différents médias, générer de la controverse et influer sur le procès littéraire (*Posture controversée et discours littéraire. Miano et Mabanckou dans le dispositif médiatique*). Małgorzata Puto (*In vis polemica con il mondo: "Brucia la città" di Giuseppe Culicchia come espressione di dialogo e scontro interculturale*) soumet à l'analyse le roman de Giuseppe Culicchia *Brucia la città* dans lequel elle aperçoit une *vis polemica* qui se réalise par la confrontation des éléments de sa structure avec ses multiples intertextes littéraires et extralittéraires. Katarzyna Kotowska (*La polémique médiatique — le cas Darrieussecq*) étudie le cas de l'œuvre de Marie Darrieussecq, accusée de plagiats. Le conflit s'envenime à cause de l'implication des médias qui deviennent, on l'a vu plus haut, un des facteurs incontournable de la vie littéraire d'aujourd'hui. Dans son article, *El bienestar de la cultura*, Félix J. Ríos

propose une réflexion sur la culture contemporaine, et surtout sur le conflit culturel qu'expérimentent les sociétés occidentales. Dans celles-ci la culture a cessé d'être perçue comme un discours critique et s'est muée en pratique susceptible de générer du profit au gré de la demande du marché. Anna Maziarczyk (*Controverses et convergences. "L'Autofictif" d'Éric Chevillard*) étudie l'œuvre d'Éric Chevillard qui se nourrit à la fois de nouveaux moyens de communications que procurent les nouveaux médias numériques et du dialogue polémique entre la tradition littéraire et les formes nouvelles que cherche l'art, et qui dépasse volontiers les frontières qui sont traditionnellement imparties à l'écriture esthétique. Katarzyna Gutkowska dans son article (*Palabras desnudas. Sobre la fuerza expresiva de la poesía española traducida al polaco por Carlos Marrodán Casas*) s'intéresse à la traduction en polonais des poèmes de Ángel González et de Francisco Brines qu'a effectuée Carlos Marrodán Casas, connu surtout pour avoir traduit en polonais la prose espagnole et hispanoaméricaine.

La coopération scientifique avec des universités étrangères nous invite également à échanger les résultats de nos recherches et de nos publications respectives. C'est pourquoi ce volume contient à la fin deux comptes rendus : celui de la revue bilingue *Cuadernos de Filología Francesa*, publiée par l'Universidad de Extremadura (Espagne) et du dernier livre de Catherine Khordoc, consacré au mythe babélier dans la littérature francophone.

*Aneta Chmiel
Krzysztof Jarosz
Andrzej Rabsztyń
Zuzanna Szatanik
Ewelina Szymoniak*

Études



MAJA PAWŁOWSKA

Université de Wrocław

François Dorval-Langlois de Fancan, Georges de Scudéry et le débat sur l'appartenance générique du roman

ABSTRACT: *Le Tombeau des romans* (1626), attributed to Fancan, discusses the usefulness of romances and historiography. In the first part of his pamphlet, Fancan criticizes fiction's artifice as a lie. In the second part, however, the writer praises fiction as a way of teaching the truth in a veiled manner. *Ibrahim* (1641) appeared with a preface attributed to Georges de Scudéry, in which the questions of literary rules, probability (*vraisemblance*) and historicity in romances are asked. Writings on the novel of Fancan and Scudéry comprise important French treatises of the 17th century, which show the evolution of the genre of romance.

KEY WORDS: French 17th century romance, François Dorval-Langlois de Fancan, Georges de Scudéry.

En 1626 parut un court texte anonyme, intitulé *Le Tombeau des romans*. *Où il est discouru : I. Contre les romans. II. Pour les romans*. Pendant longtemps cet ouvrage a été attribué à Charles Sorel¹, parfois aussi à Antoine Humbert de Queyras². Néanmoins un exemplaire de la première édition du *Tombeau des romans*, conservé dans la Bibliothèque nationale de France, porte l'annotation manuscrite « par Fancan », ce qui semble être une preuve tangible que l'auteur du traité c'est François Dorval-Langlois de Fancan, un homme de plume réputé, conseiller et proche du cardinal de Richelieu³.

¹ Dans l'anthologie des textes théoriques, consacrés au roman, *Pour ou contre le roman : anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose au XVII^e siècle*, publiée en 1996, Günter Berger attribue *Le Tombeau des romans* au Charles Sorel.

² Cf. la préface de Frank Greiner à l'édition la plus récente du *Tombeau des romans...* (GREINER, F., 2003 : 10).

³ Nous partageons ici l'opinion de Camille Esmein-Sarrazin, exprimée dans son recueil des textes théoriques du XVII^e siècle sur le genre romanesque (ESMEIN-SARRAZIN, C., 2008 : 236).

Comme le titre l'indique, l'auteur a choisi pour ses réflexions la forme de la *quaestio disputata* de l'enseignement scholastique qui permet de présenter un dialogue où on débat les mêmes arguments de deux points de vue opposés. Le sujet de la *disputatio* contenue dans *Le Tombeau des romans* c'est une interrogation quant au bien fondé de l'existence du roman parmi d'autres genres.

Il faut rappeler que, dans la première moitié du XVII^e siècle en France, le roman est une forme littéraire encore relativement neuve et, par ce fait, absente du système des genres élaboré par les Anciens. Notamment par Platon dans sa *République*, par Aristote dans son *Art Poétique* et par Horace dans sa *Lettre aux Pisons*. Ces traités constituaient la référence théorique de la doctrine classique, alors en train de se former. L'idéal antique de convenance générique, repris par les critiques français, forçait, d'une manière indirecte, les tentatives normatives visant à définir le statut générique de la forme romanesque. Ainsi *Le Tombeau des romans* formule les interrogations que se posaient les critiques de l'époque sur le statut du genre non codifié.

Fancan commence son discours par l'explication des raisons qui l'ont poussé à ouvrir le débat sur le roman. Il y a été incité par la décision du nouveau garde des sceaux qui a refusé de donner son privilège pour la publication des romans. La première partie du traité est consacrée aux arguments contre les romans. L'écrivain essaye de deviner le motif qui a conduit le ministre à une attitude si sévère envers le genre et le trouve dans l'essence même de la création romanesque, c'est-à-dire dans la fictionnalité. Comme Platon, Fancan souligne l'impossibilité de reproduire la vérité dans les récits fictionnels. Selon Platon, les poètes ne créent que des fantômes des réalités. La *mimesis* poétique n'est qu'un mensonge, et le poème, trop éloigné de la réalité, ne reproduira jamais la vérité. Fancan répète ces accusations. Les textes ne donnent pas une image objective de la réalité et, ce qui est encore pire, déforment et « abiment la vérité » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 2). Le critique ne définit pas la vérité, il se sert de cette notion sans l'expliquer davantage.

Comme Platon, Fancan met sur le pied d'égalité la vérité et la morale. Par conséquent, il qualifie les fictions qui ne respectent pas la vérité du nom des mensonges⁴ et, suivant la logique de ce raisonnement, il porte le discrédit moral sur le genre romanesque. On peut voir dans cette attitude le rappel des idées de Platon. Le philosophe chassait les poètes de la ville idéale, les jugeant incapables d'imiter le vrai dans leurs ouvrages. Fancan va plus loin dans sa critique et suggère que les romanciers défigurent la vérité à dessein : « Quels obscurs nuances trouverent ils [romanciers] pour nous ombrager la cognoissance des choses divines & humaines? » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 25—26) demande-t-il

⁴ « Tels chetifs ouvrages sont semblables à ces vases felez, qui n'ont pas un son entier & aggrefable, puis qu'ils n'ont que celuy du mensonge, monstre si hideux & ennemy des vertus » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 2).

indigné. Et ajoute : « La menterie est le plus lache de tous les vices » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 19).

Le mensonge romanesque devient donc la caractéristique essentielle du roman et oriente la stratégie de l'examen du genre. Fancan commence ensuite à examiner l'histoire qui, selon lui, possède les qualités qui manquent au roman. L'histoire offre le récit des faits réels, elle décrit les événements tels qu'ils se sont passés, ils n'y sont pas altérés par le mensonge. Comme la vérité est supérieure à la fiction, l'histoire est supérieure au roman. Le public devrait remplacer les lectures immorales par le divertissement honnête et délaisser les romans au profit de l'étude des chroniques historiques (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 42).

Les faiseurs des romans, immoraux et perfides comme leurs ouvrages, essayent parfois de masquer leurs fictions en les faisant passer pour histoires véridiques⁵. Ils abusent ainsi la confiance des lecteurs naïfs qui croient en ce qu'ils lisent et prennent les fictions pour les faits authentiques. Parfois les auteurs n'ont pas l'intention de fausser l'histoire mais veulent uniquement l'embellir par leurs fictions, la faire plus attrayante. La pratique la plus répandue consiste à composer les romans dans lesquels les éléments historiques et fictionnels sont imbriqués d'une telle manière qu'il soit difficile pour les lecteurs de remarquer où se termine la vérité et commence l'invention. Cette confusion peut néanmoins provoquer les réactions indésirables : une crédulité aveugle ou un scepticisme injustifié. Certains prennent pour vrai tout ce qu'ils lisent, les autres mettent tout en doute. Dans les deux cas les conséquences peuvent être insouhaitables et aller du rejet des évidences historiques à l'acceptation des fadaises.

Réfléchir sur le roman est indissociable de l'analyse des rapports qu'entre tiennent la théorie avec la pratique littéraire. Dans *Le Tombeau des romans*, Fancan décrit, avec une précision exemplaire, les rapports entre la vérité, la fiction et l'histoire. Cette netteté disparaît quand il passe des réflexions générales aux exemples concrets des fictions romanesques et commence à évoquer les prototypes du genre. D'abord il dénonce les romans dans lesquelles la description des événements historiques est « assaisonnée » des inventions fictionnelles. Ensuite, paradoxalement, il remarque qu'on peut trouver aussi des chroniques historiques écrites selon le même principe. C'est une vieille pratique qui date de l'antiquité : « Ne sçait on pas que les flatteurs des Princes, se sont pleus à falsifier les genealogies & ont cherché dans les fables des Dieux un Père au grand Alexandre & une mere à Cesar ? » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 15). Ainsi, la frontière entre le roman et l'histoire s'est estompée il y a longtemps. Le grand Homère lui-même a faussé les données de l'histoire de la guerre de Troie : « Il y en a pourtant qui accusent le Poëte Homere d'avoir faint que les Grecs vainquirent les Troyens quoy qu'au rebours les Troyens vainquirent les

⁵ « Mais que dirons nous de ceux qui promettent de nous donner des histoires & ne nous donnent que des fables » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 5).

Greçs » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 18). Subtilement, Fancan passe dans son argumentation au concret, à l'*Iliade*, qu'il présente comme une œuvre qui contrefait les faits historiques. En évoquant ce texte l'écrivain fait le rapprochement entre le roman et le poème héroïque. Il ne semble remarquer les différences génériques, le fait que l'épopée est écrite en vers et le roman en prose, et que celle-ci raconte les aventures d'un groupe, celui-là celles d'un individu, lui échappe. En effet, Fancan inaugure une longue lignée des critiques qui, au XVII^e siècle, voyaient en roman une espèce de l'épopée en prose et soulignaient les similitudes des deux genres, telles que la marche et la durée de l'action, le choix du sujet ou l'emploi du merveilleux.

Dans la seconde partie du *Tombeau des romans*, Fancan reprend les mêmes exemples que dans la première, mais il les utilise pour faire une apologie enthousiaste du roman. Il commence ses propos en attaquant la base de sa critique précédente, c'est-à-dire la supériorité de la vérité sur la fiction. L'écrivain met en doute l'évidence d'une liaison entre vérité et morale. Parfois les propos véritables blessent à un tel point « que la vérité si belle engendre un si laid vice que la haine » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 52). Décrire dans un ouvrage la vérité toute crue, c'est présenter la réalité « aspre, fascheuse & rustique » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 55). Ainsi, la fiction sert à adoucir le réel. En plus, elle rend possible la transmission du message trop désagréable pour être autrement accepté. Les faiseurs des romans, en utilisant habilement la fiction, créent les récits exemplaires, dans lesquels ils éliminent les éléments trop vils et exposent les idées qui renforcent des valeurs morales. Grâce à la fiction, le roman sert à exprimer la vérité. Toutefois, ce n'est plus, comme dans la première partie, la vérité des faits, mais la vérité morale :

Ils ont esté menteurs pour rendre les autres veritables. Ce que je dis en faveur de ces riches & artistes Escrivains, qui pour desabuser mieux le monde, escrivent des histoires voilees de quelques delicieuses feintes. Les Romans dignes d'estime sont ceux, qui nous trompent pour nostre profit ; non ceux qui ravalent nostre esprit à un lache Amour des choses caduques, mortelles & indecentes, mais ceux qui nous eslevent aux choses dignes d'un homme, qui nous rendent meilleurs & qui touchent nos tares & nos defaux pour les guerir.

Le Tombeau des romans, 1626 : 60—61

Fancan passe donc dans ses propos des idées platoniciennes aux celles d'Aristote. Le Stagirite préférait le vraisemblable du vrai et la poésie de l'histoire, en arguant que l'histoire présente les choses telles qu'elles se sont passées et la poésie telles qu'elles devraient être⁶. L'écrivain peut, contrairement au chroniqueur, corriger par la fiction ce que la vérité a d'immoral ou de particulier et exposer les éléments instructifs, de portée universelle. Fancan adhère pleinement aux

⁶ Aristote, *Poétique*, 1451 b.

idées d'Aristote quand il écrit que « les choses semblent mieux contrefaictes par l'art que faictes par la nature » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 94).

Une dépréciation du vrai en faveur du vraisemblable mène, logiquement, à la dépréciation de l'histoire en faveur des romans : « Ces belles fables valent plus que beaucoup d'histoires » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 61). Le vrai peut quelquefois être immoral et le romancier, qui corrige la vérité par ses inventions, devient un éducateur et moraliste. La supériorité du romancier sur l'historien réside en fait que l'écrivain n'est pas obligé de présenter les événements véridiques, souvent licencieux, mais il est libre de les choisir, ordonner et changer d'une telle manière que le vice y soit puni et la vertu récompensée.

Homère, blâmé dans la première partie du traité, devient, dans la seconde, un poète exemplaire. Le critique souligne que la portée didactique de l'*Iliade* prévale ses écarts de la vérité historique : « Et quell danger y a t'il que la fable entre-autres de la guerre de Troye, ait esté si universellement creuë & receuë, puis que tant de personness en ont tiré des beaux enseignemens » (*Le Tombeau des romans*, 1626 : 72).

Le dernier argument de Fancan en faveur des romans concerne l'impossibilité de tracer la frontière entre les faits réels et les inventions fictionnelles dans les chroniques historiques. Ces dernières ne peuvent, par conséquent, être traitées comme relations véridiques :

Ce n'est que je veuille ravalier la loüange des histoires veritables : j'approuve grandement tout ce qui est dit en leur recommandation. Mais je serois bien ayse qu'on s'apreçeuist aussi, qu'il y a une infinité d'histoires, qu'on pense estre fables & une infinité des fables, qu'on pense estre histoires. Je veux qu'on me loue tant qu'on voudra entre autres la Cyropédie de Xenophon pour le profit qui est provenu de sa lecture, pourveu qu'on advouë aussi, que cest auteur a couché par escrit non ce qu'estoit Cyrus, mais ce que Cyrus devoit estre.

Le Tombeau des romans, 1626 : 91

La lecture des romans, loin de corrompre les mœurs, montre souvent les comportements à suivre et enseigne la morale.

Il est difficile de trancher si *Le Tombeau des romans* doit être reçu comme l'apologie ou la critique du genre romanesque. Les arguments *pro* et *contra* sont présentés de façon convaincante. Les hésitations de Fancan, son incertitude concernant la place du roman parmi les genres traditionnels, reflètent les hésitations esthétiques de la période ouverte aux questions concernant le status des genres littéraires.

Le processus de la formation de la doctrine classique, entamé au XVII^e siècle en France, s'élaborait progressivement pour prendre, après la Querelle du Cid, un tournant décisif. Après le 1637, le temps des questions est révolu, personne ne mettait plus en doute la nécessité de créer selon les règles. La doctrine classique recommandait des conventions qui devaient conduire à la

grandeur de l'œuvre, mais il s'agissait principalement des règles établies pour les genres dramatiques et l'épopée. Le roman n'était pas soumis à aucunes règles précises, il fonctionnait en marge du système traditionnel de la poétique. En revanche, cette liberté permettait aux romanciers de poursuivre les expérimentations thématiques et formelles. Une réflexion théorique sur le genre évoluait aussi.

Dans le courant de l'année 1637, Georges de Scudéry avait essayé de forcer l'Académie à condamner *Le Cid* et, bientôt, partiellement grâce à son engagement en faveur de l'introduction des règles, il est devenu l'un des théoriciens de la tragédie les plus éminents. En 1641 parut *l'Ibrahim ou l'illustre Bassa*, le roman de Madeleine de Scudéry, précédé d'une introduction, dans laquelle Georges de Scudéry a présenté sa conception du roman. La lecture de ce péritexte permet d'observer une évolution remarquable de la pensée théorique, survenue au cours des seize années qui le séparent du texte de Fancan.

Georges de Scudéry ne questionne plus le statut générique du roman, il le considère comme une forme littéraire déjà bien ancrée dans les esprits des lecteurs. Ce qu'il propose dans son préface c'est une poétique sommaire du genre. Scudéry, un vif partisan de la régularité dans la création littéraire⁷, voulait légitimer le roman en présentant la création romanesque comme un art régulier. En proclamant que « chaque Art a ses règles certaines, qui par les moyens infaillibles mènent à la fin que l'on se propose » (SCUDÉRY, G. et M., 1641 : 137), le critique hissait le roman au niveau des genres nobles, codifiés dans les poétiques de l'Antiquité. L'Art consiste avant tout à suivre les préceptes établis par les Anciens.

En décrivant le processus de l'écriture, Scudéry se sert des métaphores. Il utilise notamment celle de l'architecture. Un faiseur des romans, comme architecte, doit construire son texte à partir des éléments définis et suivre des règles qui, seules, garantissent la réussite de l'ouvrage : « [...] et pourvu qu'un Architecte prenne bien ses alignements, il est assuré de la beauté de son bâtiment » (SCUDÉRY, G. et M., 1641 : 136). L'art de « construire » doit être maîtrisé par l'imitation des modèles anciens :

[...] j'ai cru que pour dresser le plan de cet Ouvrage il fallait consulter les Grecs, qui ont été nos premiers Maîtres ; suivre la route qu'ils ont tenue ; et tâcher en les imitant, d'arriver à la même fin que ces grandes hommes s'étaient proposée.

SCUDÉRY, G. et M., 1641 : 137

Autrement dit, l'imitation des Anciens est considérée comme principe essentiel à suivre dans la création romanesque. Comme Fancan, Scudéry remarque les similitudes entre le roman et l'épopée, sans identifier pourtant les deux genres :

⁷ « Les operations d'esprit sont trop importantes, pour en laisser conduite en hasard » (Préface d'*Ibrahim* de G. et M. Scudéry, in : ESMEIN-SARRAZIN, C., 2008 : 137).

J'ai donc vu dans ces fameux Romans de l'Antiquité, qu'à l'imitation du Poème épique, il y a une action principale, où toutes autres sont attachées ; qui règne par tout l'ouvrage ; [...] Cette action dans l'*Iliade* d'Homère est la ruine de Troie [...] ; et pour passer du Poème au Roman, qui est mon principal objet, dans l'Héliodore, le mariage de Charclée et de Théagène.

SCUDÉRY, G. et M., 1641 : 137—138

Le critique propose donc de modeler les romans à l'instar des *Ethiopiques* d'Héliodore (AMYOT, J., 1584). Ce roman grec a été traduit en français, en 1547, par Jacques Amyot. Dans la préface, Amyot a recommandé sa traduction comme exemple générique à imiter. Scudéry, qui approuvait l'idée de la création romanesque basée sur l'imitation des modèles antiques, a accepté inconditionnellement la proposition d'Amyot.

Le concept de l'imitation implique une approche aristotélicienne de la poésie et l'approbation de l'idée de la supériorité du vraisemblable sur le vrai. Scudéry, en énonçant les principes généraux qui, selon lui, doivent être appliquées au roman, souligne l'importance de la vraisemblance :

Mais entre toutes les règles qu'il faut observer en la composition de ces Ouvrages, celle de la vraisemblance est sans doute la plus nécessaire. Elle est comme la pierre fondamentale de ce bâtiment ; et ce n'est que sur elle qu'il subsiste. Sans elle rien ne peut toucher ; sans elle rien ne saurait plaire.

SCUDÉRY, G. et M., 1641 : 139

La vraisemblance devient, dans la préface d'*Ibrahim*, le fondement de toute la création fictionnelle. Scudéry proclame la souveraineté de cette règle : « J'ai donc essayé de ne m'en [de la vraisemblance] éloigner jamais : j'ai observé pour cela les mœurs, les coutumes, les lois, les religions, et les inclinations des peuples » (SCUDÉRY, G. et M., 1641 : 139). La vraisemblance régit le choix des sujets, des héros du roman et de leurs comportements. Pour être crédible, la vraisemblance a besoin du secours du vrai et, en conséquence, la fiction doit s'appuyer sur les fondements historiques :

[...] j'ai voulu que les fondements de mon Ouvrage fussent historiques, mes principaux personnages marqués dans l'Histoire véritable, comme personnes illustres, et les guerres effectives. C'est sans doute par cette voie que l'on peut arriver à sa fin : car lorsque le mensonge et la vérité sont confondus par une main adroite ; l'esprit a peine à les démêler, et ne se porte aisément à détruire ce qui lui plaît. Au contraire, quand l'invention ne se sert pas de cette artifice, et que le mensonge se produit à découvert ; cette fausseté grossière ne fait aucune impression en l'âme, et ne donne aucun plaisir.

SCUDÉRY, G. et M., 1641 : 139—140

Scudéry renverse les rapports entre l'histoire et la fiction présentés chez Fancan. Chez ce dernier, le roman cachait sa fictionnalité et se faisait passer

pour l'histoire, chez Scudéry le rôle de l'histoire consiste à donner au roman une garantie nécessaire de la véracité. Ainsi la vérité est mise au service de la vraisemblance.

Les textes critiques de Fancan et de Scudéry montrent une évolution considérable du genre romanesque qui s'est produite dans un laps de temps relativement court. Le roman a gagné le droit d'exister. Ce genre, qui se caractérisait par son irrégularité et son invraisemblance, se voit transformer, dans la première moitié du XVII^e siècle, en un genre régulier et vraisemblable. Fancan n'a fait que poser des questions, seize ans plus tard Scudéry entreprend une démarche efficace pour réhabiliter le genre.

Bibliographie

- ANONYME, 1626 : *Le Tombeau des romans. Où il est discouru : I. Contre les romans. II. Pour les romans*. Paris, Chez Claude Morlot (www.gallica.bnf.fr, consulté le 10 mars 2012).
- AMYOT, Jacques, 1584 : *Histoire Aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, et Chariclea Aethiopienne, Proesme du translateur*. Lyon, chez Hugues Gazian (www.gallica.bnf.fr, consulté le 5 mars 2012).
- ARISTOTE, 1692 : *Poétique*. Trad. André DACIER. Paris, Barbin.
- BERGER, Günter, 1996 : *Pour ou contre le roman : anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose au XVII^e siècle*. Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature.
- DUTERTRE, Evelyne, 1991 : *Scudéry théoricien du classicisme*. Paris-Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature.
- ESMEIN-SARRAZIN, Camille, 2008 : *L'essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*. Paris, Champion.
- GREINER, Frank, éd., [1626] 2003 : *Le Tombeau des romans*. Reims, Publication du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques, Presses Universitaires de Reims.
- SCUDÉRY, Georges et Madeleine, [1641] 2004 : «Préface d'Ibrahim». In : Camille ESMEIN-SARRAZIN, éd. : *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*. Paris, Champion.

Note bio-bibliographique

Maja Pawłowska est maître de conférences du Département d'Études Romanes de l'Université de Wrocław. Ses recherches et publications portent sur le roman français du Grand Siècle, le roman épistolaire de l'Ancien Régime, la topique romanesque et, récemment, sur le discours théorique et la constitution du genre romanesque au XVII^e siècle. Elle vient de publier la monographie «*Mimesis a teorie siedemnastowiecznej powieści francuskiej*» («*Mimesis et les théories du roman français du XVII^e siècle*»), Wrocław 2011.

CLAUDE FILTEAU
Université de Limoges

Conflits et tension dramatique dans le roman d'amour L'exemple d'*Orgueil et préjugé* de Jane Austen

Pour Brigitte Sicard

ABSTRACT: Since Jane Austen's *Pride and Prejudice*, a conflict between protagonists appears to be the main event in a love novel. A crisis that such conflict results in is a source of narrative tension. Because the reader cannot anticipate the outcome of the crisis, it creates considerable suspense. The polemical confrontation, however, is mainly a dialogical component of the narrative. What Penelope Brown and Stephen Levinson call "face threatening acts" can explain the verbal strategies and emotional reactions of the heroes during their confrontation. Nonetheless, the conflict also shows that emotions rely on a particular experience of space that generates anger or fear. Depending on the context, the expression of gratitude as a polite gesture or as a way of recognizing the merit of others seems the only ethical strategy capable of ending the conflict in Jane Austen's novel.

KEY WORDS: Narrative conflict, face threatening acts, narrative tension, love novel, Jane Austen.

« Tout est préférable à un mariage sans amour », dit Jane, l'aînée des sœurs Bennet, dans *Orgueil et préjugé*¹ de Jane Austen (OP : 862). Avec cette œuvre, la célèbre romancière anglaise donnait au roman d'amour sa forme canonique, celle qui, précisément, fait du mariage d'amour la fin de l'histoire. Julia Bettinotti écrit à ce propos, en évoquant *Orgueil et préjugé* : « [...] il n'y a pas, pour le roman d'amour, d'époque donnée, il nous présente depuis le XVIII^e siècle le même scénario de base » (BETTINOTTI, J., 1990 : 23). Ce scénario s'appuie sur un ensemble d'éléments « actionnels » qui font progresser l'intrigue vers sa fin :

¹ AUSTEN, J., 2000. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OP* suivi du folio.

(1) la rencontre ; (2) la confrontation polémique ; (3) la séduction ; (4) la révélation ; (5) le mariage. La confrontation polémique constitue le nœud de l'intrigue. La crise qui en résulte accroît la tension dramatique par son issue incertaine qui génère le suspense. Cette tension « *rythme* l'intrigue en contrastant ses temps “forts” (ou toniques) et ses temps “faibles” (ou atones) et, en retour, c'est l'intrigue qui configure temporellement la tension, qui lui donne son “extension” et sa “direction”» (BARONI, R., 2007 : 52).

La confrontation polémique relève, par ailleurs, de la composante dialogique du roman. Les notions qui découlent des travaux de Penelope Brown et Stephen Levinson concernant les « *face threatening acts* » (« actions potentiellement menaçantes pour la *face* ») nous aideront à configurer les interactions aussi bien verbales qu'affectives des personnages d'*Orgueil et préjugé* lors de leurs face-à-face, en mettant la relation inter-subjective au cœur de la polémique.

L'amorce du conflit (*La rencontre*)

Le trouble relationnel apparaît dans le roman dès la première rencontre entre Elizabeth Bennet et M. Darcy, lors d'un bal à Meryton. Tout commence quand M. Bingley presse M. Darcy d'inviter une jeune fille à danser : « Sur mon honneur, je n'ai vu autant de femmes agréables de ma vie ». Ce à quoi Darcy répond : « Mais tu danses avec la seule beauté qui soit ici, en regardant l'aînée des demoiselles Bennet » (OP : 568). Le *désir mimétique* entraîne une forme de *rivalité* entre Darcy et Bingley². Quand Bingley, qui sert ici à fixer le désir de Darcy sur un objet, lui montre la sœur de Jane, en lui faisant remarquer son joli visage, Darcy rétorque :

« De qui veux-tu parler ? » Puis, se retournant, il regarda un instant Elizabeth jusqu'à ce qu'il accroche son regard pour détourner ensuite les yeux en disant froidement : « Pas mal ; mais pas assez belle pour me tenter ; en plus, aujourd'hui, je ne suis pas d'humeur à accorder de l'importance à des jeunes filles que délaissent les autres hommes ».

OP : 568

Elizabeth mettra longtemps à pardonner à l'orgueilleux Darcy cette attitude hautaine qui froisse son amour-propre. Elle est loin de se douter, cependant, qu'en croisant son regard, le jeune homme s'est laissé séduire par ses « beaux yeux ». Darcy, qui de prime abord passe pour l'antagoniste, est à contre-emploi par rap-

² Selon René Girard : « Le désir est toujours mimétisme d'un autre désir, désir du même objet, donc, et source inépuisable de conflits et de rivalités » (GIRARD, R., 1993 : 10).

port à ce que le lecteur attend d'un amoureux. La narratrice ne livre pas d'emblée toutes les informations utiles sur les personnages. « Le roman ne s'imagine pas sans fractionnement du discours [...] Le dicible n'est rentable que soumis à la dilatation, qu'enigmatisé et suspendu », note Charles Grivel (GRIVEL, C., 1973 : 266 et 267). Il faut donc être attentif aux modalités d'exposition des événements ; la narratrice brouillera éventuellement le bon déroulement du scénario par des démentis, des coups de théâtre, etc., afin de faire monter la tension dramatique.

Le désordre relationnel n'éclaterait pas au grand jour sans l'intervention d'un tiers (le troisième homme) qui accentue le déséquilibre à l'origine du conflit. Ce rôle est tenu par M. Wickham, le fils de l'intendant des Darcy. C'est un jeune homme aux manières avenantes, qui a du succès en société. Il a su distinguer Elizabeth dès le début de leur rencontre et flatter la vanité de la jeune fille dédaignée par Darcy. Elizabeth le croit sincère quand il lui déclare qu'il n'a pas reçu la part d'héritage que lui destinait feu M. Darcy. Elle prend son parti contre Darcy qu'elle juge vindicatif. Si Elizabeth ne possédait pas un sens aigu de la justice, son conflit avec Darcy n'aurait aucun sens.

Premier face-à-face (*La confrontation polémique*)

Les personnages n'évoluent pas au même rythme. Séduit par Elizabeth, Darcy est décidé à la demander en mariage, tandis que, remontée contre lui, elle le repousse. Comprenant son erreur, elle devra par la suite faire en sorte qu'il veuille reformuler sa proposition. Chacun des deux héros agit conformément au *plan-acte* qui est le sien, c'est-à-dire selon un projet planifié dont la réussite dépend des moyens mis en œuvre pour atteindre le but recherché (GERVAIS, B., 2005 : 5).

Pour comprendre le refus d'Elizabeth dans son cadre polémique à partir des « actions potentiellement menaçantes pour la face », il faut faire une distinction entre la « face négative », c'est-à-dire la face défensive du moi, et la « face positive », c'est-à-dire la face valorisante du moi. La première est étroitement dépendante de l'espace qui garantit l'individu contre toute menace extérieure. La seconde désigne cette image de soi à laquelle on croit et que l'on veut voir reconnue par autrui. Le code de la politesse demeure encore le moyen le plus efficace pour se garder des actions potentiellement menaçantes pour la face. Dans la foulée de Brown et Levinson, Catherine Kerbrat-Orecchioni propose deux types de politesse qu'elle schématise ainsi :

1. *La politesse négative* : A commet envers B quelqu'offense, qu'il tente aussitôt de réparer par une excuse. Plus est grand le poids des conséquences menaçantes, plus doit être important le travail réparateur.

2. *La politesse positive* : A rend à B quelque service, et c'est alors à B de produire en retour un remerciement ou une autre forme de gentillesse, pour que soit rétabli l'équilibre harmonieux entre les interacteurs. Plus le service rendu est important, plus doit être grande l'expression de la gratitude (KERBRAT-ORECCHIONI, C., 2002 : 4).

Les personnages de Jane Austen auront recours à ces deux stratégies, mais de manière divergente. Darcy croit rendre un grand service à Elizabeth en la demandant en mariage, malgré leur différence de fortune. Il s'attend à de la gratitude alors qu'elle voit dans son attitude une forme d'insulte pour laquelle elle serait en droit d'exiger réparation.

Voyons la situation narrative de plus près. Darcy surgit à l'improviste dans la pièce où se tient Elizabeth (le cadre). Cette intrusion dans son espace intime la choque (menace pour la face négative). Darcy, mal à l'aise au début, tente d'imposer une image dominatrice (face positive) qui indispose Elizabeth (action-réaction des agents) :

Après plusieurs minutes de silence, il s'approcha d'elle, fort agité, et débuta ainsi :

« C'est en vain que j'ai lutté. Mes sentiments ne se laisseront pas réprimer. Il le faut, permettez-moi de vous dire avec quelle ardeur je vous admire et je vous aime ».

La surprise d'Elizabeth ne se pourrait dire. Elle le dévisagea, rougit, crut avoir mal entendu, resta muette. Cela suffisant à l'encourager, il avoua bientôt ce qu'il éprouvait, et avait longtemps éprouvé pour elle. Il parlait bien, mais il tint à l'entretenir d'autres élans que ceux du cœur, et son orgueil ne lui inspira pas moins d'éloquence que sa tendresse. Il se disait plein d'appréhension et d'inquiétude, mais son visage trahissait une entière confiance. Ce détail ne pouvait que l'exaspérer davantage [...].

OP : 715—716

Les réactions corporelles des personnages à ce qu'ils ressentent comme des actes potentiellement menaçants pour la face se marquent par la rougeur ou la pâleur subites. Darcy, ainsi que le souligne la narratrice, ne sait pas voir en de tels signaux l'expression chez Elizabeth de la colère naissante. Elizabeth refuse alors d'exprimer ce sentiment de reconnaissance qu'attend Darcy de sa part et qui relèverait de l'élémentaire politesse : « Il est naturel d'éprouver de la gratitude et, si j'en étais aujourd'hui capable je vous remercierais. Mais j'en suis incapable — votre estime je ne l'ai jamais recherchée [...] » (*OP* : 716). Darcy passe de la surprise à la colère :

M. Darcy, adossé au manteau de la cheminée, les yeux fixés sur le visage d'Elizabeth, parut entendre ses paroles avec au moins autant de ressentiment que de surprise. Il pâlit de colère, le trouble de son esprit parut sur chacun de ses

traits. Il lutta pour recouvrer une apparence de calme et ne voulut pas desserrer les lèvres sans être certain de l'avoir retrouvé. Ce silence mit les sentiments d'Elizabeth à rude épreuve. À la fin, d'une voix qu'il voulut tranquille, il dit :

« Et voilà toute la réponse que j'ai l'honneur de devoir attendre ! [...] ».

OP : 717

La colère qui met Darcy « hors de lui », surgit, dirons-nous, d'un appel demeuré vain à l'Autre à qui le moi demande de fonder son identité. Or, sur le plan existentiel « il faut qu'en cet Autre qui s'est constitué de mon lieu, un nouveau code me soit donné », écrit Pierre Kaufmann, pour qui « L'Autre est la loi dans laquelle je me suis donné le pôle de mon être propre » (KAUFMANN, P., 1999 : 63). Le code de l'altérité émerge, dans un premier temps, de l'« excédent » de vision que les deux personnages possèdent l'un par rapport à l'autre pour se juger mutuellement avec une franchise non dénuée de cruauté ; dans un second temps, ce code prend force de loi quand, pour expliquer son refus, Elizabeth accuse Darcy de ne pas se comporter en « gentleman » :

« [...] La forme de votre déclaration m'a épargné la compassion que j'aurais peut-être éprouvée en refusant votre main, si vous aviez plus agi en *gentleman* ».

Elle le vit tressaillir, mais il ne dit rien [...].

OP : 719

Silence, tressaillement, sursaut, fixité seront désormais les marques d'un sujet dessaisi de son espace propre et expérimentant une forme de discontinuité avec lui-même. Mais, insistons sur ce point : il n'y a pas de situation polémique sans la présence d'un lecteur qui, guidé par la narratrice, mesure les oscillations émotionnelles des personnages.

Le démenti

La narratrice a privilégié jusqu'ici le point de vue d'Elizabeth sur les événements. Le code épistolaire va permettre à Darcy de s'emparer brièvement de la voix narrative et de redistribuer les rôles. Dans une lettre qu'il adresse à Elizabeth, Darcy démasque Wickham, le fils de l'intendant de son père : il lui apprend que Wickham a voulu enlever Georgiana, sa jeune sœur, et qu'il a pu l'en empêcher à temps. Par ailleurs, contrairement à ce qu'il a prétendu, Wickham disposait de la part d'héritage qui lui revenait afin de poursuivre une carrière ecclésiastique. Elizabeth qui, jusqu'ici, avait pris le parti de Wickham, le débauché, éprouve un fort sentiment d'humiliation dans un monologue où elle réflé-

chit à *haute voix* : « Comme ma conduite est méprisable ! s'écria-t-elle. — Moi qui était si fière de mon discernement ! [...] — Quelle découverte humiliante ! — Mais quelle humiliation méritée ! [...] » (*OP* : 730). Le rêve d'une forme de transparence entre l'honnêteté des mœurs et l'affabilité des manières s'effondre quand Elizabeth compare Wickham et Darcy. Thomas Pavel voit là « la difficulté axiologique » présente dans la plupart des fictions littéraires (PAVEL, T., 2004 : 286). C'est surtout vrai du roman d'amour.

Deuxième face-à-face (*La séduction*)

Pour que l'action progresse, il faut que les héros se retrouvent afin de mettre fin à leur brouille. Nous savons que les émotions sont liées à certaines formes d'expérience conflictuelle de la spatialité. Nous allons pouvoir le vérifier à nouveau. Elizabeth accompagne son oncle et sa tante Gardiner dans une excursion dans le Derbyshire. Elle visite avec eux Pemberley, le domaine de Darcy, en croyant le maître absent. Mais Darcy surgit à l'improviste, au détour d'un chemin. D'où l'effet de surprise qui augmente, du coup, la tension narrative. Or ce face-à-face constitue un acte potentiellement menaçant pour la face qu'un excès de politesse va tenter de neutraliser :

Ils se trouvaient à soixante pieds l'un de l'autre, et son apparition avait été si soudaine qu'il était impossible d'échapper à sa vue. Leurs regards se croisèrent sur-le-champ, tous deux rougirent jusqu'au blanc des yeux ; il sursauta littéralement et, un instant, paru figé par la surprise ; mais se reprenant aussitôt, il s'avança vers eux et s'adressa à Elizabeth dans des termes qui, s'ils ne témoignaient pas d'un parfait sang-froid, étaient tout au moins d'une politesse parfaite.

D'un geste instinctif, celle-ci s'était détournée ; cependant elle cessa de le faire à son approche et écouta ses compliments avec une confusion qu'elle ne parvenait pas à dominer.

OP : 763

Sous l'effet du choc frontal, les personnages sont partagés entre la fixité (perte de la motilité) et le mouvement de fuite (esquive de la frontalité par la latéralité). Darcy éprouve, en voyant Elizabeth, une forme de *saisissement* (il sursaute) provoqué par un sentiment voisin de la peur (il reste figé sur place). Quant à Elizabeth, elle cherche « instinctivement » à prendre une autre direction. La menace que trahissent certaines réactions somatiques (sursaut, rougeur, besoin de fuir), correspond à cette soudaine incapacité d'agir sur l'espace environnant que Jérôme Porée explique ainsi, en citant Pierre Kaufmann :

La peur nous prive en effet du pouvoir de maintenir la trajectoire du mobile sur une ligne dont nous ne serions pas l'aboutissement nécessaire. Or ce pouvoir est aussi bien celui de nous déplacer nous-mêmes sur une ligne différente de celle que suit le mobile. Il ne suffit donc pas de dire que la peur consacre une dimension de l'espace — la frontalité — aux dépens d'une autre — la latéralité — ; il faut ajouter que ce qui se trouve menacé par là même est notre « capacité d'organiser en un système cohérent les dimensions dont notre corps a puissance ».

PORÉE, J., 1999 : 205

Comme pour vérifier cette hypothèse, Jane Austen va susciter un second choc frontal entre Darcy et Elizabeth, dans le parc de Pemberley. Mais cette fois, elle fait en sorte que la courbure d'un chemin infléchisse le parcours de Darcy (le mobile) de manière à ce qu'un bosquet le rende invisible à un moment donné de sa trajectoire, comme s'il se déplaçait sur une ligne différente tandis qu'il s'approche d'Elizabeth, de son oncle et de sa tante :

Le chemin moins abrité que sur l'autre rive, permettait de l'apercevoir avant de le croiser. Cette fois Elizabeth, quoique fort surprise, était mieux préparée à un entretien [...] Pendant quelques instants, elle crut qu'il allait emprunter un autre chemin. Cette idée dura aussi longtemps qu'une courbe du sentier le déroba à leur vue ; au sortir de ce tournant, il surgit devant eux. En un clin d'œil, elle vit qu'il n'avait rien perdu de sa courtoisie.

OP : 766

Ce face-à-face est plutôt rassurant pour Elizabeth. Mais, dans son regard perce l'inquiétude quand elle voit Darcy disparaître de son champ de vision alors même que le choc frontal, redouté tout d'abord, est maintenant désiré. L'espace émotionnel apparaît encore une fois comme une fabrication commune de l'Autre et du sujet.

Le conflit axiologique

L'enlèvement de Lydia, la jeune sœur d'Elizabeth, par Wickham survient comme un coup de théâtre. Cet enlèvement jette le discrédit sur l'honneur des sœurs Bennet. Si, par malheur, il n'était pas mis fin au scandale, Elizabeth et ses sœurs auraient peu de chances de trouver un époux. D'où le suspense. Qui sauvera l'honneur familial ? Elizabeth sait qu'elle ne peut compter sur son père. Darcy paraît s'effacer. Elizabeth croira qu'il renonce à la fréquenter par crainte du scandale. Elizabeth mène son enquête. Elle s'informe des intentions de Wickham. Projette-t-il d'épouser Lydia ? On devine des difficultés. Elizabeth guette

le courrier qui arrive de Londres. Son angoisse est communicative. Le mariage de Wickham et de Lydia, quand il est su, met fin au suspense. Reste à savoir ce qui a pu convaincre Wickham. Le texte nous entraîne alors sur une fausse piste. Lorsqu'il est avéré que Wickham a accepté une somme considérable pour se marier, M. Bennet se croit le débiteur de son beau-frère, M. Gardiner.

Elizabeth apprend, par une indiscretion de Lydia, que Darcy était présent à son mariage. Elle écrit à sa tante qui lui livre les informations manquantes. Pour amener Wickham à épouser Lydia, Darcy s'est engagé à payer ses dettes de jeu, puis à lui obtenir un brevet d'officier dans l'armée régulière, mais il a souhaité que M. Gardiner apparaisse comme l'auteur de la transaction. Tel est le dénouement d'une intrigue que Tomachevski appelait l'« intrigue du sujet ». Ce type d'intrigue « énigmatise » le récit, en dissimulant au lecteur des informations essentielles qui sont révélées après coup. Ce « dénouement régressif » a des conséquences sur l'« intrigue de la fable » qui progresse en fonction de l'ordre à la fois logique et chronologique des événements vers son propre dénouement que le lecteur anticipe, par ailleurs, à partir des informations dont il dispose (voir BARONI, R., 2007 : 75). Bref, l'action généreuse de Darcy prouve qu'il est un vrai gentleman. Elle mérite estime et gratitude de la part d'Elizabeth. Pourtant son amour-propre s'y refuse, bien que son cœur l'y incline :

Le cœur d'Elizabeth lui soufflait bien qu'il l'avait fait pour elle. Mais cet espoir fut promptement étouffé par d'autres considérations et elle comprit bientôt que sa vanité, si grande fût-elle, ne suffirait jamais à lui faire admettre que l'affection de Darcy pour celle qui avait déjà refusé sa main, pût un jour vaincre un sentiment aussi naturel que l'horreur qu'il avait de toute alliance avec Wickham. Beau-frère de Wickham ! L'orgueil, sous toutes ses formes, ne pouvait que s'offusquer d'une telle parenté.

OP: 823

En mêlant sa voix à celle de la narratrice hétérodiégétique dans ce psychorécit à la troisième personne, Elizabeth mime le comportement supposé de Darcy lorsque, submergée par le dégoût, elle s'exclame : « Beau-frère de Wickham ! ». L'héroïne met en abyme, à partir de son propre conflit intérieur, le conflit axiologique présent au cœur du roman.

La réaction d'Elizabeth révèle autre chose. C'est la deuxième fois que Wickham convoite une jeune femme qui, de près ou de loin, tombe sous la protection de Darcy ; enlevant Lydia, il atteint son but. La répétition est symptomatique d'une exaspération de la rivalité mimétique entre Darcy et Wickham qui dégénère en un antagonisme flagrant. (Nous avions remarqué déjà, entre Darcy et Bingley, une forme de rivalité mimétique portant sur l'appropriation de l'objet du désir). Elizabeth s'étonne que Darcy n'ait pas cherché à exclure Wickham de sa vie une fois pour toutes. Cet amour qu'il ressent pour elle le ramène fatallement à ce conflit avec Wickham qu'il résout en incluant le rival — ce presque frère

puisque feu M. Darcy avait de la tendresse pour lui — dans son cercle familial. La narratrice précise, par la suite, que Darcy refusera de recevoir Wickham à Pemberley. C'est Bingley et Jane qui seront embarrassés des visites fréquentes et prolongées de Wickham et de Lydia chez eux. Darcy donne donc un beau-frère à Bingley. Ce qui ne manque pas de sel comique.

Elizabeth prend conscience de ses véritables sentiments pour Darcy lorsqu'elle mesure l'étendue de son malheur :

Elle se repentait, mais de quoi, elle ne savait au juste. Elle devint jalouse de son estime, quand il n'était plus temps de l'espérer. Elle désira une lettre de lui, quand il paraissait vain d'attendre de ses nouvelles. Elle sut qu'il aurait pu faire son bonheur, quand ils risquaient de ne plus se revoir.

OP : 812

Objectivement, tout est révolu. Subjectivement, il est permis d'espérer. La construction d'un devenir configuré par le discours narratif repose pour Pierre Sadoulet sur la « mise en tension entre le survenir qui est le fait de ce qu'on pourrait appeler un temps objectif et les différentes formes d'anticipation de “l'avenir” qui auraient fait attendre un autre déroulement» (SADOULET, P., 2005 : 1). « Le survenir apparaît à l'observateur comme délimitant le champ du possible en le transformant en révolu » (SADOULET, P., 2005 : 9). Or la « mise en récit présupposerait aussi cette double direction du temps » (SADOULET, P., 2005 : 8) sur laquelle s'appuie le psycho-récit dans le roman austiniens. Le lecteur hésite cependant à adopter le point de vue pessimiste d'Elizabeth : il sait que la révélation de l'amour est imminente. Pour reprendre les termes de Sadoulet, il oppose à un devenir objectivé (advenir décadent) un survenir possible se transformant en « avenir » ascendant. Tout le plaisir que produit la tension dramatique est là.

L'informateur malveillant (*La révélation*)

Quand Darcy se décidera-t-il à reprendre contact ? Comment lui apprendre qu'Elizabeth est dans de nouvelles dispositions ? L'« informateur » sera en l'occurrence le plus malveillant qui soit : lady Catherine De Bourgh, la tante de Darcy. C'est un personnage imbu de sa noblesse que la narratrice désigne ironiquement par le titre de « Sa Seigneurie ». « Sa Seigneurie » veut obtenir d'Elizabeth qu'elle renonce formellement à épouser son neveu auquel elle destine sa propre fille. Les questions directes de lady Catherine représentent des actions menaçantes pour Elizabeth qui pratique l'art de l'esquive. Lady Catherine veut forcer Elizabeth à parler sans ambiguïté :

— Tu es donc décidée à l'avoir ?

— Je n'ai rien dit de tel. Je veux simplement agir de la manière qui, selon moi, et moi seule, me rendra heureuse, sans vous consulter, vous, ou toute autre personne totalement étrangère.

OP: 849

Le droit à l'« auto-réalisation de soi », sans qu'il faille se conformer à l'autorité d'autrui, devient le véritable enjeu du litige. Le mariage d'amour implique désormais la réalisation d'une « forme de vie » qui lie l'humain à la recherche du bonheur.

Comment Darcy comprendra-t-il qu'Elizabeth est prête à l'accepter, compte tenu de ce que va lui rapporter lady Catherine ? Nouveau suspense. Heureusement, Darcy saura faire la part des choses : « Je connaissais assez bien votre nature pour être certain que si vous aviez pris la décision finale et irrévocable de me repousser, vous l'auriez reconnu devant Lady Catherine, sans masque et sans détour » (*OP* : 856), dira-t-il à Elizabeth après avoir réitéré sa demande en mariage. Ainsi, les héros se connaissent désormais suffisamment bien pour interpréter correctement, et pour eux seuls, les signes de leur attachement.

Troisième face-à-face (*Le mariage*)

Dans sa forme, la seconde demande en mariage reprend bien des éléments du conflit initial dans une sémantique inversée, ne serait-ce que parce que nous trouvons chez Darcy non plus l'expression de la colère et de la douleur, mais celle de la joie et du plaisir. Ici le corps parle juste. L'émotion ressentie coïncide avec son expression verbale : « il s'exprima alors avec le bon sens et la passion qu'on peut attendre d'un homme follement amoureux » (*OP* : 856). La narratrice se contente de raconter avec un brin d'ironie cet aveu chargé d'émotion dont on ne connaît pas les termes exacts, à la différence d'Elizabeth qui en est la destinataire. En revanche, Elizabeth n'ose pas, en cet instant, regarder Darcy en face quand l'expression de son désir devient manifeste. C'est la narratrice qui prend sa place, non seulement pour voir le visage de Darcy transfiguré par l'amour, mais aussi pour confirmer l'authenticité de la joie qu'il éprouve en cet instant : « Si Elizabeth avait pu lever les yeux sur lui, elle aurait vu à quel point lui allait bien l'expression de la joie sincère » (*OP* : 856). Cette joie ne peut être signifiée que par un tiers, la narratrice, qui devient partie prenante de l'image de l'Autre. Nous avons vu comment, les personnages ont pu se sentir menacés quand ils avaient le sentiment de perdre la maîtrise de leur espace. Ici dans la joie, la question ne se pose plus.

Une phrase du roman commence comme la prémissse d'un syllogisme : « Si la gratitude et l'estime sont les bases solides de l'affection [...] » (*OP* : 786). Nous avons souvent rencontré l'expression de la gratitude comme une stratégie salutaire soit pour contrer les actions potentiellement menaçantes pour la face lors de la confrontation polémique, soit pour dénouer le conflit axiologique fondamental, en amenant les personnages à mettre leurs actes en accord avec leurs principes. Elle suppose que les personnages aient développé au terme de leurs épreuves une forte plutôt qu'une faible empathie pour autrui. Cet aveu que fait Darcy à Elizabeth est révélateur :

Malheureusement, fils unique [...], j'ai été gâté par mes parents qui [...] m'ont autorisé, encouragé, presque enseigné [...] à faire peu de cas du reste du monde, tout au moins à vouloir faire peu de cas de leur intelligence et de leur valeur à côté des miennes. [...] Vous m'avez donné une leçon fort rude au début, mais des plus profitables.

OP : 858

Le mariage mettra-t-il fin pour autant aux risques de conflit ? C'est par l'humour qu'Elizabeth entend maintenir avec Darcy ce ton de familiarité nécessaire à une entente durable, explique Jane Austen dans l'épilogue de son roman. L'humour donnera désormais à toute controverse un aspect ludique.

Bibliographie

- AUSTEN, Jane, 2000 : *Orgueil et préjugé*. Trad. Jean-Paul PICHARDIE. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BARONI, Raphaël, 2007 : *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris, Seuil, coll. Poétique.
- BETTINOTTI, Julia, 1990 : « Introduction ». In : BETTINOTTI, Julia, dir. : *La Corrida de l'amour. Le roman Harlequin*. Montréal, XYZ.
- BROWN, Penelope, LEVINSON, Stephen, 1987 : *Politeness : some universals in language use*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GERVAIS, Bertrand, 2005 : « Lecture de récits et compréhension de l'action ». In : *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html> [page consultée le 25 janvier 2012].
- GIRARD, René, 1993 : *Critique dans un souterrain*. Paris, Le Livre de poche.
- GRIVEL, Charles, 1973 : *Production de l'intérêt romanesque*. The Hague et Paris, Mouton.
- KAUFMANN, Pierre, 1999 : *L'Expérience émotionnelle de l'espace*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 2002 : « Politesse en deçà des Pyrénées, impolitesse au-delà : retour sur la question de l'universalité de la théorie de la politesse ». In : *Marges linguistiques*. Saint-Chamas, M.L.M.S, <http://www.marges-linguistiques.com> [page consultée le 25 janvier 2012].

- PAVEL, Thomas, 2004 : « L'axiologie du romanesque ». In : Gilles DECLERCQ et Michel MURAT, éd. : *Le Romanesque*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- PORÉE, Jérôme, 1999 : « La vérité de l'émotion selon *L'Expérience émotionnelle de l'espace* de Pierre Kaufmann ». In : *Alter*. ENS de Fontenay-Saint-Cloud, éditions ALTER, n° 7.
- SADOULET, Pierre, 2005 : « Convocation du devenir, éclat du survenir et tension dramatique dans les récits ». In : *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/pas/sadoulet.html> [page consultée le 25 janvier 2012].

Notice bio-bibliographique

Claude Filteau est né à Québec. Après avoir été professeur agrégé à l'Université de Sherbrooke, il a été maître de conférences à l'Université de Paris XIII. Il est aujourd'hui professeur des universités à l'Université de Limoges. Claude Filteau a dirigé quelques années le Centre de recherche sur les littératures populaires et les cultures médiatiques de l'Université de Limoges. Il travaille aujourd'hui sur la littérature québécoise au sein de l'équipe Francophonie, éducation, diversité (FRED) dans cette même université.

EDYTA KOCIUBIŃSKA

Université Catholique de Lublin JP II

Dandysme ou le goût de la provocation

ABSTRACT: The present paper is concerned with the most important figures and forms of dandyism in the XIX century. It also outlines the main characteristics of the phenomenon, as well as reflects on a number of literary dandies. According to Barbey d'Aurevilly, dandyism is as difficult to describe as it is to define. In his essay “Mon cœur mis à nu” Charles Baudelaire commented that dandies had “no profession other than elegance [...] no other status but that of cultivating the idea of beauty in their own persons. The dandy must aspire to be sublime without interruption; he must live and sleep before a mirror”. In fact, the magic of dandyism resides in the permanent interplay between the dandy’s temperament and his appearance.

KEY WORDS: Dandyism, esthetisme, provocation, Charles Baudelaire, Barbey d'Aurevilly.

Héritier de l'esprit chevaleresque du Moyen Âge, de l'« honnête homme » du XVII^e siècle, du libertinage du XVIII^e siècle, le dandysme est un phénomène social et littéraire du XIX^e siècle. Réduit, souvent à tort, à une simple doctrine de l'élégance et du raffinement, il constitue au contraire une révolte permanente, une volonté de combattre et de détruire la trivialité. Comme le remarque Valérie d'Alkemade, d'un bout à l'autre de leur règne, les dandys « n'auront pas résisté au plaisir d'étonner leurs contemporains, de secouer les mœurs étriquées de leur siècle, passant de l'originalité à l'extravagance, de l'impolitesse à la goujaterie et de l'outrance à l'outrage » (ALKEMADE, V. d', 2007 : 107). Notre article tentera de retracer l'évolution de ce phénomène qui n'arrête pas de séduire de nombreux écrivains, philosophes et critiques.

Du dandysme mondain...

Le dandysme naît en Angleterre, à la fin du XVIII^e siècle, dans une société étouffée par les normes rigides. En effet, plusieurs de ses traits caractéristiques s'expliquent par cette provenance anglo-saxonne : hypocrisie des manières, réserve, snobisme, élégance discrète et rigoureuse. Dans l'essai qu'il consacre à Brummell, BARBEY D'AUREVILLY remarque que le dandysme « résulte de cet état de lutte sans fin entre la convenance et l'ennui » (2008 : 31) qui caractérise la société britannique. Il s'agit donc de se révolter contre le conservatisme environnant et de lutter en affirmant son individualité.

L'honorables appellation de « père » des dandys anglais appartient incontestablement à George Bryan Brummell. Cet « arbitre des élégances, prince des dandys, roi de la mode et dictateur des clubs » (COBLENCE, F., 1988 : 37) devient un modèle incontournable dont se réclament de nombreux dandys de l'Europe entière. Parmi eux se trouvent Lord Byron, le premier dandy-poète qui prône une finesse intellectuelle, un éloge d'originalité, un génie créateur et Alfred d'Orsay, un « médiateur » entre les cultures anglaise et française. Remarquons tout de même que « le dandy de Londres », qui surprend par son extravagance et son attitude arrogante provoque d'abord la réserve, sinon le mépris ou la moquerie des Français. Les Parisiens de la haute société considèrent les dandys anglais et leurs imitateurs français comme des êtres superficiels, égocentriques et peu virils.

Puisque le *dandysme oblige*, la recherche de l'extravagance concerne d'abord l'allure somptueuse : le costume élégant, le faste des calèches et des chevaux, le décor splendide des demeures et les divertissements recherchés. L'apparence originale du dandy est complétée par un comportement bizarre : en cherchant à surprendre, sinon provoquer le scandale, le dandy se révolte contre les normes sociales et morales de la société qui l'entoure. Ce manque de respect ostentatoire et ce besoin de prouver sa suprématie sont les traits fondamentaux de l'esprit dandy qui seront ensuite adoptés et « spiritualisés » (COBLENCE, F., 1988 : 205) par le dandysme littéraire.

Pour Stendhal, dans la première édition de son essai *De l'amour*, les dandys sont « des espèces de jocresses qui ne savent que bien mettre leur cravate et se battre avec élégance au bois de Boulogne » (STENDHAL, 1969 : 144—145). Eugène Ronteix, dans son *Manuel du fashionable*, en 1829 s'écrit : « Voyez-vous ce monstre de fatuité long ou large, mince ou court. Cet être d'un sexe douteux, affublez-le des vêtements les plus ridicules, hérissez ses cheveux au point “qu'on puisse interpréter à cornes leur longueur” ; une énorme cravate, un air niais, un vaste lorgnon stupidement dirigé sur quelque face bouffie, et voilà un *dandy*, Goddam ! » (RONTEIX, E., 1829 : 18—19). Et Balzac, l'année suivante, dans son *Traité de la vie élégante*, déclare : « En se faisant dandy, un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux qui peut se poser sur

un cheval ou sur un canapé, qui mord ou tête habilement le bout d'une canne ; mais un être pensant ?... jamais » (BALZAC, H. de, 1968 : 199). Musset, quant à lui, propose dans l'article du 14 février 1831 la définition suivante du dandy anglais : « C'est un jeune homme qui a appris à se passer du monde entier ; c'est un amateur de chiens, de chevaux, de coqs et de punch, c'est un être qui n'en connaît qu'un seul qui est lui-même » (cité par COBLENCE, F., 1988 : 180).

Tout de même, entre 1830 et 1835, le dandy se fait petit à petit accepter comme un arbitre du bon goût, le dandysme triomphe entre autres sous les traits de Lord Seymour, Roger de Beauvoir, Nestor Roqueplan, Charles Laffitte. Dans les cercles, dans les clubs, ce phénomène inaugure des modes, impose des emplois du temps, des endroits à visiter, des événements ou fêtes à ne pas manquer, des vêtements appropriés, en un mot tout un code de rituels auxquels il faut se soumettre¹.

... au dandysme littéraire

Pendant la Monarchie du Juillet, le dandysme acquiert le statut d'une véritable mode. Or, il faut faire la distinction entre le dandysme mondain des nobles et des bourgeois, focalisé sur l'apparence extérieure et les signes de la richesse témoignant de l'appartenance des dandys aristocrates à une élite sociale, et le dandysme littéraire. Ce dernier surgit dans le milieu des artistes, des peintres, musiciens et poètes, c'est un « dandysme nouveau, tout à fait indépendant de la position sociale, qui ne consiste plus à faire, mais à dire » (COBLENCE, F., 1988 : 189). Le dandy écrivain se dresse contre l'esprit matérialiste du siècle, « contre sa morale plate et son éloge du travail et du profit. Il s'élève contre la trivialité du goût, la frivolité des divertissements et la monotonie d'une vie collective qui tue l'individualisme » (BECKER, K., 2010 : 5).

Quelquefois simple caricature d'un dandy contemporain à l'écrivain, plus souvent un mélange astucieux de différentes personnalités hors du commun ou encore pur produit de l'imagination de l'auteur, le dandy littéraire fonde les principes et rituels de l'esthétique dandy qui, de leur côté, seront imités par des héros bien réels. Don Juan de Lord Byron, inspiré par Brummell, jouera le rôle de modèle pour toute une génération de dandys, davantage encore que la personne de Brummell lui-même. Parmi les dandys littéraires les plus célèbres, il faut signaler le personnage stendhalien Julien Sorel, le dandy égotiste et les héros balzaciens, Henri de Marsay et Lucien de Rubempré, Maxime de Trailles et Eugène de Rastignac, qui représentent souvent un *alter ego* des romanciers

¹ Voir à ce sujet A. MARTIN-FUGIER (1993).

eux-mêmes et revivent, dans les pages du roman, leurs propres aventures de dandy.

C'est Jules Barbey d'Aurevilly qui introduit véritablement le dandy comme personnage littéraire dans *Du dandysme et de George Brummell* (1845), traité esthétique inspiré par *The life of Beau Brummell* de William Jesse. Quant à Charles Baudelaire, il rend à son ami Constantin Guys, artiste et dandy bohème, un glorieux hommage dans *Le peintre de la vie moderne* (1863) et rassemble les principes du dandysme en lui conférant le statut d'une espèce de religion. Grâce à ces deux théoriciens éminents, le dandysme reçoit ses lettres de noblesse, « du jeu de société qu'il était au début, il [se change] en une philosophie d'une haute portée morale et esthétique, pour aboutir à une forme d'inspiration artistique » (LEMAIRE, M., 1988 : 303).

Barbey d'Aurevilly, dit le « connétable des lettres », après avoir fait de Brummell un dandy parfait chez qui la lymphe remplace le sang, servira lui-même de modèle à *Monsieur de Bougrelon* (1897) de Jean Lorrain. De même, Huysmans ne démentira pas lorsque certains critiques attribueront de nombreux traits de des Esseintes d'À rebours (1884) au comte Robert de Montesquiou-Fezensac, dandy, mécène et poète. En effet, la fascination exercée par cet aristocrate inspirera d'autres romanciers de son époque. On reconnaîtra en lui le modèle du comte de Muzarett dans *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain sans oublier celui du baron de Charlus dans *À la recherche du temps perdu* (1913—1927) de Marcel Proust. Parmi les romans dandys les plus célèbres, il faudrait mentionner aussi *L'Ève future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam, avec un couple dandy, l'inventeur Edison et Lord Ewald, ainsi que l'œuvre-phare de Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), l'histoire de Lord Henry, Basil Hallward et Dorian Gray, qui forment dans leur unité l'autoportrait du romancier lui-même².

Des Esseintes et Dorian Gray

Essayons maintenant de regarder de plus près deux personnages phares des dandys littéraires : Jean des Esseintes de Joris-Karl Huysmans et son émule, Dorian Gray d'Oscar Wilde.

Avant de choisir la retraite de Fontenay, Jean des Esseintes mène une vie de jeune homme à la mode, entièrement en accord avec les principes du dandysme, à rebours de toutes les règles. Il prend plaisir à choquer la société par ses excentricités et lance un défi à toutes les normes. Tout comme un dandy ro-

² Quant aux personnages dandys dans la littérature polonaise, nous renvoyons à l'ouvrage de R. OKULICZ-KOZARYN (1995).

mantique, il a besoin des autres pour s'affirmer dans la révolte, il a une volonté sincère de construire une personnalité originale et authentique. Or, comme le remarque Gérard Peylet, le dandysme du héros évolue. En s'installant à Fontenay-aux-Roses, il se prive de spectateurs que ses extravagances déconcertent pour goûter des œuvres dont se désintéresse le commun des mortels. Son dandysme se réfugie dans la seule dimension de l'art et de l'artifice, il veut réaliser le projet de substituer à son imparfait un moi qui échappe à la nature et se rapproche de la perfection et de la beauté de l'œuvre d'art³. Des Esseintes devient un créateur envahi par un seul but : construire un univers imaginaire tantôt par « un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues, aux temps morts », tantôt par « un élancement vers le fantastique et vers le rêve » (HUYSMANS, J.-K., 1977 : 298). Jean Lorrain dans l'article publié le 19 mai 1887 dans *L'Événement* observe que les extravagances du dandy décadent ont lancé une véritable mode :

Tout le monde voulut avoir possédé une tortue laquée d'or et sertie de pierre-ries, tout le monde voulut avoir rêvé des symphonies de parfums et de saveurs, tout le monde voulut avoir compris le symbolisme de Gustave Moreau, le poétique de Mallarmé et le sadisme d'Aurevilly, tout le monde avait eu des cauchemars d'orchidées et des visions à l'Odilon Redon, ce fut à dégoûter d'être un raffiné d'art et un compliqué des sensations.

cité par GROJNOWSKI, D., 1996 : 22

Or, l'entreprise de des Esseintes hanté par « sa fièvre d'inconnu, son idéal inassouvi, son besoin d'échapper à l'horrible réalité de l'existence, de franchir les confins de la pensée, de tâtonner sans jamais arriver à une certitude, dans les brumes des au-delà de l'art ! » (HUYSMANS, J.-K., 1977 : 211) entraîne un commentaire ironique de Max Nordau dans *Dégénérescence* :

Le voilà, le « surhomme » que rêvent Baudelaire et ses disciples, et auquel ils cherchent à ressembler : physiquement, malade et faible ; moralement, un fieffé coquin ; intellectuellement, un idiot sans nom qui passe son temps à choisir artistement les couleurs des étoffes qui doivent tapisser sa chambre, à observer les mouvements des poissons mécaniques, à flairer des parfums et à lécher des liqueurs.

NORDAU, M., 1895 : 119

Cependant, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde rend un éloquent hommage à la puissance du roman de Huysmans. Offert jadis à Dorian par Lord Henry, orateur doué qui diverti la société par ses aphorismes cyniques, dandy maîtrisant à la perfection l'art du masque et de l'impassibilité, « le livre jaune » est un livre vénéneux. *À rebours* empoisonne le jeune dandy comme il le fas-

³ Voir à ce sujet l'article de G. PEYLET (1989 : 36).

cine, un lourd parfum d'encens s'accroche à ses pages et envahit l'esprit du lecteur. Donc, il n'est pas étonnant que pendant des années, Dorian Gray « ne put se libérer de l'influence de ce livre. Ou peut-être serait-il plus exact de dire qu'il ne chercha jamais à s'en libérer. [...] Et en vérité l'ouvrage tout entier lui semblait contenir l'histoire de sa propre vie, écrite avant qu'il l'eût vécue » (WILDE, O., 1969 : 237). Sous l'influence de son maître Dorian devient un dandy égoïste, sans scrupules, avide de plaisirs et parfaitement indifférent. Dans un isolement comparable à celui de des Esseintes, le héros se crée des « paradis artificiels » : il collectionne des objets d'art et des pierres précieuses, il s'entoure d'un décor rare et précieux, de gobelins, de broderies, d'instruments de musique et d'essences parfumées. Dorian suivra aussi le duc des Esseintes dans la névrose et la folie : il se croit persécuté par le frère de Sibyl Vane et tombe dans un état pathologique qui frôle la paranoïa.

Code dandy

Essayons maintenant de confectionner un code auquel chaque dandy doit rester fidèle, bien que cette tâche paraisse risquée si l'on fait confiance à BARBEY d'AUREVILLY affirmant : « Ceci est aussi difficile à cerner qu'à décrire » (2008 : 28). Selon Charles BAUDELAIRE, le « dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère » (1961 : 1178). Il est tout d'abord un culte de la différence : le dandy est un individualiste et un non-conformiste, qui cherche la distinction et l'originalité à travers un comportement provocant, tout en restant fidèle aux lois que son code lui impose. Il professe cette « espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple ; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions » (1961 : 1178). Ce culte impose, sur un premier plan, une esthétisation du quotidien, de la toilette et de la façon de vivre.

Le dandy crée sa propre personnalité qui devient une figure factice, une œuvre d'art protégeant le moi véritable et fragile derrière un masque :

Le dandy, homme public, acteur du théâtre de ville protège son individualité derrière le masque du superficiel qu'il veut rendre opaque. Il n'arrête pas de feindre, de se changer, il a le goût unique du détail et des accessoires parmi lesquels il suffit d'énumérer ne serait-ce que gants, cravates, cannes, foulards et chapeaux.

L'on peut parler d'une vraie glorification du spectacle lors duquel le dandy montre son désaccord envers la société de consommation et la culture des masses. Quant à ses accessoires, il faudrait encore citer ne serait-ce que le retour au passé qui n'est pas aussi banal que le présent, les expériences sexuelles qui frôlent la perversion, ou encore l'apologie du mal. Le code des valeurs dandys consiste néanmoins en un retournement cynique des valeurs. BAUDELAIRE souligne qu'un dandy « ne peut jamais être un homme vulgaire. S'il commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être ; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable » (1961 : 1179).

« *Paraître, c'est être* pour les Dandys, comme pour les femmes », remarque BARBEY D'AUREVILLY (2008 : 70). En effet, le dandy est un « acteur de lui-même, en perpétuelle représentation » (CARASSUS, É., 1971 : 64) ; obligé de surprendre son entourage. Il doit de son côté rester impassible et suivre la devise du *nil mirari* : selon BAUDELAIRE, le dandysme est « le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné » (1961 : 1178). Le dandy « doit vivre et dormir devant un miroir » (1961 : 1173), sa froideur imperturbable est le résultat d'une intransigeante discipline, d'une vraie ascèse qui empêche un sentiment quelconque. Il devient le miroir qui :

[...] est vite obscurci, car la capacité d'attention de l'homme est limitée. Elle doit être réveillée sans cesse, éperonnée par la provocation. Le dandy est donc forcé d'étonner toujours. Sa vocation est dans la singularité, son perfectionnement dans la surenchère. Toujours en rupture, en marge, il force les autres à le créer lui-même, en niant leurs valeurs.

CAMUS, A., 1951 : 73

Le public doit applaudire à sa mise en scène permanente comme les spectateurs au théâtre : il doit s'émouvoir, observer, essayer de suivre l'idéal tout en étant conscient qu'il ne sera jamais capable de le surpasser.

L'homme révolté

Selon Karin BECKER, à une « époque où l'on assiste à l'essor de l'industrialisation et de la commercialisation, favorisant ainsi une morale rationnelle, matérialiste, utilitaire », les dandys développent « par opposition une culture de la jouissance et du gaspillage. [...] Il s'agit de la mise en scène ostentatoire d'une vie excentrique, élitiste et anti-bourgeoise » (2010 : 39—40). Insoumis, le dandy désire souligner son individualité, il fait tout pour ne pas ressembler au reste du monde, à sa culture et ses normes :

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité.

BAUDELAIRE, Ch., 1961 : 1179

Parmi les traits de caractère qui déterminent la conduite sociale du dandy, il faut souligner son insolence, son ambition de provoquer le public par des remarques impertinentes. Tout de même, selon le mot de BARBEY D'AUREVILLY, le « dandy est un *oseur* qui a du tact » (2008 : 50), qui trouve l'extrême milieu entre la banalité et l'originalité. Ses mots spirituels ou méchants deviennent une arme efficace contre les conventions, sans pour autant le brouiller complètement avec la société dont il a besoin pour se donner en spectacle. Il s'agit de « savoir jusqu'où l'on peut aller trop loin » (LEMAIRE, M., 1978 : 46), de trouver un juste milieu « entre le Charybde du conformisme et le Scylla du scandale » (CARASSUS, É., 1971 : 113) afin de ne pas perdre son public. Par conséquent, le dandy est à la fois un membre de la société et un outsider, car il ne ménage pas ses paroles blessantes : il désire en même temps fasciner et vexer, séduire et répugner. Comme le remarque BARBEY D'AUREVILLY : « Le dandysme se joue de la règle et pourtant la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant ; il s'en réclame quand il y échappe ; il la domine et en est dominé tour à tour : double et muable caractère ! » (2008 : 32).

Comme le note avec justesse Valérie d'Alkemade, « le dandysme a su se forger une originalité au départ de la création d'une identité propre, née de la conciliation entre valeurs typiquement aristocratiques et éléments empruntés à l'esthétique de la vie de bohème » (ALKEMADE, V. d', 2007 : 137). Les premières sont le sentiment de supériorité, l'interdiction de la dérogeance, le respect des attributs particuliers de la noblesse, parmi lesquels la foi en la « pureté » du sang aristocratique, le refus de se compromettre, etc. Les valeurs bohèmes, quant à elles, correspondent à la recherche de la beauté, à la croyance en un génie créateur, à la haine vouée à la famille, au couple, à la procréation, trop bourgeoisement connotés, ennemis de la liberté.

L'antimoderne ?

La tâche première du dandy est d'éveiller la curiosité, de provoquer la société menacée par la médiocrité et l'uniformité :

Le Dandy, comme l'Artiste baudelairien, exprime et « naît » véritablement en tant que tel d'une révolte vide, [...] purement esthétique ou esthétisante, et,

sur le fond spirituelle, voire mystique : il témoigne d'une rébellion radicale, presque inconcevable tant elle est extrême, [...] « existentielle », ainsi que la qualifieront plus tard Sartre et Camus.

BOLLON, P., 1990 : 233

Il se pose la question de savoir : peut-on mettre le dandy dans le rang des antimodernes ? Si la modernité, c'est la Révolution, les Lumières, la foi dans le progrès, le triomphe de la raison et de la science, alors, sont antimodernes tous ceux qui rejettent ces principes inadmissibles, qui s'opposent aux valeurs établies, ou que répugne la société contemporaine. Dans son remarquable essai Antoine COMPAGNON note avec perspicacité que l'antimoderne est « le revers, le creux du moderne, son repli indispensable, sa réserve et sa ressource. Sans l'antimoderne, le moderne courrait à sa perte, car les antimodernes sont la liberté des modernes, ou les modernes plus la liberté » (2005 : 447).

Nous partageons l'opinion du critique selon laquelle le dandy, « de Baudelaire et Bourget à Proust et Drieu La Rochelle, restera une belle figure antimoderne : l'individualiste réfractaire et rebelle » (COMPAGNON, A., 2005 : 129). Agent provocateur du bon goût, il prône le raffinement et la recherche de l'exceptionnel, enrichissant un langage insuffisant et pauvre. En même temps, cet oisif nourrit contre le travail un véritable sentiment de révolte, révolte surtout contre la loi humaine de l'utilité. D'après lui, l'idée même de progrès est dépourvue de sens : doctrine de paresseux, d'individus qui dévoilent la morale des hyènes et non de lions. En professant le culte de la beauté, il essaie de badiner avec la vieillesse, en faisant l'éloge du passé, il se dresse contre son temps et le progrès, combattant le vulgaire et la bêtise. Tout en bousculant les règles de la mode, de la politesse et de la morale, il ne veut pas changer le monde, il veut simplement imposer sa « grandeur sans convictions »⁴.

En guise de conclusion, posons la question provocante : le dandysme, le « dernier éclat de l'héroïsme dans les décadences » (BAUDELAIRE, Ch., 1961 : 1180), est-il mort à l'aube du XX^e siècle ? BARBEY d'AUREVILLY écrivait à propos de Brummell : « [...] le jour où la société qui produit le Dandysme se transformera, il n'y aura plus de Dandysme » (2008 : 87). Or, les critiques contemporains sont partagés sur ce point : tantôt ils prônent la mort définitive du dandysme, tantôt ils avancent l'hypothèse pour laquelle nous opterions aussi : le dandysme n'a pas disparu, il a adapté sa forme à la société qui est en évolution permanente. Terminons donc dans un style télégraphique en paraphrasant la fameuse formule de Paul Alexis : Dandysme pas mort !

⁴ Lettre de Ch. Baudelaire à A. Poulet-Malassis, 4 février 1860 (BAUDELAIRE, Ch., 1993 : 663). Il s'agit du titre d'un essai sur le dandysme littéraire. Malheureusement, le projet n'a jamais été réalisé.

Bibliographie

- ALKEMADE, Valérie d', 2007 : *Dandys. Abécédaire impertinent du dandysme et des néo-dandys*. Bruxelles, Soliflor.
- BALZAC, Honoré de, 1968 : « Traité de la vie élégante ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Vol. 19. Paris, « Les Bibliophiles de l'Originale ».
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 2008 : *Du dandysme et de George Brummell*. Paris, Les Éditions de Paris.
- BAUDELAIRE, Charles, 1961 : « Le Peintre de la vie moderne ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BAUDELAIRE, Charles, 1993 : *Correspondance*. T. 1. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BECKER, Karine, 2010 : *Le dandysme littéraire en France au XIX^e siècle*. Orléans, Paradigme.
- BOLLON, Patrice, 1990 : *Morale du masque*. Paris, Seuil.
- CAMUS, Albert, 1951 : « La révolte des dandys ». In : IDEM : *L'Homme révolté*. Paris, Gallimard.
- CARASSUS, Émilien, 1971 : *Le mythe du dandy*. Paris, Armand Colin.
- COBLENCE, Françoise, 1988 : *Le dandysme. Obligation d'incertitude*. Paris, PUF.
- COMPAGNON, Antoine, 2005 : *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris, Gallimard.
- GROJNOWSKI, Daniel, 1996 : « *À rebours* » de J.-K. Huysmans. Paris, Gallimard.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1977 : *À rebours*. Paris, Gallimard.
- LEMAIRE, Michel, 1978 : *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- MARTIN-FUGIER, Anne, 1993 : *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris (1815—1848)*. Paris, Seuil.
- NORDAU, Max, 1895 : *Dégénérescence*. T. 2. Trad. A. DIETRICH. Paris, Alcan.
- OKULICZ-KOZARYN, Radosław, 1995 : *Mała historia dandyzmu*. Poznań, Obserwator.
- PERROT, Michelle, 1999 : « Les Dandys ». In : Philippe ARIES, Georges DUBY : *Histoire de la vie privée*. T. 4. Paris, Seuil, coll. « Points ».
- PEYLET, Gérard, 1989 : « La métamorphose du dandysme dans *À rebours* ». *Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans*, n° 82.
- RONTEIX, Eugène, 1829 : *Manuel du Fashionable ou guide de l'élégant*. Paris, Audot.
- SVATORE-SCHIFFER, Daniel, 2010 : *Le dandysme, dernier éclat d'héroïsme*. Paris, PUF.
- STENDHAL, 1969 : *De l'amour*. Paris, « Le livre de poche ».
- WILDE, Oscar, 1969 : *Le Portrait de Dorian Gray*. Paris, Folio classique n° 2360.

Note bio-bibliographique

Edyta Kociubińska, docteur ès lettres, maître de conférences à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Catholique de Lublin Jean-Paul II (Pologne), spécialiste de la littérature française du XIX^e siècle, co-rédactrice de la série *Quêtes littéraires* ; auteur de nombreuses études consacrées à la littérature fin de siècle (en particulier sur J.-K. Huysmans et la décadence).

KATARZYNA GADOMSKA

Université de Silésie

Querelles des *fantastiqueurs* :
le problème des motifs fantastiques polyvalents
et de leurs anastomoses à l'exemple
de *Lokis* de Prosper Mérimée

ABSTRACT: The present paper discusses the theme of quarrels between critics of *fantastique* literature. It focuses on quarrels concerning the lists of supernatural topics as well as one about the interpretation of the topic of *Lokis* of Prosper Mérimée.

KEY WORDS: *Fantastique*, quarrel, supernatural, list, topic, vampirism, lycantropy.

Depuis toujours, la littérature est traversée par différentes querelles littéraires, c'est-à-dire « des conflits théoriques, parfois de grande ampleur, qui touchent à des débats d'idées sur les conceptions de la littérature et qui donnent matière à des échanges de publications polémiques » (MARZO, S., 2002 : 486). Parmi les plus fameuses disputes de la littérature française, il ne suffit de rappeler que la querelle médiévale entre Jean de Meung (la seconde partie du *Roman de la rose*, 1277) et Christine de Pisan (*La cité des dames*, 1404), la querelle du *Cid* (1637), la querelle de *Tartuffe* (1664), la querelle des Anciens et des Modernes (la II^e moitié et la fin du XVII^e siècle), la bataille d'*Hernani* (1830), la querelle de la Nouvelle Critique (1960). Il est facile de remarquer que toutes ces querelles concernent la littérature et la théorie littéraire « du courant principal », la littérature dite « haute » et non celle populaire.

Pourtant, les genres littéraires « mineurs » connaissent aussi des débats et des polémiques ardentes. La littérature fantastique par exemple devient l'objet de querelles des théoriciens modernes, ce que nous voudrions par la suite montrer.

Le problème des motifs fantastiques divise le milieu des critiques. Presque chaque théoricien du fantastique se sent obligé d'émettre une opinion à ce propos

ainsi que de proposer sa liste de motifs fantastiques récurrents exprimant sa conception personnelle du fantastique : « Les thèmes ou la pierre d'achoppement de toute la critique fantastique : tous ceux qui se sont penchés sur la question ont reconnu la difficulté d'un classement thématique mais ont ressenti l'impérieuse nécessité d'en proposer un, sachant qu'il serait obligatoirement insatisfaisant » (TRITTER, V., 2001 : 51).

Peter PENZOLDT, un des premiers critiques, aborde la problématique en question. Il voit les thèmes fantastiques comme l'expression psychanalytique d'archétypes angoissants parmi lesquels il énumère : le fantôme, l'apparition, le vampire, le loup-garou, la sorcière, l'être invisible, l'animal fantôme, les êtres de la science-fiction, le fantastique psychologique (1952 : 29—64). Cependant, son choix nous semble arbitraire et, dans certains cas, non justifié. Pourquoi priviliege-t-il deux formes de fantômes, c'est-à-dire l'animal fantomatique et l'apparition, et omet-il d'autres formes, comme le revenant, le spectre, le *poltergeist*, la demeure hantée etc ? Qui plus est, Penzoldt cite, comme motif fantastique, les êtres de la science-fiction — qui est un genre tout différent du fantastique. La liste des thèmes proposée par Penzoldt suscite la critique de Louis Vax, un des plus fameux spécialistes de littérature fantastique. VAX énumère les côtés faibles de la proposition de Penzoldt :

Penzoldt — en désespoir de cause — fait entrer un même récit dans plusieurs classes. Mais sa liste manque d'homogénéité. Elle met sur un même plan le fantôme, personnage folklorique, et le récit psychologique, genre littéraire. Et d'ailleurs un récit psychologique peut fort bien développer le thème du fantôme. Penzoldt est amené à négliger certains motifs [...] : l'espace qui se disloque, le temps qui s'accélère, tourbillonne ou coule à l'envers. C'est que, sans doute, pour Penzoldt, l'espace et le temps sont les cadres de toute réalité et non des thèmes qui donnent le branle à l'imagination.

1965 : 56—57

Tzvetan TODOROV participe également à la discussion en soulignant, d'une part, l'originalité de la proposition de Penzoldt liée à la psychanalyse et « qualitativement différente des autres » (1970 : 160), mais, d'autre part, il lui reproche un attachement trop grand aux biographies des écrivains (1970 : 161) et un manque de critères littéraires :

Pour qu'une discussion soit valable en littérature, il faut qu'elle soit fondée sur des critères littéraires, et non sur l'existence d'écoles psychologiques à chacune desquelles on voudrait réservier un champ (il s'agit chez Penzoldt d'un effort pour réconcilier Freud et Jung).

1970 : 161

Des débats semblables entre les universitaires suivent également l'apparition des autres listes de motifs fantastiques, à savoir celles de Montague Summers

(1956), Roger Caillois (1958), Michel Laclos (1958), Dorothy L. Sayers (1959), Marcel Brion (1961), Louis Vax (1965 ; 1970), Tzvetan Todorov (1970). Généralement, la plupart des listes se réduisent à une simple énumération d'éléments surnaturels dans le récit fantastique. Seuls les projets de Caillois et Vax, quoique totalement opposés, apportent de nouvelles solutions au problème des motifs fantastiques.

Pour R. Caillois, le fantastique est une irruption de l'impossible — équivalent au motif anxiogène — dans le réel. Selon le théoricien, ces motifs, c'est-à-dire des catégories thématiques, du fantastique sont relativement peu nombreux et faciles à énumérer. Caillois en propose douze catégories thématiques¹ qui, selon lui, englobent toute la matière thématique du genre. Il admet pourtant que les variantes de ces motifs sont infinies. Les réactions d'autres spécialistes sont différentes quant à la thèse de Caillois : certains l'adoptent et l'imitent en proposant leurs propres listes de motifs, mais nombreux sont également ceux qui le critiquent pour la réduction du genre à douze motifs et leurs éventuelles variantes.

C'est, entre autres, L. VAX qui donne son opinion à ce propos. Selon lui, il n'y a pas de motifs qui seraient essentiellement fantastiques. Certains thèmes ne peuvent être qu'accidentellement fantastiques, tel le motif du diable qui peut revêtir un aspect étrange, mais aussi une dimension comique, allégorique, élégiaque ou bien d'autres encore. Comme « le fantastique est forme et ses motifs ne sont que matière » (1965 : 74), la création des listes de catégories thématiques, d'après Vax, est dépourvue de sens. Le théoricien signale également un autre grand problème lié aux motifs fantastiques, à savoir le problème de leurs anastomoses ainsi que sa conséquence directe — la polyvalence des motifs étant à l'origine des querelles entre les critiques du genre. VAX remarque : « Le projet de Caillois présente tous les défauts des entreprises qui veulent fixer a priori une table des catégories. [...] la liste de Caillois est loin d'être parfaite pour cette raison que les motifs fantastiques s'anastomosent et se séparent [...] » (1965 : 57—58). Par l'anastomose des motifs, le critique comprend les parallélismes entre certains thèmes dont les frontières sont parfois vagues, effacées. Plusieurs motifs fantastiques avoisinants trahissent des correspondances et ne se distinguent que par des nuances et non par de nettes différences, ce qui pose des problèmes liés à l'interprétation des textes fantastiques par les critiques.

VAX illustre le phénomène des anastomoses en citant le cas fameux de la querelle de *Lokis* :

Le conte de *Lokis* ressortit-il au vampirisme — le comte Szémiot mord sa femme à la gorge et boit son sang — ou à la lycanthropie — le comte Michel

¹ Il énumère (CAILLOIS, R., 1958 : 9): le pacte avec le démon ; l'âme en peine qui exige pour son repos l'accomplissement d'une action ; le spectre condamné à une course éternelle ; la mort personnifiée parmi les vivants ; la chose dangereuse qui nuit ; les vampires ; l'animation de l'inanimé ; la malédiction d'un sorcier ; la femme-fantôme ; l'interversion du rêve et de la réalité ; les distorsions de l'espace ; les altérations du temps.

est un homme-ours ? Matthey tient — contre Breuillac — pour la lycanthropie. O. Volta et V. Riva penchent pour le vampirisme. Autant spéculer sur le sexe des anges !

1965 : 57

Nous voudrions de notre côté commenter le motif central de *Lokis* de Prosper Mérimée ainsi que les opinions antagonistes des critiques évoquées par Vax.

La nouvelle de Mérimée, généralement connue, passe pour le chef d'œuvre du fantastique. Elle utilise la technique récurrente du genre, celle de l'ambiguïté et du non-dit, en plongeant le lecteur dans le doute quant à l'interprétation des événements décrits. Le lecteur hésite² non seulement entre une explication rationnelle et surnaturelle de l'assassinat de la jeune comtesse Szémieth. Qui plus est, celui qui lit est confronté à la coexistence de plusieurs interprétations surnaturelles de l'identité, de la vraie nature du prétendu meurtrier, c'est-à-dire du comte Szémieth.

NOMBREUSES SONT LES INDICATIONS QUI RENVOIENT À LA NATURE VAMPIRIQUE DU COMTE ET DE L'ACTE QU'IL COMMET.

Plusieurs références textuelles au sang font penser au motif du vampire — «suceur de sang» (LECOUTEUX, C., 2002 : 7), ce qui est souligné par de nombreux critiques³.

La succion du sang est, pour la première fois, introduite par le récit de voyage que fait dans le salon le narrateur, c'est-à-dire le professeur Wittenbach. Egaré dans les plaines d'Uruguay, sans eau et sans vivres, le professeur saigne son cheval et boit son sang. Après quoi, il se sent très bien physiquement. Le professeur ajoute que beaucoup de gens s'y habituent et même y prennent goût, tel son ami, «un homme très distingué, d'un esprit supérieur» (MÉRIMÉE, P., 1996 : 139), le président de l'Uruguay — don Rivero qui s'arrête, en passant devant un ranch où l'on saigne un poulain, et il demande aux hôtes une sucée. Le comte Szémieth semble très intéressé par le récit du professeur et il lui pose plusieurs questions, notamment celle de l'endroit où il faut saigner les chevaux lorsqu'on veut boire leur sang.

Le signe suivant avertisseur du vampirisme du comte est l'aveu de Szémieth quant au principal motif de son mariage avec Mademoiselle Iwinska : «Sa peau est merveilleuse !... Monsieur le professeur, le sang qui est sous cette peau doit être meilleur que celui d'un cheval ? ... Qu'en pensez-vous ?» (MÉRIMÉE, P., 1996 : 146).

Ce n'est pas par hasard que l'acte vampirique de la succion du sang a lieu durant la nuit des noces : le personnage du vampire est habituellement lié à la sexualité et les rapports Eros / Thanatos sont fréquents dans le fantastique. L'at-

² Au sens du terme todorovien (TODOROV, T., 1970 : 29).

³ Cf. M. BREUILLAC (1906—1907), T. HEYWOOD (1947), R. SCHMITTEIN (1949), V. RIVA, O. VOLTA (1961), O. VOLTA (1962), F. MONTCLAIR (1998), C. PARADIS (2002), M. LONGO (2009).

taque du vampire finit toujours de manière néfaste pour sa victime. Le professeur Wittenbach note dans son manuscrit :

[...] le courage me manque pour décrire le spectacle qui s'offrit à nos yeux. La jeune comtesse était étendue morte sur son lit, la figure horriblement lacérée, la gorge ouverte, inondée de sang. [...] Le docteur considéra l'horrible blessure de la jeune femme. — Ce n'est pas une lame d'acier [...] qui a fait cette plaie... C'est une morsure !

MÉRIMÉE, P., 1996 : 151—152

En s'appuyant sur les arguments évoqués plus haut, M. BREUILLAC dans *Hoffmann en France* (1906—1907) opte pour l'interprétation vampirique de *Lokis*. Qui plus est, il met en lumière de saisissantes analogies entre *Lokis* et plusieurs contes vampiriques d'Hoffmann et il voit Mérimée comme un simple imitateur de l'écrivain allemand.

En situant *Lokis* dans son contexte historique et littéraire, Breuillac souligne également que la nouvelle de Mérimée apparaît dans une ambiance favorable aux récits de vampires, que l'on peut même parler d'une vraie mode des histoires de vampires au XIX^e siècle. En fait, *Lokis*, publié en 1869, s'inscrit dans toute la lignée des textes fantastiques (européens et américains) avec le thème central du vampire ; il suffit de rappeler *Le vampire* (1819) de John Polidori, *Lord Ruthwen ou les vampires*⁴ (1820) de Cyprien Bérard, *Le vampire*⁵ (1820) et *Infernaliana* (1822, le récit intitulé *Facéties sur les vampires*) de Charles Nodier, *L'aventure de l'étudiant allemand* (1824) de Washington Irving, *La morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier, *La famille du vourdalak* (1847) d'Alexis Tolstoï, *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, *Dracula* (1897) de Bram Stoker.

Cependant, l'argumentation de Breuillac ne s'avère pas suffisamment convaincante pour certains critiques, surtout pour Hubert Matthey qui rejette décidément l'interprétation vampirique du récit de Mérimée. Dans son *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800. Contribution à l'étude des genres* (1915), Matthey combat toutes les constatations de Breuillac et essaye de prouver que *Lokis* aborde le thème de la lycanthropie.

Tout d'abord, H. MATTHEY ne remarque aucun parallèle entre la nouvelle de Mérimée et l'œuvre d'Hoffmann :

Même méprise à propos de *Lokis*. [...] Sans doute le critique [Breuillac — K.G.] était hypnotisé, suggestionné par l'objet de sa recherche [c'est-à-dire l'influence d'Hoffmann sur le fantastique français — K.G.] lorsqu'il a lu *Lokis* et il y a mis ce qui n'y est pas. [...] Et il a rangé *Lokis* dans le vampirisme parce que le comte, le soir de ses noces, mord sa jeune femme à la gorge. Un indice

⁴ Le roman de Bérard se veut être la suite du *Vampire* de Polidori.

⁵ Il s'agit du mélodrame que Nodier co-écrit avec Carmouche et le marquis de Jouffroy.

minuscule favorable à sa thèse lui a fait négliger le grand nombre de ceux qui l'auraient amené à une conclusion opposée.

1915 : 243

Ensuite, MATTHEY évoque les indices que l'on peut trouver dans le récit, négligés par Breuillac, et qui témoignent de la lycanthropie du comte Szémieth : « Il [Breuillac — K.G.] a oublié que *Lokis* en lithuanien signifie l'ours et non le vampire » (1915 : 243). Et rappelons que la lycanthropie désigne la métamorphose de l'homme en animal, le plus souvent en loup, mais aussi en ours, en chat, en panthère, en serpent et, parfois, en insecte.

D'autres traces dans *Lokis* renvoient, selon MATTHEY, à la métamorphose du comte en ours : « Il [Breuillac — K.G.] a oublié la rencontre de la mère du comte avec l'ours, à une époque qui doit coïncider avec celle de la conception de l'enfant » (1915 : 243). C'est le docteur Froeber qui raconte au professeur Wittenbach cet événement : trois jours après son mariage, la comtesse a été emportée par un ours durant la chasse. Son mari poursuit et, finalement, tue l'animal, mais la jeune mariée se trouve dans un état pitoyable : elle semble folle de peur. Les médecins constatent qu'elle est enceinte et prétendent que l'accouchement de l'enfant peut améliorer la santé de la comtesse. Hélas, après avoir accouché d'un fils, la femme se sent encore pire. Elle repousse son enfant et veut lui tordre le cou en criant : « Tuez-le ! Tuez la bête ! » (MÉRIMÉE, P., 1996 : 121). Dès lors, les accès de folie stupide et de manie furieuse, avec une forte propension au suicide, alternent chez la mère du comte Szémieth.

MATTHEY souligne aussi que l'aspect physique du comte ainsi que son comportement, parfois bizarre, font croire qu'il est un homme-ours — fruit du viol de la comtesse par l'animal :

[...] les allures du comte, sa façon de grimper aux arbres, le rapprochement de ses yeux, l'effroi qu'il inspire aux animaux domestiques, son attitude et ses grognements quand il dort, ses appétits sauvages, tout nous suggère la conviction irrésistible qu'il doit avoir du sang d'ours dans les veines.

1915 : 295

La lycanthropie est la marque d'une nature double : humaine et animale. Dans le portrait de Szémieth, aussi bien physique que mental, psychique, ces deux natures, complètement opposées, sont visibles. Le narrateur décrit le comte comme « un très grand et beau jeune homme » (MÉRIMÉE, P., 1996 : 124) aux traits d'une grande régularité, comme sa mère qui, autrefois, était d'une grande beauté. Pourtant, le professeur remarque aussi ces traits physiques qui paraissent confirmer l'hérédité monstrueuse de l'ours : le front du comte est trop étroit, ses yeux trop rapprochés et son regard a quelque chose d'étrange. D'un côté, Szémieth est un érudit parlant plusieurs langues et ayant de vastes connaissances en littérature, philosophie, médecine, métaphysique et beaucoup d'autres domaines. De l'autre

cependant, il grimpe aux arbres, il éprouve la soif du sang, enfin il égorgé ses proies. Fils de l'ours et de la femme, Szémiotth reste partagé entre ses deux identités. En continuant sa polémique avec Breuillac, MATTHEY lui reproche donc qu' « il ne s'est pas souvenu de la lettre où Mérimée demande à Panizzi si l'accouplement de deux espèces différentes telles que l'ours et l'homme peut être fécond » (1915 : 243). C'est également la correspondance de Mérimée et de la comtesse Lisa Przedziecka qui montre l'intérêt de l'écrivain pour la Lituanie, la chasse et les ours et qui annonce le sujet central de la nouvelle. La comtesse lui parle de l'élevage des ours à Smorgon, un de ses domaines en Lituanie. Mérimée lui répond :

Vous me parlez de la chasse avec tant d'ardeur que vous voudriez déjà, je pense, vous trouver en face d'un loup, voire d'un ours. Passe pour la première de ces vilaines bêtes, mais je vous interdis absolument les ours : ils sont trop mal élevés pour avoir du respect pour les chasseresses.

cité par GOIMARD, J., 1996 : 116

D'ailleurs, aussi bien Matthey que Breuillac passent sous silence quelques épisodes du récit liés à la figure de l'ours. Tout d'abord, comme dans une sorte de mise en abîme, le comte Szémiotth vit une histoire semblable à celle vécue par sa mère, histoire qui finit pourtant de manière différente et qui confirme l'hypothèse de la lycanthropie du comte. Attaqué durant la chasse par une ourse, le comte se met par terre et fait semblant d'être mort. L'ourse le flaire et, au lieu de le déchirer, elle lèche son visage et puis s'en va. Afin de mettre en valeur le motif de la lycanthropie, Mérimée se sert de la technique récurrente du fantastique, celle de la vision indirecte : les animaux, doués d'un sixième sens, voient et en savent plus que les hommes. C'est pourquoi l'ourse traite Szémiotth comme un mâle de son espèce. Et c'est pour la même raison que les chiens et les chevaux, conscients de la nature bestiale du comte, ont peur de lui. Ensuite, Szémiotth et le professeur Wittenbach rencontrent dans un bois une sorcière qui prédit au comte son avenir : « Les bêtes ont perdu leur roi. [...] Tu seras leur roi ; tu es grand, tu es fort, tu as griffes et dents » (MÉRIMÉE, P., 1996 : 134). Après la rencontre avec la sorcière a lieu un autre événement qui renvoie à l'ours : en dansant avec sa fiancée, le comte la serre trop. Mademoiselle Iwinska crie de douleur et le compare à un ours. Finalement, le jour du mariage, la mère du comte s'échappe de sa chambre et fait un mauvais présage aux époux en confondant son fils avec la bête : « À l'ours ! [...] à l'ours ! des fusils ! ... Il emporte une femme ! tuez-le ! Feu ! Feu ! » (MÉRIMÉE, P., 1996 : 149).

Pour vider sa querelle avec Breuillac, MATTHEY avance son dernier argument qui confirme l'hypothèse de lycanthropie : « Dans *Lokis*, le dernier trait que décoche Mérimée à l'esprit troublé du lecteur, c'est l'explication du titre, qui ne laisse subsister aucune hésitation possible sur l'intention de l'auteur » (1915 : 297). Rappelons que le narrateur éclaircit le lecteur, dans l'excipit de la nouvelle, quant à la signification de l'épigraphie mystérieux ouvrant son récit :

On appelle *lokis*, en lituanien, l'animal que les Grecs ont nommé *apxtos*, les Latins *ursus* et les Allemands *bar*. Vous comprenez maintenant mon épigraphe : *Miszka su Lokiu Abu du tokiu*. [...] Chez les Slaves, on le nomme Michel, Miszka en lituanien, et ce surnom remplace presque toujours le nom générique, *lokis*.

MÉRIMÉE, P., 1996 : 152

Le prénom Michel et le mot *Lokis* — l'ours — sont couramment utilisés comme synonymes en lituanien et le comte Szémiotth s'appelle Michel, ce qui constitue une indication de plus sur la nature double du comte.

Si l'on compare les arguments de Breuillac et de Matthey, il est facile de remarquer que, quantitativement, l'hypothèse de la lycanthropie semble mieux fondée. Pourtant, les deux critiques-antagonistes semblent ignorer le problème signalé par Vax : les anastomoses et la polyvalence des motifs fantastiques. L. VAX montre comment les thèmes du vampirisme et de la lycanthropie s'anastomosent :

Vampire et loup-garou, d'ailleurs, sont cousins germains. Des hommes dégradés. Des êtres humains chez qui le spirituel a régressé vers le psychique. L'un boit le sang des autres pour prolonger égoïstement sa vie ; l'autre libère la bête assoupie en lui. Tous deux renoncent à la communauté des hommes pour la solitude égoïste des fauves. Deux anthropophages qui, violent le même tabou, inspirent la même horreur. [...] Qui tranchera dans ce domaine où tout est affaire de nuances et non de distinctions nettes ?

1965 : 58

Qui plus est, outre le vampirisme et la lycanthropie, il existe encore d'autres possibilités d'interprétation du motif central de *Lokis*, ce que Breuillac et Matthey semblent oublier dans la ferveur de leur querelle. Citons-en quelques-unes à titre d'exemple.

L'interprétation clinique de la nouvelle semble aussi convaincante. Selon M. Xavier DARCOS (2004 : 20), Mérimée s'intéresse à l'hérédité et connaît *L'Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard ainsi que *La Physiologie des passions* du docteur Letourneau. *Lokis* est écrit à l'époque où la folie comme motif fantastique central est très en vogue. L'essor de la psychiatrie est indubitable dans la seconde moitié du XIX^e siècle, pourtant le cerveau humain est toujours conçu comme étrange et plein de mystères. Il est possible donc que tous les actes bizarres et la tragédie finale soient dûs à la folie du comte Szémiotth qui a hérité de la maladie mentale de sa mère.

En suivant l'opinion de Jacques GOIMARD, *Lokis* développe le thème fantastique du monstre : « [...] la boucherie est au centre de la monstruosité. [...] Un monstre, il faut que ça mange. La demande de nourriture est plus fondamentale que la demande d'amour » (1996 : 114).

Magdalena WANDZIOCH est d'avis que le récit de Mérimée « suggère le thème fantastique de la régression de l'être humain vers son animalité originelle, inspirée par le célèbre traité de Darwin » (2001 : 135).

Gilbert MILLET et Denis LABBÉ voient le motif en question sous un angle encore différent des précédents : pour eux, *Lokis* parle de « la sexualité masculine dénoncée comme violente, animale » (2005 : 151).

Les opinions des critiques évoquées ci-dessus ne sont que quelques-unes choisies parmi plusieurs, ce qui montre la polyvalence du thème central de *Lokis* et la polyvalence des motifs fantastiques en général⁶. La nouvelle de Mérimée ainsi que d'autres textes fantastiques se présentent donc comme les « textes ouverts » (Eco, 1979 : 62) dont la lecture se change en une « libre aventure interprétative » (Eco, 1979 : 63), où chaque interprétation entre en relation, s'anastomose avec les autres dans le but de les renforcer mutuellement et de créer l'ambiguïté caractéristique du fantastique. C'est pourquoi, nous sommes d'avis que les querelles des *fantastiqueurs* quant aux listes de motifs fantastiques et quant à l'interprétation des thèmes, semblent, dans une certaine mesure, dépourvues de sens. Aussi bien le lecteur que le critique peut, conformément à son niveau de savoir, de culture générale et de sensibilité, interpréter un motif fantastique dont les significations sont multiples. Cependant, les querelles des *fantastiqueurs* ont également des avantages : presque chaque opinion critique fait naître une réflexion antagoniste, un texte polémique, grâce à quoi la théorie littéraire du fantastique est d'une richesse considérable.

Bibliographie

- BANCQUART, Marie-Claire, 1976 : « Préface ». In : *“Horla” et autres contes cruels et fantastiques de Guy de Maupassant*. Paris, Garnier.
- BREUILLAC, Marcel, 1906—1907 : « Hoffmann en France ». *Revue d'histoire littéraire de la France*.
- BRION, Marcel, 1961 : *Art fantastique*. Paris, Albin Michel.
- CAILLOIS, Roger, 1958 : « Préface ». In : *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris, Club français du livre.
- DARCOS, Xavier, M., 2004 : « Mérimée slavophile ». *Revue des amis de Tourgueniev*.
- DENTAN, Michel, 1976 : « Le “Horla” ou le vertige de l'absence ». In : *Études de lettres*. Lausanne.
- Eco, Umberto, 1979 : *Lector in fabula*. Paris, Grasset et Fasquelle.
- FONYI, Antonia, 1984 : « Préface ». In : *“Horla” et autres contes d'angoisse de Guy de Maupassant*. Paris, Flammarion.

⁶ L'histoire de la littérature fantastique connaît d'autres querelles de théoriciens à propos des motifs polyvalents, comme par exemple la querelle du *Horla* de Guy de Maupassant. Selon J. VAN HERP (1985 : 48), le Horla est un mutant. M. DENTAN (1976 : 50) l'interprète comme une histoire d'extraterrestre. A. FONYI (1984 : 197) hésite entre un double et une hallucination, tandis que M.-C. BANCQUART (1976 : 102) est pour un vampire ou un revenant.

- GOIMARD, Jacques, 1996 : « Préface ». In : J. GOIMARD, R. STRAGLIATI, dir. : *La grande anthologie du fantastique*. Paris, Omnibus.
- HERP, Jacques, van, 1985 : *Fantastique et mythologies modernes*. Bruxelles, Ed. Recto/Verso.
- HEYWOOD, Thomas, 1947 : « Prosper Mérimée : *Lokis* ». *French Studies*.
- LACLOS, Michel, 1958 : *Le fantastique au cinéma*. Paris, J.-J. Pauvert.
- LECOUTEUX, Claude, 2002 : *Histoire des vampires. Autopsie d'un mythe*. Paris, Imago.
- LONGO, Marco, 2009 : « Avatars linguistiques et médiations culturelles dans les sources classiques et médiévales de *Lokis* de Mérimée ». *Romanitas*. Vol. 3, n° 2.
- MARZO, Stefania, 2002 : « Querelles ». In : P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA, dir. : *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF.
- MATTHEY, Hubert, 1915 : *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800. Contribution à l'étude des genres*. Lausanne, Payot.
- MÉRIMÉE, Prosper, 1996 : « *Lokis* ». In : J. GOIMARD, R. STRAGLIATI, dir. : *La grande anthologie du fantastique*. T. 2. Paris, Omnibus.
- MILLET, Gilbert, LABBÉ Denis, 2005 : *Le fantastique*. Paris, Belin.
- MONTCLAIR, Florent, 1998 : *Le vampire dans la littérature et au théâtre : du mythe oriental au mythe romantique*. Besançon, PCU.
- PARADIS, Catherine, 2002 : « L'appétit sexuel : vampirisme et cannibalisme passionnés dans la littérature ». *Québec français*, n° 126.
- PENZOLDT, Peter, 1952 : *The Supernatural in Fiction*. London, P. Nevill.
- RIVA, Valerio, VOLTA, Ornella, 1961 : « Préface ». In : *Histories de vampires*. Paris, Laffont.
- SAYERS, Dorothy L., 1959 : « Préface ». In : *Great short stories of detection, mystery and horror*. London, V. Gollancz.
- SCHMITTLEIN, Robert, 1949 : « *Lokis* », la dernière nouvelle de Prosper Mérimée. Baden-Baden.
- SUMMERS, Montague, 1956 : « Préface ». In : *The Supernatural omnibus being a collection of stories of apparitions, witchcraft, werewolves, diabolism, necromancy, satanism, divination, sorcery, goetry, voodoo, possession, occult doom and destiny*. London, V. Gollancz.
- TODOROV, Tzvetan, 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- TRITTER, Valérie, 2001 : *Le fantastique*. Paris, Ellipses.
- VAX, Louis, 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.
- VAX, Louis, 1970 : *L'art et la littérature fantastiques*. Paris, PUF.
- VOLTA, Ornella, 1962 : *Le vampire : la mort, le sang, la peur*. Paris, J.-J. Pauvert.
- WANDZIOCH, Magdalena, 2001 : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo UŚ.

Note bio-bibliographique

Katarzyna Gadomska, maître de conférence à l'Université de Silésie (Institut des Langues Romanes et de Traduction). En 2001, elle a soutenu sa thèse de doctorat consacrée à la science-fiction de langue française et anglaise. Elle est l'auteur des monographies *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain* (Katowice, Wydawnictwo UŚ 2002) et *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles* (Katowice, Wydawnictwo UŚ 2012) ainsi que de plusieurs articles sur le fantastique classique, le néofantastique, la fantasy, la science-fiction et le roman d'horreur. Elle s'intéresse à la littérature populaire contemporaine de langue française et anglaise.

AGATA SADKOWSKA-FIDALA

Université de Wrocław

Le crépuscule d'un dieu : pourquoi le naturalisme n'a-t-il pas pu durer ?

ABSTRACT: The second half of the 19th century was a period of great transformations: science and painting entered the novel, the novel itself evolved to the point of breaking up, authors were looking for new forms of expressions. The representatives of naturalism took the novel away from its traditional role. After all, naturalism marked the novels' death, but it was in the novel that this movement was obliged to realize its objectives. Naturalists assigned a new target to the novel, which was no longer aesthetic, but scientific. The novel was not a simple fictive story, but aimed at becoming a serious study. The novelists' purpose was to "dissect" their characters, their passions and emotions, based on profound determinism. Zola wanted to make an "exact and meticulous copy of life"; Huysmans intended to "dissect love" and presented himself as a "beast exhibitor"; Goncourt chose a model based on history. Zola was most involved in his scientific theories, wishing to follow Claude Bernard to the point of replacing, in his book, the word "doctor" by the word "novelist," in order to obtain a model of literary creation. Zola seemed convinced that objectivity is possible in this type of work, but his experiments took place in an imaginary world. He did not realize his program entirely though, and remained relatively faithful to the traditional rules of novel writing. He proclaimed his hunger for a revival in literature and he moved away from the naturalist principles. Other writers, like Huysmans or the signatories of the famous "Manifest of the Five," criticized the naturalist errors and insufficiencies. This kind of criticism was heard everywhere: henceforth, it was clear that naturalism was soon to be replaced by something else. The interest in the Russian novel and Wagner's music can be listed among the signs of this renewal. They suggest a profound need for another, irrational way of thinking. Music and painting contributed to the transformation of the novel, too, and witnessed a need for an opening, experienced by naturalists. One may conclude that degeneration of this movement was slow and progressive, and partially resulted from the principles of the movement itself.

KEY WORDS: Science, roman, modification, art.

« Nous avons tenu un grand morceau du siècle, nous n'avons pas à nous plaindre », disait Zola à Jules Huret (HURET, J., 1891 : 170). Le Maître de Médan se rendait parfaitement compte de l'importance du naturalisme dans l'histoire

littéraire, non seulement celle du XIX^e siècle. Mais il comprenait aussi que les changements s'étaient effectués et que l'apogée du mouvement naturaliste touchait à sa fin. Effectivement, le naturalisme était en train de mourir. Pourquoi ? Les raisons de sa déchéance sont multiples, et résultent des transformations accomplies par les naturalistes eux-mêmes.

Même si on situe d'habitude la fin du naturalisme au milieu des années 1880 (publication d'*À Rebours*, du *Roman Russe*, des manifestes du symbolisme), les signes avant-coureurs de cette mort se faisaient voir depuis longtemps. On aurait pu dire d'ailleurs que le dessein naturaliste portait déjà en lui la mort du romanesque. Paradoxalement, c'est avant tout dans ce roman (qu'il a cependant essayé de tuer), que le naturalisme s'est réalisé. Il y était en quelque sorte condamné : aucune forme disponible ne semblait se prêter mieux à ses besoins. Seul le roman était une forme assez large, libre et complexe, pour constituer le cadre des multiples tentatives naturalistes.

Avec Flaubert déjà, le roman perd sa destinée première, celle à laquelle les lecteurs étaient habitués : il cesse de raconter des histoires et son intrigue s'affaiblit ou même disparaît. Les naturalistes, eux, commencent par garder l'intrigue, mais accomplissent une transformation plus grave encore : ils détournent le roman de son objectif. Il devient chez eux un outil pour réaliser des objectifs d'un autre ordre. Scientifiques, avant tout, et non seulement dans le dessein zolien : sans nécessairement toujours vouloir faire de la science, le roman devient le cadre d'une description minutieuse et soi-disant objective des moeurs (Goncourt, Huysmans). Il est maintenant une étude de cas, d'un cas le plus souvent pathologique, ou tout simplement une « tranche de vie », aspirant à réfléter un morceau de la réalité.

Ainsi, le jeu se passe sur un autre terrain : le domaine de l'esthétique fait place à celui des sciences exactes. Parallèlement, une autre transformation se fait : se rapprocher le plus de la vie signifie abandonner l'intrigue au profit de la vie vraie, celle où « les madame Bovary réelles ne se suicident guère » (HURET, J., 1891 : 191), une vie plate et sans couleurs, sans même l'éternel adultère (comme dans l'histoire de Mme Duhamain et de Trudon d'*Une belle journée*). Les naturalistes ont dès le début ressenti le besoin de modifier le roman qui, comme l'écrira plus tard Edmond de Goncourt, ne doit plus être « l'amusement des jeunes demoiselles en chemin de fer » (GONCOURT, E. de, 1980 : 48) et qui, contrairement au roman d'autrefois, « se fait avec des *documents*, racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits » (GONCOURT, E. et J. de, 1989 : 1112). On revendique une rigueur quasi scientifique dans le roman, parce que, comme le souligne Desprez, « un roman n'est plus une fantaisie de l'imagination pour amuser les femmes, mais bien une œuvre sérieuse, dont tous les détails sont vérifiés, et où les fureteurs du siècle prochain retrouveront, écrite au jour le jour, l'histoire de notre temps ». Desprez remarque aussi que le naturalisme est le fruit de son temps et doit son grand succès au

fait qu'il correspond « à un nouvel état de choses que les années accentueront » (DESPREZ, L., 1881 : 11—14).

Les nombreux textes-drapeaux de l'école naturaliste expliquent comment faire cette « œuvre sérieuse » : il s'agit de faire vrai et d'adopter une démarche scientifique. Aussi Zola désire-t-il étudier des tempéraments et non des caractères, des personnages « dominés par leurs nerfs et leur sang » et souligne que le plaisir du romancier se limite aux « graves jouissances de la recherche du vrai ». Il s'applique à faire « la copie exacte et minutieuse de la vie », s'intéresse au « mécanisme humain » et clame que « le reproche d'immoralité, en matière de science, ne prouve absolument rien » (ZOLA, E., 1906 : III—V). Huysmans répète d'après son maître : « [...] l'art n'a rien à faire, je le dis haut et ferme, avec la pudeur et l'impudeur ». Pour Huysmans, désireux de mettre au pied d'égalité tous les sujets (« Pustules vertes ou chairs roses ») le roman est une étude scientifique, dans laquelle l'écrivain s'applique à « étudier », « démontrer » et « disséquer » son sujet :

Étant donné, comme sujets à étudier, un homme et une femme, nous voulons les faire agir, dans un milieu observé et rendu avec un soin minutieux de détails, nous voulons démontrer, si faire se peut, le mécanisme de leurs vertus et de leurs vices, disséquer l'amour, l'indifférence ou la haine qui résulteront du frottement passager ou continu de ces deux êtres ; nous sommes les montreurs, tristes ou gais, des bêtes!

HUYSMANS, J.-K., 1991 : 16—18

Si la conception goncourtienne semble plus modeste, elle se veut aussi sérieuse que le projet de Zola. L'objectif des Goncourt sera de faire du roman une « Histoire morale contemporaine » : il est censé devenir « la forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale » (GONCOURT, E. et J. de, 1990 : 27). Ce n'est pas sur les sciences exactes que les Goncourt souhaitent modeler le roman, mais sur l'histoire, puisque « l'histoire est un roman qui a été ; le roman est de l'histoire, qui aurait pu être » (GONCOURT, E. et J. de, 1989 : 750). Cet objectif oblige l'écrivain à faire preuve d'une rigueur dans sa recherche, car l'histoire et le roman ont recours aux documents vrais (GONCOURT, E. et J. de, 1989 : 564) qu'il faut trouver et ensuite savamment exploiter.

Maupassant souhaite lui aussi « donner une image exacte de la vie », mais il entend le faire autrement que ses confrères. Au lieu d'adopter aussi une démarche scientifique ou historique, au lieu de montrer au lecteur « la photographie banale de la vie », Maupassant aspire à « en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même » en créant « l'illusion complète du vrai » (MAUPASSANT, G. de, 1888 : XV—XVI). Cela semble faire de lui un naturaliste à rebours, malgré l'objectif qu'il se propose.

Zola ira le plus loin dans ses théories (même s'il ne les respectera pas toujours en pratique), entendant remplacer dans l'œuvre de Claude Bernard le mot

«médecin» par le mot «romancier» (ZOLA, E., 1881 : 2), et faire de chaque chapitre «l'étude d'un cas curieux de physiologie» (ZOLA, E., 1906 : III). L'observation doit bien voisiner avec l'expérimentation dans des textes qui constituent «l'étude du tempérament et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances». Le parcours du romancier ressemblera à celui d'un scientifique : « [...] toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écartez des lois de la nature ». Affirmant que «le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur» (ZOLA, E., 1881 : 7—8), il semble croire à l'objectivité possible de sa démarche. Or, un expériment ne peut se faire dans un univers fictif, dans lequel l'auteur, tout objectif qu'il veuille paraître, tout fidèle aux lois de la nature qu'il croie être, reste bien le créateur et le démiurge, et non l'observateur indifférent, de l'univers qui défile devant ses yeux. Compte tenu de son caractère fictif, un roman ne peut être l'équivalent d'un expériment scientifique.

Zola ne réalisera d'ailleurs pas entièrement son programme. Il s'éloigne de l'exactitude naturaliste de plusieurs manières. Tout d'abord, son roman, de même que le roman goncourtien, continue à raconter des histoires. Elles sont bien ancrées dans la réalité, car l'auteur se documente soigneusement sur ses milieux et le mode de vie de ses personnages ; mais les personnages restent fictifs, et l'intrigue est inventée.

Ensuite, tout en voulant ne faire que de la science, Zola ne néglige pas pour autant le romanesque. *Au bonheur des dames* est là pour en témoigner, avec l'histoire sucrée de la petite Denise, arrivant de province dans l'univers hostile de la capitale, subissant de différentes épreuves et, finalement, trouvant un protecteur riche qui la prend pour femme. *Le Rêve* semble inspiré par *La Légende dorée*, un des livres préférés de son héroïne, avec la mort improbable d'Angélique, une sainte pâle, épuisée de douleur et d'attente, juste après son mariage avec Félicien. *La Faute de l'abbé Mouret* constitue l'exemple d'une formidable échappée impressionniste et d'un jeu avec la symbolique de la vie et de la mort (le Paradou, la blanche Albine et la soutane noire, le grand arbre). Les descriptions d'*Au bonheur des dames* ou du *Ventre de Paris* s'approchent de la peinture, et la fascination par la vie toute matérielle des objets et des couleurs est évidente. Le dessein scientifique semble oublié par un Zola détaillant à l'infini les montagnes de choux et les avalanches de marchandises : il semble y prendre un vif plaisir.

Mais il y a plus : les fins des romans du cycle *Les Rougon-Macquart* sont parfois schématiques et simplifiées, comme dans le *Docteur Pascal*. Les cycles suivants (*Trois Villes* et *Quatre Évangiles*) serviront plutôt à développer une idée chère à l'auteur qu'à observer et expérimenter. La fascination pour la vie, la fécondité et l'éternel retour semble prévaloir sur la peinture de maux sociaux ou l'étude des maladies héréditaires.

Interrogé par Huret, Zola évitera pourtant de trancher sur la mort du naturalisme, expliquant que « l'avenir appartiendra à ceux qui auront saisi l'âme de la société moderne ». Le lecteur croit y entendre l'écho de *La Bête humaine*. Mais le mot d'« âme » est bien là, et Zola lui-même reconnaît ressentir le besoin d'un renouveau, puisqu'il croit « à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité » qu'il définit lui-même comme « une sorte de classicisme du naturalisme » (HURET, J., 1891 : 173).

Zola n'est pas le seul à s'éloigner du naturalisme : d'autres le font aussi, et pour des raisons diverses. Certains, comme Huysmans, en viennent à le juger insuffisant ; son point de référence sera le naturalisme à la manière de Zola, qui a servi d'inspiration à tous les jeunes et que le Maître a fait arriver « aux dernières limites de sa carrière » (HURET, J., 1891 : 178). Ce naturalisme est devenu « scientifique et matérialiste et amoureux de son temps » (HUYSMANS, J.-K., 1997 : 190), et son principal péché a été de se concentrer uniquement sur la réalité matérielle pour « rejeter le suprasensible, dénier le rêve » (HUYSMANS, J.-K., 1999a : 27). Pour Huysmans, la mort du naturalisme ainsi compris était la conséquence inévitable de ses principes : s'étant désigné un cercle de sujets relativement restreint, il était condamné à devenir « une impasse, un tunnel bouché » (HURET, J., 1891 : 178). Pour un Huysmans soucieux de décrire la réalité surnaturelle, le naturalisme est inacceptable, parce qu'il « n'a fouillé que les dessous de nombril » et a « répudié le style, rejeté toute pensée artiste, tout élan vers le surnaturel et l'au-delà ». Pourtant, la méthode naturaliste est chère au romancier, il ne voit pas « en dehors du naturalisme, le roman qui fût possible » et invente une solution, le « naturalisme spiritualiste » : il pourrait mener à un roman qui « devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente », pour ne plus « vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens » (HUYSMANS, J.-K., 1999a : 26—28). Le naturalisme spiritualiste de Huysmans essaiera de combiner les nouveaux sujets avec l'ancienne méthode (goût de la documentation, souci de la vraisemblance, langue, etc.).

Les raisons du rejet du naturalisme zolien évoquées par les auteurs du *Manifeste des Cinq* sont différentes. Le premier des reproches adressés à Zola est que le maître a renié son programme par paresse, en négligeant la documentation :

Incroyablement paresseux à l'expérimentation personnelle, armé de documents de pacotille ramassés par des tiers, plein d'une enflure hugolique, d'autant plus énervante qu'il prêchait âprement la simplicité, croulant dans des rabâchages et des clichés perpétuels, il déconcertait les plus enthousiastes de ses disciples.

Le soi-disant caractère scientifique du projet des *Rougon-Macquart* leur paraît dérisoire ; ils insistent sur la faiblesse du projet, sur « la fragilité du fil hé-

réitaire», sur «l'enfantillage du fameux arbre généalogique» et accusent Zola d'une «ignorance médicale et scientifique, profonde». Ils lui dénièrent aussi sa primauté et son originalité dans le domaine des lettres, en argumentant que «Zola n'était pas le Naturalisme» puisqu'on «n'inventait pas l'étude de la vie réelle après Balzac, Stendhal, Flaubert et les Goncourt». Ces jeunes, qui avaient auparavant soutenu Zola, avouent, dans de formules délibérément exagérées, avoir ressenti pendant la lecture du cycle zolien la sensation «non plus d'une brutalité de document mais d'un violent parti pris d'obscénité». Dans *La Terre*, livre qui les a poussés à écrire leur manifeste, «l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques». Pis: en exacerbant la «note ordurière» Zola «est descendu au fond de l'immondice». Cette immondice n'est qu'une «imposture de la littérature véridique»: les personnages simplifiés aboutissent à des «silhouettes énormes, surhumaines et biscornues». Les «aberrations» de Zola ne se limitent donc pas à se complaire dans l'ordure, mais le Maître semble la préférer à la vérité honnêtement observée. Le résultat est «une littérature sans noblesse» (BONNETAIN, P. et al., 1887: 1).

René-Pierre Colin souligne que pour la rupture au sein de l'école naturaliste, le Manifeste des Cinq avait moins d'importance que les «apostases» de Huysmans et de Maupassant, ayant choisi des voies incompatibles avec les principes du mouvement: «[...] cet article ne pouvait ouvrir une crise». Le manifeste «ne faisait guère que ressasser un argument moral particulièrement usé, et, au demeurant, fort déplacé sous la plume de jeunes écrivains qui, sur ce terrain, n'étaient pas irréprochables». Ce texte n'en est pas moins symptomatique de la crise, et Colin reconnaît qu'il peut traduire «le début d'une certaine prise de conscience» (COLIN, R.-P., 1988: 228).

Le reproche d'immondice et de grossièreté a été en fait soulevé par de nombreux ennemis du naturalisme, et dans son *Roman naturaliste* Brunetière se plaît à souligner que si, effectivement, les humbles ont le droit au roman, ils ont droit aussi à un peu d'idéal (BRUNETIÈRE, F., 1883: 12). C'est le reproche le plus courant, celui qu'on adressait dès le début aux naturalistes sans même se donner la peine de les lire: ce sont les «vieilles accusations d'immoralité, de vulgarité ordurière, que depuis dix ans reprenaient inlassablement les critiques de la presse conservatrice (RAIMOND, M., 1966: 25). Il n'en reste pas moins vrai que ce reproche banal cache une part de vérité, et Colette Becker reconnaîtra que la vision naturaliste est une vision déformée et que «Maupassant, Zola et les autres nous donnent à voir une humanité avilie, une cohorte d'êtres accablés par l'adversité de la maladie, incapables de comprendre et de lutter, victimes de la méchanceté des autres, des jalouses, des ragots, de la bêtise» (BECKER, C., 1993: 80).

C'est là qu'il faut chercher la raison du renouveau proposé par les «psychologues» et les symbolistes: fatigués par la peinture noire des atavismes et déformations, ils se tourneront vers l'âme, le cœur, l'infini. C'est aussi la raison de l'intérêt porté au roman russe, qui, comme l'écrit René-Pierre Colin, est «comme

ennobli par une émotion morale, une sympathie pour l'humanité et même un souci du divin, étrangers au naturalisme français» (COLIN, R.-P., 1988 : 245).

Les naturalistes eux-mêmes ressentent d'ailleurs le besoin d'un renouveau : il concerne avant tout le roman, qui, selon Desprez « attend une forme plus simple » (DESPREZ, L., 1881 : 17). Selon Edmond de Goncourt, le roman est « un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire » ; pour cette raison, « il y a une nouvelle forme à trouver que le roman pour les imaginations en prose » (HURET, J., 1891 : 168). Huysmans avoue avoir rêvé « de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux ». Il va jusqu'à vouloir « supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf » (HUYSMANS, J.-K., 1999b : 71).

Le naturalisme ne doit pas pour autant être rejeté en entier. Certains, comme Huysmans, veulent garder sa technique pour explorer de nouveaux sujets ; Alexis, de même, voit le naturalisme non comme une rhétorique, mais comme une méthode, qui est « assez large pour s'accommoder de toutes les 'écritures' » (HURET, J., 1891 : 189—190). Un renouveau se prépare : il concerne aussi bien la forme que le contenu.

Dans le déclin du naturalisme, deux autres facteurs jouent aussi un rôle important. Le premier, c'est la peinture, qui sape le roman naturaliste de l'intérieur. Le second, c'est la musique, correspondant au besoin d'une échappée spirituelle.

Philippe Hamon a bien souligné que chaque projet réaliste, en principe, « priviliege le *regard* par rapport à l'odorat, ou au goût, ou au toucher, ou à l'ouïe » (HAMON, P., 1983 : 69). En fait, nombreux des écrivains naturalistes s'intéressent à la peinture, certains prennent la défense des nouveaux peintres (Huysmans, Zola). Ils s'en inspirent aussi. Colette Becker rappelle que « Zola a été très étroitement lié avec les peintres novateurs de son époque ». Il leur empruntera « leur technique et leur terminologie » (BECKER, C., 1993 : 91), il sera entraîné par le flot, oubliant son dessein scientifique au profit de la description picturale.

Le visible fascine et quelquefois repousse le projet naturaliste au second plan. Le roman huysmansien éclate, n'étant qu'une série d'images, de tableaux faiblement reliés entre eux. Avec cette importance accordée aux choses, la cohérence du roman est en question, et avec elle, la cohérence du projet naturaliste en tant qu'étude d'un cas calquée sur la science. *À Rebours* consacrera l'apostase de Huysmans, qui saura prendre sa propre voie, tournée vers l'art. Le cas des Goncourt semble extrême : ces auteurs d'études sur l'art perspicaces et profondes, mais aussi de belles descriptions impressionnistes où leur « écriture artiste » se déploie à souhait, semblent prisonniers de l'esthétique naturaliste, à laquelle ils n'ont pas su échapper. Leurs « histoires » naturalistes sont parfois artificielles ou invraisemblables (la mort de Madame Gervaisais), et, de même

que dans le cas de Huysmans, leurs romans manquent d'unité. Notons pourtant que les échappées picturales ne doivent pas toujours miner le roman : chez Zola, elles constituent une sorte de refrain habilement introduit, structurant le roman (*L'Œuvre, Une page d'amour*).

La peinture n'est pas le seul art à faire son entrée dans le roman de l'époque : il ne faut pas oublier la musique, et notamment la musique wagnérienne. Céard attendait bien « un bonhomme » qui « fera en littérature ce que Wagner a fait en musique, et rendra, en même temps, la musique, la sensation, la peinture des choses ! » (HURET, J., 1891 : 205). Céard l'essaiera, avec ses *Terrains à vendre au bord de la mer*, mais le projet est plus vaste et intéressera aussi les symbolistes : faire l'œuvre une, de la littérature qui englobe tous les autres arts pour arriver à la plénitude de l'expression. Cette aspiration témoigne d'une insatisfaction, d'un désir d'aller plus loin. René-Pierre Colin souligne l'importance de Wagner :

On a peu souligné que le wagnérisme fut en France une arme contre le naturalisme, non seulement par la puissance des mythes qu'il imposa à des spectateurs qui en étaient depuis longtemps privés par ce mouvement littéraire, mais encore par la volonté chère à Wagner de se libérer de la sujetion des objets.

COLIN, R.-P., 1988 : 236

« Se libérer de la sujetion des objets », se libérer du matériel : au bout du chemin, il y aura l'âme et tout ce qui ne peut pas être expliqué de façon rationnelle, tout ce que le mythe incarne, avec de nouvelles valeurs et nouvelles réponses. De même, la morale et le spirituel se présentent comme éléments importants d'une esthétique basée sur des valeurs qui n'avaient aucune importance pour les naturalistes, mais qui commence à fasciner dans cette France désenchantée par la défaite d'il y a plus de dix ans il est vrai (1871), mais qui germe dans les esprits et fait quelquefois penser à la décadence, à un renouveau, et invite à ne pas repousser les idées nationalistes, véhiculées tant par Wagner que par le roman russe. Zola lui-même devient idéaliste... Certains écrivains, comme Remy de Gourmont dans *Sixtine*, refuseront l'action comme inutile et s'enfermeront dans leur tour et le culte du moi se fera sentir, ne serait-ce qu'avec Barrès, avant de devenir un roman de l'énergie nationale.

Dans toutes les « armes contre le naturalisme », on voit une volonté tenace de faire du neuf. Le public et les écrivains eux-mêmes étaient fatigués par le champ de sujets et par le matérialisme naturalistes. Les préceptes naturalistes limitaient le champ de l'exploration, et la méthode ancrée dans la science était inapte à traduire les états ne relevant pas du physique. La mort du romanesque, postulée par le mouvement naturaliste, a été aussi une des causes de sa déchéance : tout en sentant le besoin d'un renouveau, les écrivains ne savent pas dans quelle direc-

tion se tourner, comment modifier le roman, et le conduisent quelquefois à ses limites, préparant le terrain pour la prose du XX^e siècle.

On a aussi voulu voir et rendre plus de choses, d'où le recours à la peinture et à la musique. Elles seront exploitées dans le roman non seulement comme un sujet, mais comme un modèle de composition — un modèle étranger au projet naturaliste et qui devra entraîner la décomposition de la formule romanesque traditionnelle.

Comme l'a montré l'histoire littéraire, c'est le symbolisme qui a pris la relève, pour explorer, dans le langage poétique, des sujets étrangers au naturalisme. Les symbolistes se tourneront vers la poésie, plus apte à traduire l'âme. D'autres recherches, comme le travail de Dujardin, se dirigeront vers l'exploration des pensées : encore une tentative d'approfondir ce qui n'est pas visible.

Dans sa réponse à Huret, Edouard Rod a dit simplement que la littérature naturaliste « a été l'expression littéraire de tout un mouvement positiviste et matérialiste qui ne répond plus aux besoins actuels » (HURET, J., 1891 : 14). Cette explication, qui peut sembler simpliste et généralisatrice, est pourtant pertinente : le naturalisme a eu son temps, a fait sa tâche, et sa fin était logique et inévitable. Dans un sens, tout en le repoussant, les symbolistes continuent le travail des naturalistes : ne sont-ils pas venu explorer ce que les naturalistes ne savaient et ne voulaient pas explorer, pour donner une vision plus complète du monde ?

Bibliographie

- BECKER, Colette, 1993 : *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, Dunod.
- BONNETAIN, Paul, ROSNY, J.H., DESCAVES, Lucien, MARGUERITE, Paul, GUICHES, Gustave, 1887 : « La Terre », *Le Figaro*, le 18 août.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, 1883 : *Le roman naturaliste*. Paris, C. Lévy.
- CÉARD, Henry, 1881 : *Une belle journée*. Paris, Charpentier.
- COLIN, René-Pierre, 1988 : *Zola, Rénégats et alliés. La République naturaliste*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- DESPREZ, Louis, 1881 : *L'évolution naturaliste*. Paris, Tresse.
- GONCOURT, Edmond de, 1980 : *Chérie. Préface de la première édition*. In : GONCOURT E. et J. de : *Préfaces et manifestes littéraires*. Paris—Genève, Ressources.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, 1990 : *Germinie Lacerteux*. Paris, Flammarion.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, 1989 : *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
- HAMON, Philippe, 1983 : *Le personnel du roman : Le système des personnages dans les "Rougon-Macquart" d'Émile Zola*. Genève, Droz.
- HURET, Jules, 1891 : *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, Charpentier.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1991 : « Émile Zola et *L'Assommoir* ». In : IDEM : *En marge*. Paris, Éd. du Griot.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1997 : *Lettres inédites à Arij Prins*. Genève, Droz.

- HUYSMANS, Joris-Karl, 1999a : *Là-Bas*. Paris, Gallimard.
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1999b : « Préface écrite vingt ans après le roman ». In : IDEM : *À rebours*. Paris, Gallimard.
- MAUPASSANT, Guy de, 1888 : « Le Roman ». In : IDEM : *Pierre et Jean*. Paris, Paul Ollendorf.
- RAIMOND, Michel, 1966 : *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti.
- ZOLA, Emile, 1881 : *Le Roman expérimental*. Paris, Charpentier.
- ZOLA, Emile, 1906 : *Thérèse Raquin*. Paris, Charpentier.

Note bio-bibliographique

Agata Sadkowska-Fidala, maître-assistant à l’Institut de Philologie Romane de l’Université de Wrocław, elle a soutenu en 2008 à l’Université de Varsovie une thèse intitulée « Edmond et Jules de Goncourt en Pologne. 1860—1918 ». Elle travaille principalement sur la littérature française du XIX^e siècle et est l’auteur de nombreux articles consacrés entre autres aux Goncourt, Remy de Gourmont, Huysmans.

DAVIDE ARTICO

Università di Breslavia

Approcci controversi all'unificazione politica italiana prima e dopo il 1861 Un confronto esemplare fra Ippolito Nievo e Federico De Roberto

ABSTRACT: The purpose of the article is to compare the best known historical novel by Ippolito Nievo, published in Britain as *The Castle of Fratta*, to Federico De Roberto's *I Viceré*. Nievo drowned to death in 1861, the same year De Roberto was born. The year, which also officially marked the establishment of the Kingdom of Italy, represents a turning point in the history of Italian literature. As the comparison of the two novels shows, the idealistic and optimistic attitude preceding 1861 was to disappear a few years later, as it became apparent that the upper classes lacked the competence and morality needed to lead the new Kingdom.

KEY WORDS: Ippolito Nievo, Federico De Roberto, historical novel, Risorgimento.

Per cominciare sarà opportuno precisare tanto il campo d'indagine, quanto lo strumentario teorico di riferimento delle considerazioni che seguono. Né l'uno né l'altro sono infatti scontati. Particolarmente bisognosa di giustificazione pare essere la stessa data scelta qui come cesura: se infatti il 17 marzo 1861, giorno in cui il Parlamento di Torino approvò la trasformazione del Regno di Sardegna in Regno d'Italia, è indubbiamente una pietra miliare nella storia dell'Italia unita, ne è anzi l'inizio formale, e come tale è stato celebrato nella Penisola per tutto il 2011; non è invece altrettanto evidente la ragione per cui tale giorno dovrebbe costituire anche uno spartiacque nella storia della letteratura italiana.

Al contrario: già da almeno un decennio era in atto in tutta Europa quella che, con strumenti interpretativi forse datati, venne definita "crisi del realismo borghese" (LUKÁCS, G., 1977: 227). Dopo gli avvenimenti insurrezionali della Primavera dei Popoli del 1848, a fronte di un timore diffuso delle conseguenze di una rivoluzione sull'onda delle idee socialiste del tempo, la borghesia entrò

in crisi quale classe sociale portatrice di spinte innovative. Ne derivò una crisi intellettuale nell'ambito della quale si sarebbe finito con il mettere in discussione l'allora imperante modello storiografico di derivazione idealista e, con ciò stesso, le interpretazioni trascendenti dei medesimi avvenimenti storici, in breve: la loro stessa escatologia (LUKÁCS, G., 1977: 99—100).

Tuttavia, in Italia, il 1848/1849 fu un periodo soltanto interlocutorio, con il fallimento della velleitaria impresa bellica di Carlo Alberto prima, e con la caduta della Repubblica Romana dopo; anche le conquiste “democratiche” si limitarono di fatto alla *constitution octroyée* dallo stesso Carlo Alberto, che era ben lunghi dal far prevedere rivolgimenti epocali. La limitatezza e la provvisorietà delle conquiste progressiste contribuirono dunque a far rimanere accesi quei fuochi rivoluzionari che invece, in altre parti d’Europa, andavano spegnendosi. Ne risentì anche la letteratura, la cui svolta fu meno repentina che nel resto del Continente o, meglio, venne dilazionata a dopo il 1861. Forse aneddotico, ma comunque indicativo di questa sorta di ritardo culturale delle *élites* della Penisola italica nei confronti di quelle del resto d’Europa, è il fatto che lo stesso Conte di Cavour avesse ritenuto significativo comunicare a Luigi Torelli come, durante il suo soggiorno a Edimburgo nel 1852, egli, senza curarsi affatto della politica piemontese, se ne andasse, “un Walter Scott in scarsella, visitando i luoghi ch’egli ha reso celebri” (VIARENGO, A., 2010: 245). Insomma colui che, per molti versi, fu l’ispiratore del “romanzo storico risorgimentale” con tutte le “scintille patriottiche” che esso emetteva (ROMAGNOLI, S., 1968: 40), quel Walter Scott il cui *Ivanhoe* era apparso già nel 1822 nella versione italiana di Gaetano Barbieri, a trent’anni di distanza non smetteva di esercitare il suo fascino su uno dei futuri protagonisti dell’unificazione politica della Penisola. La “crisi del realismo borghese”, di cui il romanzo storico, convenzionalmente sottoposto al “vincolo della verità storica” (GANERI, M., 1999: 42) e quindi realista *par excellence*, era una manifestazione tutt’altro che secondaria; questa crisi, *dicebam*, era ancora ben lunghi dal verificarsi in Italia dopo il 1848. Si sarebbero dovuti attendere ancora almeno una dozzina d’anni perché, proprio in seguito all’Unificazione, con il consolidarsi del regime di parlamentarismo borghese di modello sabaudo, le ansie e i timori che avevano travagliato le borghesie europee dopo la Primavera dei Popoli cominciassero a manifestarsi anche in Italia. Perciò il 1861 rappresenta, in Italia, non soltanto una cesura di ordine storico-fattuale, ma anche un anno-limite per la cultura in genere e per la letteratura in particolare.

Passando ora allo strumentario teorico cui si farà riferimento di seguito, varrà la pena di porre l’accento sul valore epistemologico del romanzo storico in termini di diffusione di un sapere storico generalizzato, non confinato alle pubblicazioni accademiche specialistiche od alla manualistica destinata alle scuole. Ci sono anche qui due aspetti da considerare. Il primo è il concetto medesimo di “scienze storiche” in opposizione semantica ad altre scritture che si suppone che

scientifiche non siano. Come dimostrato eloquentemente da Karl Popper, questo tipo di storia accademica

[...] tratta l'individuo come una pedina, come uno strumento di scarsa importanza per il progresso generale dell'umanità. E ne fa discendere che gli attori principali sulla scena della Storia siano o le Grandi Nazioni con i loro Grandi Condottieri, o le Grandi Classi oppure ancora le Grandi Idee.

POPPER, K.R., 1993: 29

Secondo Popper questo atteggiamento, presumendo e postulando l'esistenza di una indefinita Istanza assoluta la cui volontà si manifesti nelle azioni collettive, sia essa lo Spirito hegeliano, la Ragione, la Nazione o finanche la "coscienza di classe" nell'accezione marxiana, assume le caratteristiche di una metafisica, non di una scienza. Caratteristico della scienza è invece che le sue affermazioni siano falsificabili, vale a dire che, ripetendo una data esperienza empirica in condizioni immutate, si possano in linea teorica ottenere risultati diversi. Questo non è ovviamente possibile qualora si postuli, ad esempio, l'esistenza immanente di uno Spirito che, come quello di Hegel, guidi il progresso dell'umanità.

Da queste considerazioni, che possono apparire vaghe, derivano invece conseguenze ben precise in termini di ermeneutica. Se la storia accademica non è una scienza in senso stretto, allora i suoi prodotti non sono altro che narrazioni. Narrazioni che possono mantenersi, invero, entro limiti argomentativi rigorosi, niente affatto privi di una loro coerenza interna. E pur tuttavia narrazioni, non descrizioni falsificabili di una realtà oggettiva, riproducibile cioè in condizioni sperimentali. Basta del resto un minimo di buon senso comune per capire ed accettare che nessun avvenimento storico è riproducibile, non foss'altro perché, per essere appunto storico, dev'essere definitivamente trascorso, appartenere a un passato che non torna. Ciò constatato, che cosa distingue un'opera di storia accademica da un romanzo storico?

Sostiene Franco Brioschi: "La marca che distingue i testi letterari dai testi non letterari non è una marca linguistica, ma una norma sociale" (BRIOSCHI, F., 2006: 67). Il senso implicito di questa affermazione è che il testo letterario intende veicolare saperi che risultino fruibili anche al di fuori del contesto in cui sorge il testo medesimo. Se la narrazione storica accademica mira a spiegare avvenimenti passati ai contemporanei dell'autore della narrazione stessa, il testo letterario mira invece a trasmettersi oltre la contingenza, ha pretese di trascendenza. Il testo non letterario è forse maggiormente esplicativo, ma diventa anche relativamente presto preda dell'obsolescenza. Il testo letterario invece è, o perlomeno aspira ad essere, eterno.

Fatta questa precisazione sul valore epistemologico delle narrazioni letterarie di argomento storico, ed individuata la marca che le distingue dalle narrazioni storiche accademiche, resta da porsi un'altra questione: quali sono le specificità

del “romanzo storico risorgimentale”, giusta la definizione di Romagnoli? Già in epoche precedenti all’Ottocento la Storia aveva fatto la sua comparsa nelle narrazioni letterarie. È sufficiente ricordare, ad esempio, i romanzi picareschi od anche la letteratura “gotica” dei Preromantici. Non a caso, però, questi tipi di narrazione non vengono definiti romanzo storico. In essi la Storia era sì presente, ma nel ruolo di fondale, di elemento statico che non produceva *fabula*. È soltanto in seguito che la pratica narrativa di documentare avvenimenti storici sarebbe diventata addirittura indispensabile allo svilupparsi delle dinamiche della finzione letteraria (GANERI, M., 1999: 28).

Si assiste in tal maniera al prodursi di opere dal doppio valore, destinate a “un pubblico di lettori inquieti e disorientati che avevano fame di Storia e di storie” (ROSA, G., 2008: 117). Da una parte gli avvenimenti della Storia (intesa quale *historia rerum gestarum*, cioè analisi tesa a spiegare i cambiamenti fattuali intervenuti nella vita di una collettività più o meno ampia di esseri umani) vi venivano presentati in modo dinamico e, con ciò stesso, avvincente; dall’altra vi apparivano storie individuali di personaggi d’invenzione, con cui il lettore era spinto a identificarsi ed alle cui vicende private, perciò, si appassionava.

Occorre a questo punto sottolineare che quella delineata sopra non era una caratteristica esclusiva del “romanzo storico risorgimentale”. Era tipica invece del romanzo storico *tout court*. La si rileva anche nell’antonomasia del romanzo storico italiano, cioè in quei *Promessi sposi* in cui Alessandro Manzoni decise di collocare l’elemento storico tanto in apertura quanto in chiusura, dandogli però prima un significato di Storia collettiva, poi un significato di vicenda privata dei due fidanzati (PARRINI, E., 1996: 17—19). Quel che diventa specifico del “romanzo storico risorgimentale” è piuttosto il collocarsi dell’azione collettiva, quella che determina anche lo svolgersi delle vicende private dei personaggi di fantasia, in un periodo che anticipi o segua immediatamente l’Unificazione del 1861.

Importante rimane comunque la persistenza del doppio binario narrativo: Storia dell’Italia che si sta facendo come collettività, sia pure soltanto politico-dinastica; e storia individuale di uno o più personaggi che in quella Storia collettiva vengono coinvolti. Non rispondono dunque al criterio le opere autobiografiche, come ad esempio le *Noterelle d’uno dei Mille*, pubblicate nel 1880 dall’ex garibaldino Giuseppe Cesare Abba, né quelle che si concentrano sulle sole gesta di personaggi autentici, realmente vissuti e dunque estranei alla finzione letteraria, come ad esempio la *Storia della insurrezione di Roma nel 1867* del politico milanese Felice Cavallotti. Ai fini del presente studio si è scelto quindi di concentrarsi su due esempi di “romanzo storico risorgimentale” che presentino sia la Storia collettiva sia le storie individuali di personaggi di fantasia, per rilevarne gli aspetti controversi rispetto all’Unificazione. Il primo di questi due esempi, le *Confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo, fu pubblicato certo a Firenze nel 1867, ma era stato composto in precedenza, fra l’autunno del 1857

e l'agosto del 1858, quindi ancora prima della II Guerra d'Indipendenza. È noto del resto che, nel 1861, Nievo morì. Il secondo esempio è invece *I Viceré* di Federico De Roberto, uscito a Milano nel 1894.

Come opportunamente sottolineato in una delle più recenti biografie dedicategli (MAZZON, D., TORRISI, R., 2011), anche Nievo, al pari di Abba, ebbe un passato di Camicia rossa. Il suo impegno diretto nelle battaglie risorgimentali era anzi iniziato assai prima. Ancora soltanto diciassettenne, aveva già preso parte all'insurrezione mantovana del 1848, per spostarsi poi l'anno successivo in Toscana, dove si sarebbe avvicinato agli ideali del repubblicanesimo radicale professati dall'avvocato livornese Francesco Domenico Guerrazzi, la personalità più di spicco del triumvirato che temporaneamente governava Firenze e che era composto anche dai federalisti Giuseppe Montanelli e Giuseppe Mazzoni. Dopo aver terminato, a soli 27 anni, le sue *Confessioni*, Nievo iniziò la sua avventura garibaldina arruolandosi nel 1859 nei Cacciatori delle Alpi e poi, nel 1860, unendosi alla spedizione dei Mille. Assurto addirittura al grado di Viceintendente generale di Sicilia, Nievo rimase sull'isola fino al 4 marzo 1861 quando, allo scopo di portare importanti documenti a Torino, s'imbarcò sulla nave "Ercole". Morì nel susseguente naufragio del piroscalo.

Il romanzo di Nievo, scritto in tempi da record (meno di dieci mesi) in ragione della sua mole¹, parrebbe inserirsi nella corrente della letteratura moralista e didascalica del secondo Romanticismo, tanto da esser stato talvolta classificato fra le opere della "letteratura popolare" (PETRONIO, G., 2003: 163—174). Di fatto però il proposito dell'edificazione etica nazionale è lasciato a un protagonista, Carlo Altoviti, che fin dall'*incipit* del romanzo, collocato nel 1858, è "vecchio oramai più che ottuagenario" (NIEVO, I., 2006: 67). La formazione morale del buon cittadino italiano, insomma, viene delegata a una figura simbolica che ricorda lo Ierofante dei tarocchi, il quale però non si fa scrupolo di presentare le tappe della sua vita passata senza indugiare nel paternalismo che ci si potrebbe attendere da questo tipo di guida spirituale. Anzi le vicende "autobiografiche" di Carlino, che cominciano fin dall'infanzia trascorsa presso la zia al castello di Fratta, sono un susseguirsi di controversie, dettate da un'incostanza cui non riesce del tutto a supplire la fondamentale bontà d'animo del ragazzo.

Fin dalle prime battute del romanzo, con il castello della zia che viene descritto (letteralmente) dalla cucina, e che con la sua architettura incoerente e l'intrico di fumaioli mette decisamente in crisi l'immagine letteraria stereotipata e medievaleggiante dei castelli alla Walter Scott; e poi con la raffigurazione decisamente moderna, tutt'altro che idealizzante degli errori e delle indecisioni del giovane Carlino; fin dall'inizio, si diceva, e poi per tutta la narrazione si può

¹ Il solo testo, in una delle sue edizioni più recenti, consta di circa 850 pagine senza contare l'introduzione del curatore (NIEVO, I., 2006: 7—35), la biografia dell'autore (NIEVO, I., 2006: 37—46) e una bibliografia ragionata (NIEVO, I., 2006: 47—64).

cogliere la capacità dell'autore di rendere in maniera dialettica e dinamica le contraddizioni di un personaggio che non prova nemmeno a celare la sua onesta mediocrità, mentre dipana il racconto di un'autentica *Bildung* sul modello del primo *Wilhelm Meister* (GESSANI, A., 1996).

Degna di nota, in quanto decisamente moderna ed anticonformista, è inoltre la figura della cugina di Carlino, la Pisana, che pare costituire l'antitesi dello stereotipo femminile di castità e pudore che era stata la Lucia manzoniana. Infatti la Pisana, di cui Carlino s'innamora già da bambino, si presenta fin dalle prime battute del romanzo come un personaggio capriccioso, insofferente di ogni disciplina. In seguito assume comportamenti che si potrebbero persino definire di dubbia moralità, in quanto contrarie a un matrimonio di puro interesse con un anziano nobile, che non ama affatto e che tradisce ripetutamente. Tuttavia sarà proprio la Pisana che, in più di un'occasione, contribuirà a salvare Carlino dai guai in cui si era cacciato, seguendolo poi persino nel suo esilio londinese e rimanendogli accanto anche nella malattia, fino a morire lei stessa di consunzione. L'assiologia che emerge da questa figura, delineata attraverso i suoi comportamenti apparentemente controversi, è una sorta di moralismo all'incontrario, da cui deriva che il vero valore etico di una persona non dipende dal suo osservare le convenzioni sociali, bensì dal saper prestare aiuto ad altri in maniera disinteressata.

A intrecciarsi con le vicende di questi due personaggi principali, o piuttosto addirittura a condizionarne la storia individuale, intervengono i grandi eventi politici e militari della prima metà dell'Ottocento. Si comincia da un episodio simbolo della letteratura italiana del periodo, episodio che era emerso *en passant* anche dall'*Ortis* foscoliano: la caduta della Repubblica di Venezia in seguito all'accordo di Leoben fra Napoleone e l'Austria. A questo punto Carlino è già uscito dall'infanzia. È un giovane uomo che ricopre una carica istituzionale a Venezia e che, a causa della decisione politica presa dai francesi a dispetto dei patrioti italiani, si trova a dover iniziare un vagabondaggio che lo vedrà coinvolto in tutti i più significativi avvenimenti insurrezionali della Penisola, a Milano, Genova, Napoli e nel Lazio. Fuggito con la Pisana, come si accennava, fino a Londra per scampare a una condanna a morte, ed ivi ammalatosi, Carlino sopravviverà al decesso dell'amante, tornerà a Venezia e là, guarito dal suo disturbo oftalmico e circondato dall'affetto dei figli e della moglie Aquilina, raggiungerà la venerabile età in cui inizia a scrivere senza più voler chiedere altro alla vita.

Al di là delle sapienti tecniche letterarie con cui Nievo riesce a dare profondità dialettica alle apparenti incongruenze nei comportamenti e negli atteggiamenti dei suoi personaggi, quel che maggiormente c'interessa in questa sede è il suo relazionarsi all'Italia che, dopo mezzo secolo di avvenimenti tormentati, in quell'anno 1858 si trova finalmente nell'anticamera dell'unità politica. Tale relazione dell'autore verso il tema patriottico in sé, slegato dagli

eventi personali suoi e della Pisana, emerge soprattutto all'inizio ed alla fine del romanzo.

Indicativo è il riferimento che, già subito in apertura di romanzo, l'anziano Altoviti fa al mezzo secolo in cui “diedero primo frutto di fecondità reale quelle speculazioni politiche che dal milletrecento al millesettcento traspirarono dalle opere di Dante, di Macchiavello [sic], di Filicaia, di Vico e di tanti altri...” (NIEVO, I., 2006: 68). L'approccio storicista è qui evidente e, con esso, anche il valore escatologico che Nievo attribuisce all'unificazione politica della Penisola. L'unità d'Italia viene qui presentata come la realizzazione di un ideale immanente in quanto trasmesso, senza mutazioni diacroniche, dai tempi di Dante fino al Risorgimento. Ha un valore metafisico cui si legano solide speranze di miglioramento dell'esistente. A sua volta l'individuo, come emerge invece dalla chiusa del romanzo, dovrebbe possedere l'umiltà e la saggezza necessarie a trasmettere ai posteri questo spirito patriottico.

Del tutto diverso è l'approccio che emerge dall'opera di De Roberto che, lungi dal costituire un caso isolato, può essere inserita in una triade comprendente anche *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello e *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La si è scelta in quanto, pur essendo forse la meno nota delle tre, è sicuramente servita da ispirazione alle altre due, dando inizio a un fenomeno apparentemente paradossale. Sostiene Vittorio Spinazzola:

[...] un genere letterario eminentemente borghese come il romanzo storico viene piegato al proposito di colpire a fondo la mentalità della borghesia: sia avvilendo la gloria delle imprese che l'hanno portata al potere, sia dileggiando la fiducia nel futuro che la sorregge. Con una semplificazione di comodo, si potrebbe sostenere che De Roberto, e dopo di lui Pirandello e Lampedusa, reiterano l'uso di una struttura rappresentativa di stampo tradizionale per capovolgerne la funzionalità intrinseca originaria.

SPINAZZOLA, V., 1990: 8

De Roberto, che nel 1861 era appena nato (a Napoli, pur provenendo da famiglia catanese), dà esplicitamente a intendere, in più punti del romanzo, di considerare la Storia null'altro che una noiosa ripetizione di schemi sempre identici, con gli esseri umani che, lungi dall'evolversi e migliorarsi, rimangono sempre uguali a loro stessi. La trama si dipana intorno ai fatti di Consalvo Uzeda, principe di Francalanza, notabile catanese che, membro di una famiglia che già aveva espresso i Viceré ai tempi dei Borboni, vince le elezioni dell'ottobre 1882 e si reca a Roma a fare il deputato.

Nella sua interpretazione della circostanza, espressa nel discorso fatto in conclusione del romanzo alla zia Ferdinanda, Consalvo sottolinea che, ad essere “eletto col suffragio quasi universale”, non era stato né un popolano né un democratico, ma proprio lui, il Principe di Francalanza (DE ROBERTO, F., 1995: 415). Sembra un'anticipazione del marchese Salina. Ma non basta: nel testo

compaiono anche tematiche niente affatto dissimili da quelle verghiane², come l'insofferenza verso la leva obbligatoria e, soprattutto, un becero attaccamento ai beni materiali, rappresentato emblematicamente dall'avversione ai "pezzi di carta sporca" che avevano preso a circolare al posto delle monete in metallo nobile (DE ROBERTO, F., 1995: 292), mentre fioccano commenti meschini sul fatto che, nonostante che Vittorio Emanuele avesse sostituito Ferdinando quale sovrano, la gente non aveva cessato d'infettarsi col colera, che anzi il personaggio di don Blasco definisce, con notevole sarcasmo, un "regalo dei fratelli piemontesi" (DE ROBERTO, F., 1995: 168).

De Roberto però, al pari del suo emulo Pirandello ed a differenza di Giovanni Verga, non intende affatto schierarsi dalla parte dei ceti subalterni. Di fatto anzi li esclude quasi del tutto dal suo impianto narrativo. E se De Roberto non evidenzia affatto tendenze socialisteggianti, è altrettanto vero che, così come Pirandello, non è neppure un nostalgico del vecchio regime borbonico; e neanche mette in discussione l'assetto unitario della Penisola. Il suo stile, tanto polemico da diventare persino sardonico, non fa che esprimere la disillusione derivante dalla constatazione che, nell'Italia umbertina figlia del Risorgimento, mancava una classe dirigente all'altezza dei tempi, capace di far coesistere libertà individuale e solidarietà collettiva, valori morali e pragmatico realismo in politica.

In definitiva la controversia che oppone indirettamente Nievo e De Roberto, l'uno morto e l'altro nato nel 1861, è frutto della cesura storica rappresentata dallo stesso 1861. Se prima dell'Unificazione era prevalente, nel panorama letterario della Penisola, un atteggiamento dai forti connotati idealistici e storici, che vedeva nella creazione di uno Stato nazionale un evento escatologico che, con il suo stesso verificarsi, avrebbe migliorato il destino di tutti gli Italiani; a poco meno di trent'anni di distanza dalla proclamazione effettiva del Regno d'Italia si assistette invece all'estrinsecarsi di un sentimento di forte disillusione, dovuto al mancato raggiungimento dell'obiettivo di un'unità nazionale conclamata, sia sul piano sociale sia su quello culturale, cui si accompagnava un giustificato criticismo nei confronti del basso livello morale e di competenza della classe politica dell'età umbertina.

Riferimenti bibliografici

- BRIOSCHI, Franco, 2006: *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*. Milano, Net.
- DE ROBERTO, Federico, 1995: *I Viceré*. A cura di Sergio CAMPAILLA. Roma, Newton.
- GANERI, Margherita, 1999: *Il romanzo storico in Italia*. Lecce, Manni.

² Per un confronto più approfondito fra De Roberto e i Veristi si rimanda alla relativa monografia di Spinazzola (SPINAZZOLA, V., 1961).

- GESSANI, Alberto, 1996: *Goethe: poesia e modernità. Interpretazione de "La missione teatrale di Wilhelm Meister"*. Roma, Ianua.
- LUKÁCS, György, 1977: *Il romanzo storico*. Torino, Einaudi.
- MAZZON, Daniela, TORRISI, Rosina, 2011: *Ippolito Nievo. La biografia d'un italiano*. Villorba, Anordest.
- NIEVO, Ippolito, 2006: *Le confessioni d'un italiano*. A cura di Loris Maria MARCHETTI. Torino, UTET.
- PARRINI, Elena, 1996: *La narrazione della storia nei "Promessi sposi"*. Firenze, Le Lettere.
- PETRONIO, Giuseppe, 2003: *Romanticismo e Verismo: due forme della modernità letteraria*. Milano, Mondadori.
- POPPER, Karl Raimund, 1993: *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*. T. 1. Warszawa, PWN.
- ROMAGNOLI, Sergio, 1968: "Il romanzo storico". In: Emilio CECCHI, Natalino SAPEGNO, ed.: *Storia della letteratura italiana*. Vol. 8. Milano, Garzanti.
- ROSA, Giovanna, 2008: *Il patto narrativo*. Milano, Il Saggiatore.
- SPINAZZOLA, Vittorio, 1961: *Federico de Roberto e il verismo*. Milano, Feltrinelli.
- SPINAZZOLA, Vittorio, 1990: *Il romanzo antistorico*. Roma, Editori Riuniti.
- VIARENKO, Adriano, 2010: *Cavour*. Roma, Salerno Editrice.

Nota bio-bibliografica

Davide Artico ha concluso un dottorato di ricerca alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino e ne ha poi fatto un secondo alla Facoltà di Lettere dell'Università di Breslavia. Dal 1998 insegna discipline afferenti all'Italianistica, dapprima all'Università della Slesia, quindi all'Università di Breslavia. Autore di due monografie e di una ventina di altri testi apparsi su pubblicazioni scientifiche, curatore di quattro collettanee fra cui una in lingua inglese, sta attualmente lavorando a un terzo libro sulle tecniche di traduzione in italiano delle opere giovanili di Ludwik Gumplowicz.

ALEKSANDRA KOMANDERA

Université de Silésie

Controverses autour de la question identitaire des lettres belges (1881—1980)

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss some questions concerning French-Belgian literature between 1881 and 1980. Since 1830, when Belgium became an independent country, controversies about autonomy and dependence of its national writing have involved many authors or theorists, and divided its literary scene. The magazine *La Jeune Belgique* argued with the old generation of writers and fought against the idea of social art and symbolists' innovations and exaggerations in literature. Then, some regionalist authors rejected French domination by focusing on local scenery and characters. They were criticized soon by writers forming a group called *groupe du Lundi*, who claimed the affiliation to French literature. This view was challenged in the 70s and 80s, first, by the notion of *belgitude*, then, in *La Belgique malgré tout*.

KEY WORDS: Controversy, Belgian literature in French, identity, autonomy, dependence.

Depuis 1830, date de la prise de l'indépendance par la Belgique, la question identitaire des lettres belges a été exprimée à travers de multiples opinions formulées soit dans les articles et les manifestes soit dans les textes littéraires eux-mêmes. La période 1881—1980, que nous mettons à l'examen dans cette étude au prisme des controverses littéraires, englobe trois grandes étapes de la réflexion sur le statut des lettres en Belgique : la première renvoie à la revue *La Jeune Belgique* ; la deuxième met au centre la production des écrivains dit « régionalistes » et sa dévaluation par le programme littéraire du groupe du Lundi ; la dernière concerne les années 70 et 80 du XX^e siècle, lorsque le concept de « belgitude » est forgé et Jacques Sojcher publie un ouvrage collectif à titre révélateur — *La Belgique malgré tout*. Le but de cette analyse est de proposer une vision globale des querelles qui ont divisé la scène littéraire belge à l'époque choisie, tout en tenant compte du contexte sociopolitique du pays.

Le premier contact avec la réflexion sur l'identité des lettres en Belgique est une expérience confuse pour le lecteur, parce qu'il est confronté d'emblée

aux difficultés relevant des dénominations variées. Les termes utilisés pour qualifier la production littéraire des auteurs belges sont aussi nombreux qu'in-décis : « “lettres/littérature française(s) de Belgique”, “lettres/littérature belge(s) de langue française”, “littérature(s) francophone(s) de/en Belgique” » (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 9), ou, encore, « une littérature française faite par des francophones natifs », « une littérature flamande d’écriture française » (MASSART, R., 2006 : 13). L’hésitation entre ces appellations a sa source dans le contexte sociopolitique et culturel dans lequel émerge le jeune état belge et, en particulier, dans son emplacement à la frontière de deux cultures, nordique et latine, et leur influence. Le caractère problématique de la littérature belge est bien exprimé dans la partie initiale — la Présentation — de *l’Histoire de la littérature belge. 1830—2000*, ouvrage rédigé sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman :

Une histoire de la littérature belge est-elle possible ? Cette question, qui n’aurait pas lieu d’être dans le cas des littératures française, russe ou espagnole, revêt une forme d’inquiétude et d’urgence s’agissant de la littérature belge. Jusqu’à quel point, en effet, le corpus d’œuvres et de discours rassemblé sous cette appellation possède-t-il une cohérence et une autonomie suffisantes pour former un ensemble littéraire à part entière ? Et quand bien même on lui reconnaîtrait une telle cohérence, faudrait-il encore en dresser les limites, historiques, géographiques et démographiques : jusqu’où remonter ? Quel est le territoire couvert par cette littérature ? À quoi correspond la qualité de « belge » attribuée à une œuvre ou à un écrivain ? Enfin, comment écrire l’histoire d’un objet aussi complexe et fuyant ?

BERTRAND, J.-P., BIRON, M., DENIS, B., GRUTMAN, R., dir., 2003 : 7

Néanmoins, comme l’affirment les auteurs de l’ouvrage, ces questions s’appliquent, en vérité, à toutes les littératures, y compris les littératures dites « grandes », et elles peuvent stimuler une réflexion fructueuse. Les auteurs de *l’Histoire de la littérature belge. 1830—2000* répondent à la question initiale par la présentation des moments clés dans l’évolution des lettres belges. Une autre tentative de fournir une réponse à la question provient de Jean-Marie Klinkenberg qui, en 1981, dans son article « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d’une sociologie historique », publié dans la revue *Littérature*, et, ensuite, en 2005, dans l’ouvrage *La Littérature belge. Précis d’histoire sociale*, coécrit avec Benoît Denis, compte trois étapes des lettres belges : « centrifuge », « centripète », et « dialectique » (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005)¹. La phase centrifuge englobe les années 1830—1920 et correspond à la « littérature belge (de langue française) », la phase centripète — les années 1920—1960/1970 — est

¹ Pour décrire l’identité de la littérature belge, J.-M. Klinkenberg et B. Denis utilisent « le modèle gravitationnel », avec les notions de « forces centripètes » et « forces centrifuges » (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 36—43).

la période de la « littérature française de Belgique », et la phase dialectique, qui définit la production littéraire en Belgique comme « littérature francophone de Belgique » dure des années 1960/1970 aux temps actuels (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 65).

Les ouvrages évoqués ci-dessus attestent que la réflexion sur la question identitaire des lettres belges se révèle toujours actuelle et inspirante. Elle peut ressortir également du fait que la production littéraire belge appartient aux littératures de langue française ; Dominique Combe l'explique : « Le problème des identités, envisagés au niveau des communautés, des peuples, des nations, des États-nations, fonde tous les travaux sur les littératures francophones, postcoloniales ou non, au point de devenir un lieu commun » (COMBE, D., 2010 : 154). Cette constatation fait penser immédiatement au problème lié à l'identité de la nation belge, qui ne peut pas être évoquée sans référence à la définition de « nation ». Cette dernière est décrite, par exemple, comme un « groupe humain, généralement assez vaste, qui se caractérise par la conscience de son unité (historique, sociale, culturelle) et la volonté de vivre en commun [...] » (*Le Petit Robert*, 2000 : 1652). La nécessité de l'existence d'une communauté de langue n'est pas mentionnée, ce qui permet de répéter, après Marc Quaghebeur, que « l'identité ne se réduit pas à la langue » (GORCEIX, P., 1997 : 59). Par contre, la langue se révèle d'une importance essentielle pour le concept de l'identité culturelle, qui est l' « ensemble des traits culturels propres à un groupe ethnique qui lui confèrent son individualité, mais aussi le sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe » (BENIAMINO, M., GAUVIN, L., dir., 2005 : 96). Outre l'histoire ou la production artistique, la langue est un des traits inhérents à l'identité culturelle car elle établit les liens entre l'individu et la communauté nationale à laquelle il appartient.

Les avis partagés sur l'importance de l'aspect linguistique dans la construction d'une identité nationale, l'identité littéraire y comprise, marquent également les ouvrages critiques et les textes de fiction de l'époque 1881—1980. Bien qu'il soit possible de distinguer dans les années 1815—1830 quelques textes annonçant la littérature belge, par exemple *Le Gueux de mer* (1927) d'Henri Moke, à la naissance du royaume de Belgique, il n'y a pas de littérature nationale. En 1830, encore avant l'insurrection bruxelloise, la *Revue belge* publie un article intitulé les « Conjectures sur l'avenir littéraire de la Belgique », dans lequel son auteur, Pierre Claes, affirme : « Il n'y a pas de littérature belge ; nous n'avons pas de littérature nationale [...] » (CLAES, P. cité par BERTRAND, J.-P., BIRON, M., DENIS, B., GRUTMAN, R., dir., 2003 : 25). Il y expose les arguments géographique (l'exiguïté du territoire), démographique (le peu de lecteurs²) et linguistique (l'absence de

² Cet avis est partagé par J.-M. Klinkenberg : « Ainsi, si l'on prend l'exemple de la Belgique d'avant 1880, on voit que la difficulté qu'il y a à reconnaître une production indépendante est partiellement liée à l'absence de public » (KLINKENBERG, J.-M., 1999 : 8).

langue propre). Néanmoins, Dominique Combe observe qu'au XIX^e siècle, la Belgique possède « une production assez abondante pour avoir une existence propre et constituer progressivement un champ littéraire autonome avec quelques œuvres majeurs [...] » (COMBE, D., 2010 : 165). Cette opinion reste en opposition à celle formulée en 1985 par Pierre Bourdieu, théoricien de « champ littéraire ». Dans son article, « Existe-t-il une littérature belge ? » (BOURDIEU, P., 1985 : 3—6) l'auteur répond négativement. Toutefois, il est convenu de considérer comme œuvre fondatrice de la littérature belge l'ouvrage de Charles De Coster, *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, paru en 1867. Mélant la légende et l'histoire, Charles De Coster donne au jeune état belge une épope nationale qui n'est pas dépourvue de paradoxe : le caractère belge, attribué à Thyl, personnage espiègle flamand luttant contre l'occupation de la « très catholique » Espagne au XVI^e siècle, équivaut au caractère flamand, par conséquent, l'œuvre fondatrice de la littérature belge reste sous le signe de l'inspiration flamande. Cette orientation vers la culture nordique, les littératures allemande et anglaise, est un exemple de manifestation de la « désaffection à l'égard de la France » (GORCEIX, P., 2000 : 9) qui caractérise la génération de la prise d'indépendance. Ainsi, s'élabore le « mythe nordique » (KLINKENBERG, J.-M., 1981 : 35—50) reposant sur le rejet de la culture française au profit de la culture flamande. Une autre singularité surgit : cette nordicité est exprimée pourtant en français — langue des élites belges au XIX^e siècle. Le succès du « mythe nordique » mène Edmond Picard à la formulation du concept d'« âme belge » (PICARD, E., 1897 : 593—599), qui serait une union harmonieuse des cultures germanique et latine. L'accent mis sur la culture flamande, le goût pour le fantastique, un climat brumeux avec des bénitages et beffrois, permet aux auteurs belges d'affirmer leur autonomie. Bref, c'est la « nordicité » flamande qui est, à l'époque, le trait distinctif des lettres belges. Elle est présentée avant tout par les auteurs flamands de langue française, tels Maurice Maeterlinck, Max Elskamp, Émile Verhaeren, Georges Rodenbach.

La lutte pour l'autonomie littéraire continue à travers l'activité de jeunes artistes belges appartenant au mouvement de La Jeune Belgique, dont la devise « Soyons nous » sert à la « promotion d'une expression artistique personnelle, capable de se libérer des tyrannies d'école comme des poncifs académiques » (QUAGHEBEUR, M., 1998 : 46). Le mouvement s'exprime moyennant la revue éponyme. Fondée par Max Waller, *La Jeune Belgique* apparaît en 1881, au moment des débats sur l'identité de la littérature belge³. Sa parution dans les années 1881—1897 amène des conséquences majeures : elle ouvre la voie à de vrais

³ Il est possible de suivre les premières réflexions sur la question identitaire de la littérature belge dans un autre magazine : la revue satirique *Uylenspiegel*, fondée en 1856 par Félicien Rops.

débats théoriques. Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg observent qu'à l'époque de *La Jeune Belgique* « on voit naître le premier discours critique sur les écrivains belges » (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 128). La revue devient vite la scène principale des polémiques : elle prône l'autonomie dans la création artistique et conteste l'académisme des écrivains de la génération précédente. Dans la fameuse querelle dite de « l'Art social », elle s'exprime contre l'art social proposé par l'hebdomadaire *L'Art moderne*⁴ et s'oppose aux innovations des symbolistes. *La Jeune Belgique* prend le côté opposé à *L'Art moderne* sur le sujet de la stylistique belge qui, à l'époque, se caractérise par l'emploi du vocabulaire rare, archaïque, des néologismes, des régionalismes ou, encore, des cultismes (cf. DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 109). *La Jeune Belgique* opte pour la clarté et la netteté de l'expression et condamne ce style qu'elle qualifie de « macaque flamboyant ». Cette appellation péjorative apparaît sous la plume d'Albert Giraud, en 1892 :

Le *Macaque flamboyant* est fondé sur l'ignorance absolue de la grammaire, de la syntaxe et de la langue, sur le culte du barbarisme, du flandricisme, du wallonisme, du contre-sens, du non-sens et du pataquès. Le nouvel idiome est appelé *Macaque* parce qu'il signifie les défauts des mauvais écrivains français et *Flamboyant* parce qu'il revêt ces défauts d'une manière éblouissante.

GIRAUD, A., 1892 : 354

Il faut souligner, cependant, que l' « écriture baroquissante » (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 109), devenu la cible des Jeunes Belgique, a été une des expressions de l'insécurité linguistique, qui a poussé les auteurs belges soit vers l'hypercorrectisme, soit vers la compensation (cf. DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 60), dont l'exemple est le « macaque flamboyant ».

Les débats sur l'art social et l'écriture littéraire, présentés ci-dessus, témoignent que, pour les artistes associés au mouvement de la Jeune Belgique, le nationalisme des lettres n'est pas de première importance : « En effet, alors qu'ils inventent et incarnent une littérature autonome, les Jeunes Belgique n'articulent pas leur idéologie sur la question nationale mais sur la théorie de l'Art pour l'Art » (QUAGHEBEUR, M., 1998 : 47). Cet aspect est reconnu aussi par Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg bien qu'ils observent le rapprochement du problème de l'identité nationale : « Quoique n'étant pas un organe visant explicitement à la constitution d'une littérature nationale, *La Jeune Belgique* permet l'affirmation de l'existence d'une littérature belge relativement autonome [...] » (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 128). Michel Biron, au contraire, fait du *Manifeste*

⁴ *L'Art moderne. Revue critique des arts et de la littérature* est fondée par Edmond Picard, Victor Arnould et Eugène Robert, la même année que *La Jeune Belgique*. Elle s'assigne comme but non seulement la définition de l'identité belge, mais aussi l'établissement du lien entre l'art et la question sociale.

une lecture opposée et déclare que le régionalisme y constitue le « repoussoir le plus explicite » (BIRON, M., 1994 : 292). En dépit des opinions diverses (cf. KLINKENBERG, J.-M., 1992 : 98—124), il est significatif que la revue marque une étape décisive dans « l'institutionnalisation de la littérature belge » :

[...] elle a identifié les premiers classiques de la littérature belge (De Coster, Lemonnier, etc.), a donné la parole aux jeunes prétendants et a ainsi préparé le succès de la génération symboliste. Sur le plan directement institutionnel, elle a fourni le noyau des premiers membres de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique (créeée en 1920). Elle a surtout donné naissance à la première doctrine historiographique littéraire belge [...].

DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 130

Dans les dernières années du XIX^e siècle, outre les collaborateurs à la revue *La Jeune Belgique*, l'idée de l'autonomie des œuvres créées en Belgique, préoccupe aussi certains écrivains qui rompent avec l'hégémonie parisienne (l'influence des poètes parnassiens et symbolistes) en manifestant leur goût pour le local. Ces « régionalistes », qui voient dans leur façon d'écrire une forme de patriotisme, suivent la voie de Georges Eekhoud, auteur de *Kees Doorik* (1883), roman dont l'intrigue se déroule dans la Campine. Ce poète et écrivain naturaliste essaie d'unir l'inspiration réaliste et l'aspiration à créer une littérature nationale. À cette époque, l'étiquette « régionaliste » est polémique au point qu'il reste difficile de fixer une liste d'artistes appartenant à la littérature du terroir. D'un côté, l'inspiration du local est présente dans les premiers textes de Charles De Coster ou Camille Lemonnier. De l'autre, les écrivains comme André Baillon ou Neel Doff peuvent également être comptés parmi les auteurs du terroir, s'ils ne sont pas qualifiés de représentants du roman psychologique ou de la littérature populiste. La veine régionaliste inspire avant tout les auteurs de l'entre-deux-guerres comme, par exemple, Jean Tousseul (*Jean Clairambaux*, 1927—1936 ; *François Stienon*, 1938—1939) ou Marie Gevers (*La Comtesse des digues*, 1931 ; *La Ligne de vie*, 1937 ; *Paix sur les champs*, 1941 ; *La Grande Marée*, 1943). Pourtant, en 1937, la littérature régionaliste est dévaluée dans le *Manifeste* du groupe du Lundi qui promeut une littérature universelle, impossible à créer en se réduisant aux traditions locales. Le groupe du Lundi affirme que la littérature belge n'est qu'une partie de la littérature française. Publié le 1^{er} mars 1937, le *Manifeste* marque un tournant clé dans la réflexion identitaire car il met fin à une « littérature belge de langue française » et ouvre l'étape d'une « littérature française de Belgique ». Vingt et un auteurs signent le texte, parmi eux, Charles Plisnier, Robert Poulet, Marcel Thiry, Michel de Ghelderode et Franz Hellens. Quant au nom du groupe, son origine renvoie à l'habitude de futurs signataires du *Manifeste* qui se réunissaient chaque mois, le premier lundi, autour de Franz Hellens. Dans leur texte, ils posent la question sur l'identité des lettres belges

et affirment que l'idée de la littérature nationale est une « erreur radicale » (cité par BERTRAND, J.-P., BIRON, M., DENIS, B., GRUTMAN, R., dir., 2003 : 380), car l'autonomie se définit avant tout par le facteur linguistique. C'est pourquoi les lundistes s'opposent à « concevoir une histoire des lettres belges en dehors du cadre général des lettres françaises » (cité par BERTRAND, J.-P., BIRON, M., DENIS, B., GRUTMAN, R., dir., 2003 : 381). Selon Michel Brion, le *Manifeste* est « une véritable demande d'annexion à la classe littéraire française » (BRION, M., 1994 : 290). La dernière partie du *Manifeste* est consacrée à la matière de la littérature du terroir et sert à dévaloriser le régionalisme étroit : « [...] le régionalisme au sens étroit est sans contredit l'une des anomalies qui empêchent notre littérature de revêtir l'aspect qui lui convient et de tenir la place qu'elle mérite au sein des lettres françaises » (cité par BERTRAND, J.-P., BIRON, M., DENIS, B., GRUTMAN, R., dir., 2003 : 381). La dévaluation du régionalisme incluse dans le *Manifeste* est une sorte de conclusion aux avis formulés sur ce sujet dans les années 30, avant tout, par le critique Robert Poulet, mais aussi par d'autres futures signataires, dans la « querelle du régionalisme ». Pour Robert Poulet, le régionalisme empêche l'accès au statut de chefs-d'œuvre : « L'exploitation systématique des particularités locales, le goût du pittoresque superficiel, le genre folklore et le pathétique pour chef-lieu de canton m'ont toujours paru caractériser et favoriser cette "petite littérature" qui jouit chez nous d'un si funeste et si scandaleux crédit » (POULET, R., 1936 : 19, cité par BERTRAND, J.-P., BIRON, M., DENIS, B., GRUTMAN, R., dir., 2003 : 385). Ces débats sur le régionalisme, qui l'emportent sur le problème de l'identité des lettres belges, dévoilent une autre querelle : celle sur l'esthétique à suivre.

Le moment où le *Manifeste* est publié ouvre la « phase centripète », pour reprendre le terme de Jean-Marie Klinkenberg. Cette étape a ses origines dans les changements qui s'opèrent à l'intérieur de la Belgique après la guerre 1914—1918. La progression vers la division du pays en deux communautés linguistiques et culturelles et l'unilinguisme des régions flamande et wallonne détruisent les concepts de « mythe nordique » et d'« âme belge » qui unissaient jusque là les Belges. En Flandre, on observe le procès de la flamandisation des instances politiques, sociales, scolaires et culturelles. Dans un tel contexte, la littérature nationale belge est dépourvue d'éléments unitaires et stimule la discussion sur la nouvelle identité des auteurs belges d'expression française⁵.

Les lettres belges connaissent encore une fois le paradoxe : « [...] au moment où l'unitarisme belge perd sa pertinence, toutes les représentations qui lui étaient associées (la nordicité, l'âme belge, etc.) se diffusent avec succès à l'étranger, notamment en France, assurant du coup une permanence artificielle de l'image unitaire et nordique du pays » (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 147—148).

⁵ Dans son article, Reine Meylaerts donne preuve de « l'ampleur du débat autour de la construction d'une identité culturelle et littéraire » (MEYLAERTS, R., 1999 : 20) qui marque la Belgique de l'entre-deux-guerres.

À cela s'ajoute un autre moment décisif : la création de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique, en 1920. Née dans cette phase de réorientation vers Paris, cette institution sert à garantir l'autonomie des lettres belges.

Il faut attendre les années 70 et 80 pour que l'idée de l'affiliation des lettres belges à la littérature française soit mise en question. Ceci a lieu lorsqu'apparaît le numéro spécial de la *Revue de l'université de Bruxelles*, dirigé par Jacques Sojcher, sous le titre *La Belgique malgré tout* (1980). C'est un recueil de soixante-neuf textes des auteurs belges qui s'expriment sur le statut des lettres belges et parlent de leur lien avec la Belgique. L'entreprise est surprenante et possède un aspect ludique (un personnage clé de la BD belge est à la première de couverture) mais, en même temps, elle constitue la réponse au *Manifeste* du groupe du Lundi : « Par ses particularismes linguistiques, sa géographie, ses institutions, son système politique ou son imaginaire colonial, la Belgique existe donc bel et bien, qu'on le veuille ou non » (BERTRAND, J.-P., BIRON, M., DENIS, B., GRUTMAN, R., dir., 2003 : 490). Il faut souligner, pourtant, que les textes formant ce numéro sont très hétérogènes et qu'ils témoignent plutôt de la confusion des participants. Cette publication reste aussi en une relation étroite avec le concept de « belgitude », proposé en 1976 par l'écrivain Pierre Mertens et le sociologue Claude Javeau. Dans leur article « Une autre Belgique », publié dans *Les Nouvelles littéraires*, une revue française, ils proposent le terme forgé à l'exemple du terme « négritude » exprimé et utilisé par Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon Gontran Damas. La définition de la « belgitude », qui se fait par la différenciation : le Belge n'est ni Français, ni Néerlandais, ni Allemand, témoigne que l'appellation réfère toujours au « caractère problématique du rapport à la Belgique [...] » (DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M., 2005 : 229), et, dans les années 80, le terme est jugé péjoratif. Néanmoins, la publication de *La Belgique malgré tout* et la réflexion sur la « belgitude » indiquent le temps de l'affirmation identitaire des Belges. Le recueil de textes, réunis par Jacques Sojcher, sort au moment de deux événements politiques et culturels importants : le Royaume de Belgique fête cent cinquante ans de son existence et le pays procède à la fédéralisation. Nous nous retrouvons encore une fois face au paradoxe : l'unitarisme et la décentralisation.

Le parcours des années 1881—1980, qui suit le but d'une ouverture à des analyses futures plus détaillées, permet de saisir les grandes étapes dans l'évolution de la réflexion sur la question identitaire des lettres belges et met en valeur le caractère complexe, souvent aussi paradoxalement, du sujet.

Bibliographie

- BENIAMINO, Michel, GAUVIN, Lise, dir., 2005 : *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges, Pulim.
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît, GRUTMAN, Rainier, dir., 2003 : *Histoire de la littérature belge. 1830—2000*. Paris, Librairie Arthème Fayard.
- BIRON, Michel, 1994 : *La Modernité belge. Littérature et société*. Bruxelles—Québec, Labor — Les Presses de l'Université de Montréal.
- BOURDIEU, Pierre, 1985 : «Existe-t-il une littérature belge?». In : *Études de Lettres*. Vol. 3. Lassanne.
- COMBE, Dominique, 2010 : *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, 2005 : *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles, Éditions Labor.
- GIRAUD, Albert, 1892 : «Memento». *La Jeune Belgique*, septembre 1892. Cité par Paul DELSEMME. *Revue littéraire en ligne*. n° 11, le 15 novembre 2004. On-line : <http://www.bon-a-tirer.com/volume11/pd.html> [page consultée le 11 mars 2012].
- GORCEIX, Paul, 2000 : *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*. Paris, Ellipses Édition Marketing S.A.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 1981 : «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique». *Littérature*, n° 44.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 1992 : «Lecture du *Manifeste du Groupe du Lundi (1937)*». In : TROUSSON, Raymond, SOMVILLE, Léon, dir. : *Lettre de Belgique. En hommage à Robert Frickx*. Köln, Janus, coll. «Kölner schriften zur Romanischen Kultur», Band 18, 98—124.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 1999 : «Introduction. L'analyse institutionnelle de la littérature en Belgique francophone : où en est-on?». In : *Textyles*, n° 15 : *L'Institution littéraire*. Bruxelles, Textyles-éditions.
- Le Petit Robert, 2000 : *Le Petit Robert de la langue française*. Paris, Le Robert.
- MASSART, Robert, 2006 : «D'une littérature belge de langue française à une littérature française de Belgique». *Français 2000*, n° 201—202 : *Nos lettres s'envoient*.
- MEYLAERTS, Reine, 1999 : «La construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres». In : *Textyles*, n° 15 : *L'Institution littéraire*. Bruxelles, Textyles-éditions.
- PICARD, Edmond, 1897 : «L'âme belge». *Revue Encyclopédique*, 24 juillet. In : *La Belgique en toutes lettres. L'Histoire et les hommes*. Textes assemblés par Véronique JAGO-ANTOINE et Hugues ROBAYE sous la direction de Marc QUAGHEBEUR. Bruxelles, Tournesol Conseils SA — Éditions Luc Pire, 2008.
- POULET, Robert, 1936 : «La querelle du régionalisme». *Revue catholique des idées et des faits*, le 13 mars.
- QUAGHEBEUR, Marc, 1998 : *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles, Éditions Labor.
- QUAGHEBEUR, Marc, 1997 : «L'identité ne se réduit pas à la langue». In : GORCEIX, Paul : *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*. Paris, Honoré Champion Éditeur.

Note bio-bibliographique

Aleksandra Komandera, maître de conférences à l’Institut des Langues Romanes et de Traduction de l’Université de Silésie (Katowice, Pologne). En 2008, elle a soutenu sa thèse de doctorat en système de « cotutelle » (avec l’Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), consacrée au conte insolite français du XX^e siècle (questions abordées : le surnaturel, le fantastique, le merveilleux, le jeu littéraire, la lecture). Elle est auteur de plusieurs articles sur le récit bref français. Actuellement, elle travaille sur la littérature francophone de Belgique. D’autres champs de recherches sont : les genres narratifs, l’intertextualité, la paralittérature.

DOMINIQUE ROUGÉ

Université Pédagogique de Cracovie

Une lecture scientiste du génie
à la fin du XIX^e siècle
L'anormalité des personnalités d'exception
selon Cesare Lombroso

ABSTRACT: Cesare Lombroso, an Italian alienist of the late 19th century, regarded geniuses as higher degenerates, influenced as he was by the theory of degeneration that accounted for mental disorder originating from hereditary defects. In this article, I shed new light on his work “Man of Genius”, in which he focuses on the biography of some great writers to explain how their work stems from pathology, while identifying genius with insanity.

I aim at demonstrating that, even though Lombroso's scientist and reductionist theories may appear ludicrous today, they are nonetheless still alive, concealed within some “beuvistic” interpretations of literature.

KEY WORDS: Genius, insanity, degeneracy, heredity, scientism, classification.

Hélas ! Que le génie et la folie se touchent donc près ! Ceux-là que le ciel a marqués, soit en bien, soit en mal, sont sujets à de tels symptômes, ils les subissent plus ou moins fréquemment, plus ou moins violemment. On les enferme, on les enchaîne, ou bien on leur élève des statues.

Denis Diderot, *Dictionnaire encyclopédique*

Le nom de Cesare Lombroso est aujourd’hui tombé dans l’oubli mais si les conceptions qu'il a développées à la fin du XIX^e siècle semblent définitivement dépassées, elles parlent cependant d'une façon de lire le génie littéraire qui n'a pas pris fin : Lombroso en effet se réclamait de la science. Ce qui caractérisait cet aliéniste et criminologue italien c'était sa conviction que l'artiste était « anormal », il le considérait comme « un dégénéré supérieur ». Ces conceptions réductionnistes ont été, d'une certaine façon, prolongées par les critiques des

œuvres d'art, inspirées par la psychanalyse, qui ont cherché la vérité de ces œuvres dans l'analyse de la psyché de l'auteur et ont « pathologisé » la création et son créateur¹. Nombre d'auteurs s'en sont pris à ces lectures réductrices. Le romancier et essayiste Milan Kundera, l'un des porte-parole actuels de ces critiques, rejette toutes les lectures biographiques de la littérature et écrit : « [...] les biographes du romancier défont ce que le romancier a fait, refont ce qu'il a défait. Leur travail ne peut éclairer ni la valeur ni le sens d'un roman, à peine identifier quelques briques » (KUNDERA, M., 1986 : 180—181)². À travers notre étude sur les lectures scientistes de Lombroso nous désirons montrer que s'il caricature les lectures « beuvistes », cependant il nous parle de la façon de lire la littérature des partisans de cette méthode et participe à l'éternelle querelle qui voit s'affronter les tenants d'une étude psychologique des créateurs ainsi que de leurs œuvres et ceux qui pensent que l'artiste ne peut être enfermé dans la prison de lectures qui le réduisent ainsi que sa création.

Les conceptions de Cesare Lombroso (1836—1909), sur l'homme criminel et l'homme de génie prêtent aujourd'hui à sourire mais il faut les situer dans une époque où régnait la hantise de voir se dévoyer les mouvements revendicatifs de la classe ouvrière vers une violence aveugle et de la « contamination » des masses par des tribuns révolutionnaires. Cependant il est possible de débusquer des résurgences de ces conceptions obsolètes dans les discours de certains spécialistes et hommes politiques qui traitent de la délinquance et de la maladie mentale, idée que nous développerons à la fin de ce texte. Les adversaires de ces « idéologues » sont d'avis qu'aujourd'hui risquent de s'étendre les ténèbres d'une nuit sécuritaire sur la France.

Lombroso naquit dans une famille israélite de Vérone, son engagement politique était ancré à gauche, il est considéré comme le fondateur de l'anthropologie criminelle et il travailla tout au long de sa vie professionnelle à l'asile et dans les prisons. Michel Foucault avec l'animosité envers les aliénistes qui le caractérise prononça les phrases qui suivent dans son cours au Collège de France :

Lombroso qui était républicain, anticlérical, positiviste, nationaliste, cherchait évidemment à établir la discontinuité entre les mouvements qu'il reconnaissait et en lesquels il se reconnaissait, et qui, selon lui, avaient été validés objectivement au cours de l'histoire, et ceux dont il était le contemporain et dont il était l'ennemi, et qu'il s'agissait de disqualifier. Si l'on peut prouver que

¹ Un psychanalyste comme André Green qui lit des œuvres littéraires selon une grille freudienne et qui considère que cette lecture est scientifique, ajoute cependant que « l'analyste devient l'analysé du texte » (GREEN, A., 1992 : 20).

² Cependant Kundera qui prône la lecture libre et sans préjugés du roman voudrait imposer sa « liberté » à tout lecteur et une réflexion ironique de Marthe Robert résume parfaitement son « intégrisme » : « La liberté du roman n'a finalement pas de pires ennemis que ceux qui la revendiquent avec le plus d'âpreté » (ROBERT, M., 1972 : 28).

les mouvements actuels sont le fait d'hommes qui appartiennent à une classe biologiquement, anatomiquement, psychologiquement, psychiatriquement déviante, alors on aura le principe de discrimination.

FOUCAULT, M., 1999 : 142

Lombroso à travers ce propos de Foucault peut sembler annoncer la psychiatrie soviétique acharnée à traquer les dissidents. Un auteur comme Guy Bechtel qui range le criminologue italien dans la catégorie des savants fous et racistes, refuse cependant de voir en lui un précurseur du fascisme. Le projet de Lombroso n'était pas d'éliminer l'être «anormal» mais de l'aider à s'amender ou de le soigner (BECHTEL, G., 2002).

Lombroso va donc consacrer son œuvre à identifier et classer les individus qui présentent un danger pour la société et, si une grande partie de ses livres se focalise sur les criminels, nous concentrerons notre attention sur son livre *Folie et génie* publié en 1877 et traduit dix ans plus tard en français sous le titre de *L'homme de génie*.

L'aliéniste rapproche toujours le criminel de l'homme de génie en tant qu'anormal mais aussi de l'enfant qui porte en lui tous les vices possibles (Freud fera de cet enfant en 1905, dans *Les trois essais sur la théorie de la sexualité*, un pervers polymorphe), il revient aussi continuellement au sauvage qui serait la vérité de ces «asociaux», ceux-ci ne posséderaient pas la capacité de devenir des civilisés.

Afin d'élaborer son édifice théorique Lombroso va s'appuyer sur les conceptions que développe Prosper Lucas dans son traité sur l'hérédité (dont s'inspira Zola pour écrire les *Rougon-Macquart*) mais aussi sur celles de Benedict Morel, l'un des pères de la théorie de la dégénérescence. Cependant il n'est pas le premier aliéniste à avoir «pathologisé le génie», avant lui Lélut avait publié des études de psychopathologie qui présentaient Socrate et Pascal comme des fous. Il écrivit en 1836 à propos du philosophe grec : «Socrate était un théosophe, un visionnaire, et, pour dire le mot, un fou, cette opinion est la seule vraie» (LÉLUT, L.-F., 1978 : *Analectes I* : 19) et «il présenta, pendant quarante ans peut-être, ce caractère irréfragable de l'aliénation mentale» (LÉLUT, L.-F., 1978 : *Analectes II* : 179). Ces considérations lui valurent les railleries de Baudelaire dans son poème en prose *Assommons les pauvres*.

Par ailleurs, Juan Rigoli dans *Lire le délire* constate que Lombroso fut un grand compilateur qui oublia souvent de citer ses sources, en particulier il puise chez Moreau de Tours qui écrivait en 1859 : «Excentricité, folie, prééminence intellectuelle, vertus et vices extrêmes, en d'autres termes : suractivités de toute nature de la faculté pensante, dans ses modes affectifs et intellectuels découlent de la même source» (MOREAU DE TOURS, J.-J., 1859 : 307—308).

Dans l'introduction de *L'homme de génie* Lombroso après s'être excusé de rapprocher le génie de l'idiot et du criminel affirme :

De même que les géants payent la rançon de leur haute taille par la stérilité et la faiblesse relative de l'intelligence et des muscles, ainsi, les géants de la pensée expient, par la dégénérescence et par les psychoses, leur grande puissance intellectuelle. Et c'est pour cela que les signes de la dégénérescence se rencontrent encore plus souvent chez eux que chez les aliénés.

LOMBROSO, C., 1889 : XX

D'une certaine manière le médecin n'est pas éloigné du propos que Baudelaire expose de manière allégorique dans son poème *L'Albatros*, poète dont il parle avec mépris, il prétend que : « Baudelaire eut peu d'idées, et toutes décousues, quelques-unes sans aucun sens » (LOMBROSO, C., 1889 : 452). Il verra sa théorie sur le génie reprise de façon surprenante par Antonin Artaud ou l'antipsychiatre David Cooper pour qui «les schizophrènes étaient les poètes étranglés de notre époque» (COOPER, D., 1970 : 162). Les conceptions de Lombroso annoncent aussi certains développements de la pensée d'Alfred Adler sur le phénomène de compensation comme l'un des fondements sur lequel repose la vie psychique.

L'homme de génie est un livre divisé en quatre parties. Il est composé de façon à apparaître comme un ouvrage psychiatrique dont l'analyse est fondée sur une logique. Ces parties sont : physiologie et pathologie du génie, étiologie du génie, le génie dans les fous et en conclusion Lombroso opère une synthèse qui définit le génie comme une psychose dégénérative épileptoïde.

Lombroso dans sa première partie énumère tant de caractères du génie qui se contredisent, accumule une telle quantité de formes diverses, qu'il est difficile à un artiste ou à un individu quelconque d'échapper à ses velléités classificatoires. Henri Joly dans une critique de l'ouvrage ironisa : « Certains ont eu l'amour de l'indépendance et des voyages : M. Lombroso les classa sous la rubrique de "vagabonds". Il aurait dû nous parler de Kant, qui n'est jamais sorti des murs de Königsberg, et il aurait vu là une autre "anomalie" » (JOLY, H., 1893 : 13). Bien plus tard Jean-Louis Cabanès dans un article qui s'en prend à Max Nordau, disciple exalté de l'aliéniste italien, réfute ainsi la scientificité de sa démarche : « [...] il [Lombroso] généralise le simple pour penser le complexe, fait de chaque artiste un cas pour réduire la singularité individuelle à du symptomatique, tout en procédant d'une combinatoire fusionnelle de multiples discours » (CABANÈS, J.-L., 2005).

Dans sa seconde partie où il procède à une recherche étiologique sur le génie, Lombroso prend en compte une multiplicité de facteurs hétéroclites, au nombre desquels figure, entre autres, l'influence du climat, mais il disserte plus particulièrement sur l'influence qu'ont la race et l'hérédité sur le génie. Au cours de ses réflexions sur la race il affirme que le génie des juifs européens (selon lui supérieurs à ceux d'Afrique et d'Orient) est accompagné de névrosisme mais, en bon rationaliste, il ajoute ce commentaire : « [...] s'ils n'ont pas produit des grands génies comme Newton, Darwin, Michel-Ange, c'est parce qu'ils n'ont pas

encore accompli leur évolution ethnique, ce qu'ils prouvent par l'opiniâtreté qui les attache à leurs anciennes croyances» (LOMBROSO, C., 1889 : 178).

Lombroso pourrait s'attribuer l'expression célèbre qui affirme que « l'héritérité est la cause des causes », il nous propose une énumération fastidieuse de cas et tantôt le vice accouche du vice accru, tantôt la vertu donne le vice comme dans le cas du sage Marc-Aurèle qui fut père de Commodo « monstre de cruauté ». Cependant Lombroso qui a réponse à tout soupçonne le père de cet empereur sanguinaire de « folie morale ». La boutade du psychanalyste lacanien Lucien Israel : « À sainte mère, fils pervers » peut résumer la conception de l'aliéniste. Il pourrait reprendre le proverbe du prophète Ezéchiel sur les raisins verts. Pour Lombroso il n'y a pas de place pour l'imprévu et nul ne peut échapper à son destin, lequel est écrit dans ses gènes. Sans aucun humour il reprend à la lettre les mots provocateurs de Baudelaire : « Mes parents idiots ou fous moururent tous d'une folie terrible » (LOMBROSO, C., 1889 : 190). Zola, écrivain scientiste, partageait la conviction de Lombroso que l'héritérité était à l'origine de tous les comportements humains. Son Docteur Pascal, savant fou, voué à la Rédemption du genre humain par la médecine s'approprie une partie des idées de Lombroso. Zola comme le savant italien était un humaniste progressiste qui croyait en l'amélioration du genre humain par l'éducation. Cependant afin de répondre à des campagnes d'infamies, conduites, entre autres, par Max Nordau, disciple de Lombroso (qui écrivit des amabilités comme : « Les romans de Zola ne prouvent pas que les choses de ce monde soient mal arrangées, mais bien que le système de M. Zola est malade. [...] M. Zola est atteint de coprolalie à un très haut degré » (NORDAU, M., 1897 : 454)), le romancier se soumit à une expérimentation médicale. Le docteur Toulouse qui en fut l'instigateur ne vit pas en lui un dégénéré supérieur mais un névropathe « ordinaire ».

Lombroso au début de sa partie consacrée au génie dans les fous reprend un passage de *Jean-François Les Bas Bleus* de Charles Nodier qui est cité par nombre d'auteurs qui traitent de la même thématique que lui :

Il semble que les rayons, si divergents et si éparpillés, de l'intelligence malade, se resserrent tout à coup en faisceau, comme ceux du soleil, dans une lentille, et prêtent alors aux discours du pauvre aliéné, tant d'éclat, qu'il est permis de douter qu'il ait jamais été plus savant, plus clair et plus persuasif, dans l'entièvre jouissance de sa passion.

LOMBROSO, C., 1889 : 207

Nodier était un écrivain que fascinait la folie, il l'évoque dans différents romans, il a publié *Une bibliographie des fous, de quelques excentriques*. Il regarde la folie en esthète et on peut lui reprocher de la vivre par procuration, d'en être le « voyeur ». Tel n'est pas le cas de Lombroso qui pense incarner la norme et traque l'erreur. Dans cette partie l'auteur encore une fois énumère symptômes et génies fous de toutes sortes dans un inventaire à la Prévert, il met dans le même

sac : poètes, romanciers, peintres, musiciens mais encore hommes politiques et surtout mystiques. Tout comme plus tard Max Nordau il s'acharne sur les poètes symbolistes et décadents. Verlaine et Mallarmé lui servent de souffre-douleur, les deux auteurs nous parlent de « symbolistes hagards », de « symbolards », il reprend des attaques de Lemaitre contre Verlaine du type : « Je me le figure presque illettré. Il a une tête étrange, le profil de Socrate, un front démesuré, un crâne bossué comme un bassin de cuivre mince. Il n'est point civilisé ; il ignore les codes et la morale reçue » (LOMBROSO, C., 1889 : 343). Pour Lombroso les symbolistes incarnent la folie car il ressent une véritable détestation du symbole, un objet ne représente pas, n'évoque pas et dans son univers prédomine la « normopathie ». De même se révèle chez lui une conception policière du langage, il est d'avis que : « Les tropes de la rhétorique, qui font l'orgueil et le délice des pédants, sont l'expression bien plus de la pauvreté de l'intelligence, que de sa richesse : et de ce fait nous les voyons se répéter souvent dans le langage des idiots et des sourds-muets instruits » (LOMBROSO, C., 1889 : 298).

Dans sa synthèse qui traite des génies aliénés et des analogies du génie avec l'aliénation mentale, Lombroso nous livre son verdict. Le génie est une psychose dégénérative de forme épileptoïde³. Le lecteur s'interroge : qu'est-ce qu'une psychose qui n'affecterait pas automatiquement la santé mentale de celui qui en est affecté ? Lombroso semble rejoindre le point de vue de Lélut qui estimait que Socrate avait été « un fou non décompensé ». D'une certaine façon il anticipe les conceptions de la psychopathologie structurale et incarcère les génies dans la cellule des structures psychotiques. Avec une certitude absolue il assure que : « Le génie est une véritable psychose, dégénérative, du groupe des folies morales, qui peut temporairement se former au sein d'autres psychoses et en prendre la forme, tout en conservant certains caractères spéciaux qui la distinguent de toutes les autres » (LOMBROSO, C., 1889 : 463). Comme Lélut et Moreau de Tours qui écrivait : « L'état d'inspiration est celui qui offre le plus d'analogie avec la folie réelle. Ici, en effet, folie et génie sont presque synonymes à force de se rapprocher et de se confondre » (MOREAU DE TOURS, J.-J., 1859 : 386), Lombroso va comparer les moments d'inspiration à l'attaque d'épilepsie et Saint Paul va lui servir de prototype (ce saint qui est considéré comme le fondateur du christianisme a été l'objet d'études de psychopathologues de différentes écoles qui tantôt insistent sur son épilepsie tantôt sur sa paranoïa). À la fin de son raisonnement qui s'appuie sur le « cas » de l'apôtre, il conclut par cette sentence : « L'épilepsie n'est donc pas, dans l'homme de génie, un phénomène accidentel mais un véritable

³ Marthe Robert qui n'est pas psychiatre mais critique littéraire n'a pas de certitudes comme Lombroso et elle pose une série de questions sans réponse dans son article « Le génie et son double » consacré à Van Gogh : « Le génie malade est-il génial parce que fou, ou fou quoique génial ? Crée-t'il ses œuvres en luttant contre le mal, ou grâce à une force spéciale qu'il tire de sa disposition morbide, précisément ? L'œuvre est-elle son salut, ou au contraire ce que tôt ou tard la maladie va tuer ? » (ROBERT, M., 1994 : 105).

morbus totius substantiae, comme l'on dirait en langage médical : de là naît un nouvel indice de la nature épileptoïde du génie » (LOMBROSO, C., 1889 : 480).

Dans cette dernière partie Lombroso apparaît comme un idéologue et ce n'est pas un hasard s'il s'en prend à Saint Paul mais aussi à Saint François d'Assise, Luther ou Saint Jean de Dieu (marchant sur ses pas, Charles Binet-Sanglé consacrera un ouvrage à la folie de Jésus, qui selon ce médecin était un paranoïaque avéré). Le rationaliste qu'est Lombroso craint l'influence des meneurs religieux sur les foules fanatisées. En ce qui concerne les pathologies liées au phénomène religieux il nous faut signaler qu'il n'évoque pas l' « *hystérie* » des saintes et l'importance de la frustration des instincts sexuels sur les comportements aberrants de ces personnalités. Il anticipe cependant les recherches freudiennes à propos des mouvements de masse et du culte des grands hommes. Freud écrivait à propos de Moïse, fondateur du monothéisme : « Nous ne nous intéressons pas tant à l'essence du grand homme qu'à la question de la manière dont il agit sur les hommes qui l'entourent » (FREUD, S., 1986 : 207).

Napoléon, lui-aussi, va entrer dans la catégorie des génies épileptiques et il semble que le propos que nous avons cité de Michel Foucault ne soit pas dépourvu de vérité. Lombroso redoute le danger que peuvent constituer les prophètes, les tribuns, leur emprise sur la foule des gens normaux ou médiocres. À la fin du XIX^e siècle beaucoup de penseurs et d'hommes politiques étaient obnubilés par le danger que constituaient les penseurs et orateurs anarchistes mais le XX^e siècle ne manquera pas de tyrans « paranoïaques » qui sauront hypnotiser les foules et flatter en elles les instincts les plus primitifs. Max Nordau continuera le raisonnement de son maître et annoncera le texte de Freud *Psychologie de la foule et analyse du moi*, lorsqu'il écrira en 1898 : « Le génie forme le peuple à son image, et celui qui veut étudier l'âme populaire doit le faire non dans la masse, mais dans le cerveau de ses chefs » (NORDAU, M., 1988 : 88).

Actualité de Lombroso aujourd'hui

Le nom de Lombroso est aujourd'hui oublié et ne figure plus que dans les ouvrages qui traitent de l'histoire de la criminologie et de la psychiatrie. La façon de rire des extravagances qu'il avance nous semble une attitude défensive qui refuse de prendre en considération le fait que son œuvre nous parle des peurs qui hantaient à une certaine époque les sociétés occidentales mais notre mentalité du début du XXI^e siècle diffère-t-elle tant de celle de l'époque de l'aliéniste italien? N'avons-nous pas nous aussi nos populations à risque et des « scientifiques » dont la tâche est de protéger la société des êtres qui diffèrent par leurs comportements ou traditions ?

Un des principaux reproches que l'on fait à l'œuvre de Lombroso (à part ses conceptions neurologiques considérées aujourd'hui comme « délitantes ») est la confusion qui la caractérise. Dans sa fureur classificatoire, il range dans des entités pathologiques quasiment tous les comportements humains. Tantôt c'est l'excès dans une conduite qui est morbide, tantôt le manque d'ardeur. Au milieu du XX^e siècle les adeptes de la psychopathologie structurale ne vont pas être si éloignés de lui dans leur volonté d'enfermer les êtres dans des structures étanches qui déterminent leurs potentialités psychopathologiques. Il aurait été et serait plus modeste d'accepter le fait que chaque homme est un individu complexe qui recèle en lui un criminel ou un fou potentiel mais qu'il jouit aussi d'une liberté. Buchez, aliéniste du XIX^e siècle (que cite Juan Rigoli) disait avec humour ces mots qui nous semblent bien définir la démarche de Lombroso : « Un de nos collègues me disait qu'il en était des aliénistes à peu près comme des rhétoriciens : lorsqu'ils croient avoir achevé leurs études, les rhétoriciens font une tragédie et les aliénistes une classification » (RIGOLI, J., 2001 : 244).

Ce qui étonne le lecteur de *L'homme de génie*, c'est que Lombroso ne s'interroge jamais sur le concept de normalité qui est la pierre sur laquelle repose son édifice théorique. Il nous semble que c'est lui qui constitue la norme et que l'homme « normal » est assiégé par une meute de monstres, qu'ils soient criminels ou dégénérés supérieurs. Or, ces derniers sont redoutables car ils entraînent les masses vers des révoltes sanguinaires. Sans aucun doute la crainte de la propagation de l'anarchisme motive Lombroso. Les réflexions de Georges Canguilhem sur le normal et le pathologique nous ont aidé à mettre au clair ce qui nous dérange dans l'ouvrage de l'aliéniste italien. Le philosophe écrit : « Par *normatif*, on entend en philosophie tout jugement qui apprécie ou qualifie un fait relativement à une norme mais ce mode de jugement est au fond subordonné à celui qui institue des normes. Au sens plein du mot, *normatif* est ce qui institue des normes » (CANGUILHEM, G., 2006 : 77). Et Kurt Goldstein va dans le même sens que le philosophe français lorsqu'il déclare que :

[...] pour déterminer une maladie, il n'y a qu'une seule norme qui puisse suffire ; celle qui permet d'envelopper toute l'individualité concrète, celle qui prend l'individu lui-même pour mesure : donc une norme individuelle personnelle. Chaque homme serait la mesure de sa propre normalité.

GOLDSTEIN, K., 1983 : 347

Comme plus tard les structuralistes, Lombroso semble ignorer que l'être humain (selon Sartre) baigne dans l'histoire « comme un poisson dans l'eau », histoire individuelle et collective. L'homme des classifications psychiatriques est un type, voire une fiction, cet homme est « le continent noir » non seulement de l'aliéniste italien mais des nosographes. La maladie apparaît comme un révélateur de l'homme, elle est sa vérité, Nietzsche l'exprimait ainsi : « La valeur de tous les états morbides consiste en ceci qu'ils montrent sous un verre grossissant

certaines conditions qui, bien que normales, sont difficilement visibles à l'état normal » (NIETZSCHE, F., 1948 : 364).

L'homme normal tel que le conçoit Lombroso ressemble au « normopathé » dont parle Joyce Mac Dougall qui plaide pour une certaine anormalité et elle considère que pour cet individu une madeleine trempée dans du thé n'évoque rien. Ce dont a horreur l'aliéniste italien c'est la part de rêve qui existe chez l'artiste et qui constitue sa liberté, il passe sous silence tout le travail de création qui fait que l'œuvre enchanter ou horrifie le lecteur. Ce n'est pas un hasard si, comme son disciple Nordau, il éprouve une haine exacerbée pour les symbolistes, il en arrive à tenir sur Baudelaire des propos qui rejoignent ceux des frères Goncourt : « Baudelaire nous apparaît dans le portrait placé en tête de ses œuvres posthumes comme le type véritable du fou possédé de la manie des grandeurs : allure provocante, regard de défi, contentement extravagant de soi-même » (LOMBROSO, C., 1889 : 92). L'aliéniste lit plus sur les visages des artistes que dans leurs œuvres.

Le regard réifiant que Lombroso jette sur les êtres n'a pas entièrement disparu, il s'est seulement transformé. En 1946 on pouvait lire dans une étude du psychiatre Jean Fretet *L'aliénation poétique* les phrases qui suivent :

L'exemple de Mallarmé montre l'association d'un fond schizoïde et d'épisodes tantôt d'excitation légère, tantôt de dépression profonde. Aux inhibitions stérilisantes du mélancolique s'ajoutent les orgueilleuses abstractions du schizoïde. Leur conjonction est à l'origine du Néant mallarméen.

FRETET, J., 1946 : 68

Il est à remarquer que les tragiques événements de la guerre ont rendu impossibles dans les ouvrages de ce type les élucubrations sur la race et la physiognomie, un « politiquement correct » s'est imposé.

Lombroso nous parle de monstres qui menacent l'ordre établi, sapent les valeurs fondamentales sur lesquelles repose la vie en commun. Il nous parle des populations dangereuses mais notre XXI^e siècle n'est pas exempt de ces phobies. Aujourd'hui le pédophile, censé se cacher chez les êtres les plus respectables, chez les autorités morales comme les enseignants ou les prêtres est l'une des incarnations du mal absolu, du monstre qui pervertit la société qu'il faut protéger. Les conséquences de la crise économique qui frappe de plein fouet le monde occidental, entraînent que la notion de populations dangereuses est réapparue. Cependant il faut bien souligner que le but que se fixait Lombroso était de prévenir, de soigner et non d'éliminer, il n'est pas un inspirateur du fascisme italien, il demeure un rationaliste. Le criminologue italien ne partage pas les idées racistes de Charles Richet qui préfaça *L'homme de génie* ni celles d'Hippolyte Taine qui dans une lettre à Lombroso (insérée en exergue de l'édition française de *L'homme criminel*) datée de 1887 apparaît comme un vengeur sanguinaire :

Vous nous avez montré des orangs-outangs lubriques, féroces, à face humaine, certainement, étant tels, ils ne peuvent agir autrement qu'ils ne font, s'ils violent, s'ils volent, s'ils tuent, c'est en vertu de leur naturel et de leur passé infailliblement. Raison de plus pour les détruire aussitôt qu'on a constaté qu'ils sont et resteront des orangs-outangs. À leur endroit je n'ai aucune objection contre la peine de mort, si la société y trouve son profit.

LOMBROSO, C., 1895 : II—III

Le but de notre réflexion n'était pas d'opposer de façon manichéenne de mauvais aliénistes caricaturaux à des génies incompris. Cependant la lecture de Lombroso ne nous a guère aidé à comprendre ce qui est à l'origine du génie et à voir ce qui le distingue de la folie. Lombroso était un scientiste de la fin du XX^e siècle, il pensait qu'il était possible d'élucider le mystère que constitue chaque être humain, aujourd'hui certains neurobiologistes ont le projet mégalomaniacal (ou le péché d'orgueil) de découvrir la vérité de l'« homme neuronal ». Pour notre part nous nous sentons plus proche de la démarche de Baudelaire qu'honnissait Lombroso et qui, à la fin de *Mademoiselle Bistouri*, interrogeait avec angoisse le créateur, lui demandait la raison pour laquelle la folie s'emparait de certains. Ce même Baudelaire qui comparait le poète à *L'albatros* et qui sut employer la malédiction d'être un génie pour nourrir sa création mais aussi pour se détruire. À la volonté de savoir, à la fureur classificatrice des scientistes de tout poil nous préférerons l'humble propos de D.W. Winnicott qui nous confie : « Si ce que je dis comprend une parcelle de vérité, les poètes en auront déjà traité » (WINNICOTT, D.W., 1975 : 35).

Bibliographie

- BECHTEL, Guy, 2002 : *Délires racistes et savants fous*. Paris, Plon.
- BINET-SANGLE, Charles, 1909 : *La folie de Jésus*. Paris, Maloine.
- CABANÈS, Jean-Louis, 2005 : « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante ». <http://www.publifarum.farum.it> [page consultée en juillet 2009].
- CANGUILHEM, Georges, 2006 : *Le normal et le pathologique*. Paris, PUF.
- COOPER, David, 1970 : *Psychiatrie et antipsychiatrie*. Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel, 1999 : *Les anormaux. Cours au collège de France, 1974—1975*. Paris, Gallimard / Seuil.
- FRETET, Jean, 1946 : *L'aliénation poétique*. Paris, J-B Janin.
- FREUD, Sigmund, 1986 : *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris, Gallimard.
- GOLDSTEIN, Kurt, 1983 : *La structure de l'organisme*. Paris, Gallimard.
- GREEN, André, 1992 : *La déliaison*. Paris, Les Belles Lettres.
- JOLY, Henry, 1893 : *Psychologie des grands hommes*. Paris, Hachette.
- KUNDERA, Milan, 1986 : *L'art du roman*. Paris, Gallimard.

- LÉLUT, Louis-Francisque, 1978 : *Le démon de Socrate, spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire. Analectes*. Paris.
- LOMBROSO, Cesare, 1889 : *L'homme de génie*. Paris, Alcan.
- LOMBROSO, Cesare, 1895 : *L'homme criminel*. Paris, Alcan.
- MAC DOUGALL, Joyce, 1978 : *Plaidoyer pour une certaine anormalité*. Paris, Gallimard.
- MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, 1859 : *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie et l'histoire*. Paris, Masson.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1948 : *La volonté de puissance*. T. 1. Paris, Gallimard.
- NODIER, Charles, 2001 : *Bibliographie des fous, de quelques excentriques*. Paris, Éditions des Cendres.
- NORDAU, Max, 1897 : *Dégénérescence*. T. 2. Paris, Alcan.
- NORDAU, Max, 1988 : *Paradoxes sociologiques*. Paris, Alcan.
- RIGOLI, Juan, 2001 : *Lire le délire*. Paris, Fayard.
- ROBERT, Marthe, 1972 : *Roman des origines et origine du roman*. Paris, Grasset.
- ROBERT, Marthe, 1994 : «Le génie et son double». In : EADEM : *La traversée littéraire*. Paris, Grasset.
- TOULOUSE, Edouard, 1896 : *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*. T. 1 : *Introduction générale. Emile Zola*. Paris, Société d'éditions scientifiques.
- WINNICOTT, Donald W., 1975 : «La crainte de l'effondrement». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 11 : *Figures du vide*.

Note bio-bibliographique

Dominique Rougé, maître de conférences à l'Université Pédagogique de Cracovie où il enseigne l'expression écrite et la théorie de la traduction. Il a achevé la rédaction d'une thèse d'habilitation en littérature qui s'intitule *Écrire et lire la folie*. Ce travail est à publier.

TOMASZ SWOBODA

Université de Gdańsk

Né surréaliste, trop surréaliste : Artaud au sein et en marge du mouvement

ABSTRACT: The paper discusses some aspects of the conflict between Antonin Artaud and the surrealists, such as his personal relations with André Breton, ideological and political dissensions between them, as well as aesthetic and philosophical divergences. Breton's and Artaud's different attitudes towards revolution and madness disclose some crucial points in their literary works, and show up insuperable obstacles for their cooperation. Against this background, Artaud's thought seems closer to Surrealism's rebels and heretics, notably to Georges Bataille, rather than to Breton or Aragon with whom he worked for two years, all the same decisive period for his posterior writing.

KEY WORDS: Antonin Artaud, André Breton, Surrealism, Madness, Revolution.

Tout au début d'un livre récent consacré à l'auteur du *Théâtre et son double*, Jacob Rogozinski partage avec le lecteur ses doutes : « Comment écrire sur lui sans tomber aussitôt dans la *cochonnerie*? » (ROGOZINSKI, J., 2011 : 7), en référence à l'adage fameux d'Artaud dans *Le Pèse-nerfs* : « Toute l'écriture est de la *cochonnerie* » (ARTAUD, A., 2004 : 165). Effectivement, face aux auteurs qui dépassent le statut d'auteur d'une manière trop flagrante pour que l'on ne prenne pas en compte les remarques d'un Michel Foucault (FOUCAULT, M., 2001), et qui ont fait un effort trop grand d'auto-analyse et en même temps d'auto-effacement pour qu'on les appelle « écrivains » — nous pensons ici à un Georges Bataille, un Raymond Roussel, un Maurice Blanchot, tous les trois analysés avec brio par Foucault —, il n'est, théoriquement, que deux voies possibles : soit respecter leur héritage littéralement, c'est-à-dire ne pas prononcer un seul mot à leur sujet, soit proposer une sorte d'interprétation négative qui, à la manière de théologie négative, ne cesserait pas de ressasser l'impossibilité de dire quoi que ce soit de pertinent, poussant à l'extrême la *misreading* bloomienne (BLOOM, H., 1975). En l'occurrence, parler d'un conflit entre Artaud et les surréalistes risquerait de ré-

duire à un épisode d'histoire littéraire ce qui constitue, paraît-il, un des composants essentiels de la pensée même d'Artaud, à savoir le caractère conflictuel de toute écriture qui ne se résigne pas à accepter le monde et l'homme, y compris l'« auteur », tels qu'ils sont. Bien sûr, à l'instar de Rogozinski et d'autres adeptes de cette pensée et de cette écriture, nous choisirons une solution on ne peut plus pragmatique de cette impasse pour parler de quelques aspects du différend qui opposa Artaud et les surréalistes, notamment André Breton. Nous mettrons ainsi l'accent sur la politique, la littérature et la révolution mais surtout sur ce qui permettra de voir la nature plus profonde de ce conflit, à savoir la folie et la (para-)psychologie, pour ouvrir le débat sur le rapport plus général au réel.

Historique

« Méfiez-vous d'eux, méfiez-vous » : c'est par ces mots qu'un grand peintre voulait détourner Artaud de la voie surréaliste pour en faire « un grand artiste mystique » (BALTHUS, 2001 : 69). Des mots prophétiques, sans doute, mais pendant une période relativement courte, d'octobre 1924 à novembre 1926, dates qui marquent l'adhésion d'Artaud au mouvement et son exclusion de celui-ci. Pendant ces deux ans, Artaud était sans conteste l'un de ses membres les plus actifs, rédigeant *La Révolution Surréaliste*, écrivant plusieurs lettres au nom du mouvement, et surtout se voyant confier la direction du Bureau de recherches surréalistes. À la fin, Breton, sans doute inquiet de l'influence croissante d'Artaud, lui reprend la direction du Bureau, et ensuite l'exclut, avec Philippe Soupault, du mouvement, au moment où ses membres adhèrent au parti communiste. Ce bouleversement au sein du surréalisme a déjà été maintes fois raconté et commenté de sorte qu'il ne nous reste que de rappeler la suite de cet événement en ce qui concerne les relations postérieures entre Artaud et Breton qui montrent comment cette rupture fut difficile, et qu'elle ne fut jamais définitive.

En mai 1927 paraît la brochure *Au grand jour* signée Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik, dans laquelle ceux qui constituent désormais le noyau du surréalisme qualifient leur ancien ami de « canaille », de « charogne », soulignent sa « bestialité », son aspect « répugnant », et parlent de leur propre « écœurement » et « nausée » à son égard (ARTAUD, A., 2004 : 235). Ce champ lexical rend bien compte, semble-t-il, de la vraie nature de cette séparation qui tient plutôt d'une réaction physique, esthétique que d'une décision d'ordre philosophique ou idéologique. Artaud, bien évidemment, leur rend la pareille, en faisant publier, déjà le mois suivant, la brochure intitulée *À la grande nuit ou le bluff surréaliste* où il parle, entre autres, de la mort du surréalisme, provoquée par le « sectarisme

imbécile de ses adeptes » (ARTAUD, A., 2004 : 240), et se demande si « tout le surréalisme, ses contradictions, ses humeurs, n'a-t-il pas été fonction des contradictions et des humeurs personnelles d'André Breton » (ARTAUD, A., 2004 : 243). Il n'y manque pas non plus d'évoquer l'argument de base dans sa dispute avec le surréalisme, à savoir celui du politique : il se demande en effet si « le surréalisme n'est pas mort du jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme » (ARTAUD, A., 2004 : 236). Au communisme, c'est-à-dire à cette forme extrême du marxisme qu'il considère comme « le dernier fruit pourri de la mentalité occidentale. Une atteinte grave portée à l'impalpabilité de l'esprit » (ARTAUD, A., 2004 : 244).

Il nous faudra revenir encore à ce texte, capital pour la compréhension des motifs, pour ainsi dire, directs de la rupture, mais pour le moment résumons ce qui se passe plus tard. En 1928, deux représentations du Théâtre Alfred Jarry, fondé par Artaud, qui illustrent bien les relations tendues entre les deux grandes figures de l'avant-garde : en mars, suite à la mise en scène de *Partage de midi* de Claudel, *La Révolution surréaliste* publie un « Dialogue » entre Artaud et Breton, fruit de la réconciliation intervenue à cette occasion (ARTAUD, A., 2004 : 267—268) ; en juin, c'est l'Affaire du *Songe*, Breton essayant de saboter la représentation et tout finissant par une grande bagarre (MÉREDIEU, F. de, 2006 : 382—386). Breton et Artaud se réconcilient de nouveau après le voyage de celui-ci au Mexique, quand Artaud, initié au rite du peyotl, n'est plus lui-même, et avant son périple irlandais à la suite duquel il sera enfermé dans l'asile. Suit une longue période pendant laquelle Breton, ancien psychiatre, restera pour le moins réticent par rapport au patient du docteur Ferdière, jusqu'au refus d'Artaud, en 1947, qui, dans un de ses derniers gestes officiels, « répond par la négative, et de manière virulente, à l'invitation de Breton » à participer à l' « Exposition Internationale du Surréalisme 1947 » (MÉREDIEU, F. de, 2006 : 946).

Tensions

Même un bref résumé de cette histoire tourmentée suffit pour voir la diversité des lignes de tension qui se trouvent à la source de la rupture d'Artaud avec le surréalisme (ou du surréalisme avec Artaud) : politique, ambitions, personnalité, tout semble séparer ceux qui, en 1925, semblaient partager la même vision du monde et de la littérature. Cependant, dans son *Histoire du surréalisme*, Maurice Nadeau considère cette dernière comme un champ décisif du conflit : pour lui, « du moment que les exclus [Artaud et Soupault] reconnaissaient une valeur à l'activité littéraire ils n'ont plus rien à faire dans un groupement qui en a proclamé la vanité » (NADEAU, M., 1970 : 100). Une telle opinion n'a pu

être proférée que par un ardent partisan du surréalisme, sourd non seulement au propos spectaculaire du *Pèse-nerfs* mais aussi à l'affirmation de tel texte de *La Révolution surréaliste* : « [...] que les coprolaliques m'entendent, les aphasiques, et en général tous les discrépantes des mots et du verbe, les parias de la pensée. Je ne parle que pour ceux-là » (ARTAUD, A., 2004 : 142). Pour voir cette dimension anti-esthétique de l'attitude artaudienne, il n'est pas nécessaire de se référer à ses textes tardifs, documents uniques et difficilement classables dans le rayon « littérature » (mais en même temps constituant, dans un sens, sens blanchoien peut-être, l'essence de celle-ci) ; il suffit de relire sa correspondance avec Jacques Rivière, qui précède de peu l'adhésion d'Artaud au surréalisme. Dans ces lettres, où il étale devant le rédacteur de *La Nouvelle Revue Française* sa « maladie de l'esprit » (ARTAUD, A., 2004 : 69), Artaud revendique aussi, comme le constate Nathalie Barberger, « un texte qui ne marche pas, une forme inaboutie, volontairement bâclée, déçue, qu'il aurait pourtant pu mener jusqu'à la forme adéquate » (BARBERGER, N., 2002 : 202). Pas plus que ses futurs détracteurs, et contrairement à l'opinion de Nadeau, Artaud ne reconnaît donc pas une valeur à l'activité littéraire ; loin s'en faut.

Paradoxalement, la différence capitale entre Artaud et les surréalistes, celle qui semble décisive dans leur rupture, réside là où les adversaires sont en accord, à savoir dans le rôle principal qu'ils attribuent à la révolution. Or, la révolution artaudienne ne correspond pas du tout à celle conçue par Breton et ses acolytes. L'auteur du *Pèse-nerfs* l'explique en disant que « l'idée de la Révolution ne sera jamais pour eux [les surréalistes] qu'une idée sans que cette idée à force de vieillir acquière une ombre d'efficacité » (ARTAUD, A., 2004 : 238). Et quand il souligne : « Je sais que dans le débat actuel j'ai avec moi tous les hommes libres, tous les révolutionnaires véritables qui pensent que la liberté individuelle est un bien supérieur à celui de n'importe quelle conquête obtenue sur un plan relatif » (ARTAUD, A., 2004 : 240), il se réfère toujours, bien sûr, à cette néfaste — à ses yeux — adhésion de ses anciens amis au parti communiste. Mais, dans le même temps, il met en relief ce qui, même sans cette adhésion, rendait pratiquement et théoriquement impossible la continuation de sa coopération, malgré tout si féconde, avec le mouvement. Comme l'explique très bien Jean-Paul Curnier, « la liberté chez Artaud est révolutionnaire, ce n'est pas à la révolution d'apporter la liberté » (CURNIER, J.-P., 2006 : 27). Artaud s'oppose ainsi à la téléologie des surréalistes qui fonctionnent, à la fois sur le plan historiosophique et sur celui de l'imaginaire, selon une logique causale, dénoncée déjà en 1938 par Benjamin Fondane : « [...] l'occulte provoqué s'est effiloché, l'inspiration dirigée s'est effondrée, l'irresponsabilité voulue s'est responsabilisée, la débâcle solennelle et probante s'est muée en un explosif d'épate, de parade, qui n'explosera jamais » (FONDANE, B., 1980 : 48). En allant dans cette direction, les surréalistes semblent donc oublier ce qui, en 1925, sous la plume d'Artaud, semblait être leur manifeste commun : « Cette révolution vise à une dévalorisation générale des valeurs,

à la dépréciation de l'esprit, à la déminéralisation de l'évidence, à une confusion absolue et renouvelée des langues, au dénivellation de la pensée» (ARTAUD, A., 2004 : 141).

Une opposition pareille entre Artaud et les surréalistes semble régner également dans d'autres domaines pour lesquels les deux parties du conflit manifestaient un grand intérêt. C'est par exemple le cas de tout ce qui touche à l'ésotérisme et à la psychologie, notamment à la psychanalyse. Quand Artaud dit, avec un ton de dédain et d'ironie, que « le surréalisme n'a été pour [lui] qu'une nouvelle sorte de magie » (ARTAUD, A., 2004 : 238), il se souvient, sans doute, des ambitions alchimistes de Breton qui, à ce moment-là, ne peut lui apparaître que comme un imposteur. Florence de Mèredieu a très bien saisi cette divergence, en disant que Breton se montre « plus proche de Mélusine et des ensorcellements de la forêt de Brocéliande et fort éloigné de cette dimension plus sombre et satanique de l'occultisme que cultive Artaud » (MÈREDIEU, F. de, 2006 : 901). Chose curieuse, l'amie d'Artaud et l'éditrice des ses écrits, Paule Thévenin, parle en termes pareils de l'intérêt de Breton pour la psychanalyse : selon Thévenin, l'inconscient serait vu par lui « comme une fabuleuse caverne d'Ali-Baba où dorment les diamants du fantastique dont ce nouveau sésame, l'écriture automatique, va permettre de prendre possession », alors que pour Artaud, l'inconscient serait « le lieu duquel lui faut extirper sa pensée, la gagner contre les forces qui s'y lèvent et s'opposent à son libre exercice » (THÉVENIN, P., 2006 : 162). Il ne s'agit donc pas que de la tonalité ; le rapport de Breton et d'Artaud à l'occultisme et à l'inconscient révèle une opposition plus profonde qui relève de leur divergence sur le plan de l'idée même de l'être.

Cette divergence devient manifeste dans l'histoire des relations entre Artaud et Breton dans les années trente et quarante. Après une période, relativement longue, de conflits, au moment de son retour à la religion, qui précède de peu son voyage en Irlande, Artaud rencontre très souvent Breton et sa femme Jacqueline, et témoigne, dans une lettre du 27 mai 1937, de son dévouement sans limites au chef du surréalisme : « [...] vous êtes l'un des très rares hommes à qui je tienne à dire ce que je veux vous dire. Cela touche à notre commun Destin et il va falloir choisir pour ou contre » (MÈREDIEU, F. de, 2006 : 603). L'internement d'Artaud, qui a lieu directement après son périple irlandais, mettra fin à l'espoir de compréhension et d'appui qu'il nourrit à l'égard de Breton. En effet, lors de son retour à Paris, en 1946, l'auteur d'*Héliogabale* est convaincu que le personnage qu'il retrouve dans les cafés de Saint-Germain n'est qu'un double d'André Breton, mort au Havre pour avoir défendu Artaud en 1937 ! « Force me fut, rapporte Breton, de lui répondre en propres termes (de manière à le heurter le moins possible) que, sur ce point, mes souvenirs ne corroboraient pas les siens. Il me regarda avec désespoir et les larmes lui vinrent aux yeux » (MÈREDIEU, F. de, 2006 : 876). Breton, en ancien psychiatre, refuse de suivre son ancien ami dans son délire ; comme l'interprète sa femme : « Il y avait chez Breton une sorte de

peur devant les fous, une fuite, comme s'il avait craint de basculer lui-même» (MÉREDIEU, F. de, 2006 : 876).

Ce malentendu, de nature somme toute anecdotique, en cache un autre qui rongeait, semble-t-il, les rapports entre Artaud et les surréalistes déjà à l'époque de leur coopération intensive. Il s'agit de l'attitude d'Artaud à l'égard de ce qui constituait l'essence même de la pratique surréaliste, à savoir l'écriture automatique. En effet, si Artaud et Breton se rencontrèrent sur ce terrain-là, ce n'était qu'une rencontre fortuite de deux êtres allant dans des sens exactement opposés. Paule Thévenin l'exprime de cette façon :

[...] l'état recherché pour favoriser l'exercice de l'écriture automatique, l'état atteint au bout de quelques jours de cet exercice [...], cet état transitoire artificiellement provoqué est habituel pour Antonin Artaud ; c'est à lui que, pour parvenir à se préciser, à transcrire sa pensée, il tend de toute sa volonté à se soustraire.

THÉVENIN, P., 2006 : 75

Autrement dit, Artaud veut fuir, à tout prix, exactement ce que les surréalistes essaient, à tout prix, de retrouver. Ce qu'ils considèrent comme un point d'arrivée de l'exercice psychique et un point de départ des jeux langagiers n'est pour lui qu'un cauchemar quotidien où l'Autre lui dérobe son être. Ainsi Jacob Rogozinski a-t-il raison quand il écrit, en mettant en question le propos fameux de Deleuze dans *Logique du sens* :

Artaud n'était pas ce poète de génie parce qu'il était fou, mais bien qu'il ait été, et son retour à l'écriture est l'histoire d'une «sortie de l'enfer», d'un combat contre la folie. Il n'a pas écrit tant de textes admirables parce que sa «schizophrénie» l'aurait heureusement délivré de l'illusion d'être un moi, mais pour se réapproprier son moi, son nom, son corps, pour les faire renaître en les arrachant à cette poche noire où ils avaient sombré.

ROGOZINSKI, J., 2011 : 15—16

Dans cette perspective, les mots suivants d'Artaud deviennent douloureusement compréhensibles : «Ce qui me sépare des surréalistes c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise» (ARTAUD, A., 2004 : 237).

Réel

C'est pourquoi il serait préférable de lire Artaud dans un autre contexte que celui du surréalisme : en effet, sa collaboration avec ce dernier ne fait que mettre en relief les différences insurmontables qui les séparent. Ce n'est pas du côté de

Mélusine et de Brocéliande, ni même de celui d'Ali-Baba, qu'il faudrait chercher les possibilités de transformer le réel mais du côté de ce réel même dont le modèle est pour Artaud « la révélation d'une maladie atroce sur un profil d'une absolue beauté » (ARTAUD, A., 2004 : 590). Dans son commentaire à ce texte, Mary Helen Kolisnyk souligne que le merveilleux, chéri par les surréalistes, n'est qu'une représentation alors que la maladie change vraiment le visage du réel au moment de son apparition (KOLISNYK, M.H., 1993 : 89). Or, les surréalistes n'ont pas compris le caractère paradoxal du réel qui consiste justement en sa capacité d'être rehaussé au niveau du surréel par la seule intervention des forces qui y somnolent, qui sont donc, pour ainsi dire, virtuellement surréalistes (KOLISNYK, M.H., 1993 : 78—80).

Mais finalement : de quel surréalisme parle-t-on ? De celui du premier ou du second *Manifeste* ? Peut-être de celui de l'après-guerre, celui de l'« Exposition Internationale » de 1947 ? Et le surréalisme d'Artaud, existe-t-il ? Existait-il ? Qui était « plus surréaliste » en 1947 : Breton ou Artaud ? De telles questions sont inéluctables dès qu'il s'agit d'établir le lien d'Artaud avec le mouvement qui a pourtant marqué bon nombre d'artistes du siècle passé. Aussi Michel Surya dit-il que « des surréalistes étaient en jeu, et Breton dut choisir de n'en retenir qu'un, fût-ce au risque définitif d'atténuer le caractère de violence déclarée que le surréalisme était aussi — qu'il était à l'origine — et que d'aucuns voulaient le voir redevenir » (SURYA, M., 2006 : 12). Et « d'aucuns », qui sont-ils ? Dans les premiers mots de son texte — qui constitue lui-même une introduction au livre de Paule Thévenin — Surya évoque le nom de Georges Bataille, dont les liens avec le surréalisme, bien que beaucoup moins étroits que dans le cas d'Artaud, n'en étaient pas moins tourmentés. Et c'est Bataille qui devait parler, beaucoup plus tard, de la possibilité — de la possibilité seulement — d'un « grand surréalisme », une possibilité jamais réalisée (SURYA, M., 2006 : 9). Serait-ce à cause de ce choix de Breton ? À cause de sa rupture avec Artaud ? Le « grand surréalisme » serait-il mort parce que Breton n'a pas voulu croire à sa propre mort en 1937, après le retour d'Artaud d'Irlande ? Si ces hypothèses s'approchent de la « pataphysique » c'est que c'est justement dans la « pataphysique », le Grand Jeu, l'Acéphale, au 45 rue Blomet, bref, dans ses hérésies et non pas dans son orthodoxie que le surréalisme semble aujourd'hui, après 80 ans, plus intéressant et plus fécond (GONDOWICZ, J., 2009 : 166). Et quant à Artaud, certains auteurs commencent à voir en lui non pas un frère ennemi des surréalistes mais un frère spirituel (ou plutôt matériel, matérialiste) de Georges Bataille (BARBERGER, N., 2002 ; LALA, M.-Ch., 2002 ; MÉREDIEU, F. de, 1992 : 15—18).

Bien évidemment, il serait injuste et absurde de minimiser le rôle du surréalisme dans la vie et l'œuvre d'Antonin Artaud. Ce dernier affirme lui-même, dans le même texte où il dénigre littéralement ses anciens amis, l'impact qu'a eu le mouvement sur sa pensée :

Le surréalisme vint à moi à une époque où la vie avait parfaitement réussi à me lasser, à me désespérer et où il n'y avait plus pour moi d'issue que dans la folie ou dans la mort. Le surréalisme fut cet espoir virtuel, insaisissable et probablement aussi trompeur qu'un autre, mais qui vous pousse malgré vous à tenter une dernière chance, à s'accrocher à n'importe quels fantômes pour peu qu'ils réussissent à tromper légèrement l'esprit. Le surréalisme ne pouvait pas me rendre une substance perdue, mais il m'apprit à ne plus chercher dans le travail de la pensée une continuité qui m'était devenue impossible, et à savoir me contenter des larves que mon cerveau faisait traîner devant moi. Mieux que cela, à ces larves il donnait un sens, une vie incontestable, acide, et par le fait je me réapprenais à croire de nouveau en ma pensée.

ARTAUD, A., 2004 : 241

Jacob Rogozinski souligne de son côté une autre influence du surréalisme sur Artaud : « La rhétorique révolutionnaire et de ses amis, leur usage de la provocation et de l'insulte allaient lui montrer comment rejeter au-dehors ce mal qui le ronge : en le projetant sur des cibles extérieures » (ROGOZINSKI, J., 2011 : 51). Tout cela est indubitable et, répétons-le, il serait difficile d'arracher Artaud à cette nébuleuse surréaliste dont l'impact sur son écriture se fait sentir encore longtemps après novembre 1926.

Toutefois, dans notre article, nous nous sommes permis de relativiser un peu cet impact pour nous concentrer sur ce qui constitue, à nos yeux, le noyau du conflit d'Artaud avec le mouvement. Bien que les relations personnelles avec Breton n'y soient pas négligeables, ce sont des questions idéologiques ou politiques mais encore plus esthétiques et philosophiques qui semblent décisives dans la rupture et, en général, dans les dissensions entre les surréalistes et l'auteur du *Pèse-nerfs*. Et si, dans cette comparaison ou juxtaposition, Artaud apparaît surtout comme l'un des éminents dissidents du mouvement, il constitue également une sorte de virtualité incarnée du « grand surréalisme » dont rêvait Georges Bataille. Il échappe donc, comme toujours, à toutes les classifications, à toute logique et à toute temporalité : « Antonin Artaud qui, déjà, face aux dadaïstes, se disait pré-dadaïste, s'affirme, face aux surréalistes, plus surréaliste qu'eux » (THÉVENIN, P., 2006 : 21).

Bibliographie

- ARTAUD, Antonin, 2004 : *Œuvres*. Édition établie, présentée et annotée par Évelyne GROSSMAN. Paris, Gallimard.
- BALTHUS, 2001 : *Mémoires de Balthus*. Recueillis par Alain VIRCONDELET, préface de Paul LOMBARD. Monaco, Éditions du Rocher.

- BARBERGER, Nathalie, 2002 : *Le réel de traviole : Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*. Ville-neuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- BLOOM, Harold, 1975 : *A Map of Misreading*. New York, Oxford University Press.
- CURNIER, Jean-Paul, 2006 : *À vif : Artaud, Nietzsche, Bataille, Sade, Klossowski, Pasolini*. Paris, Lignes-Manifestes.
- FONDANE, Benjamin, 1980 : "Faux traité d'esthétique", suivi d'un dossier "Fondane et le surréalisme". Établi par Michel CARASSOU. Paris, Plasma.
- FOUCAULT, Michel, 2001 : « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». In : IDEM : *Dits et écrits I*. Paris, Gallimard.
- GONDOWICZ, Jan, 2009 : „Rzeczy wykłęte”. *Konteksty*, n° 3.
- KOLISNYK, Mary Helen, 1993 : « Surrealism, Surrepetition : Artaud's Doubles ». *October*, Vol. 64.
- LALA, Marie-Christine, 2002 : « Artaud/Bataille ». *Europe*, n° 873—874.
- MÉREDIEU, Florence de, 1992 : *Antonin Artaud : les couilles de l'ange*. Paris, Blusson.
- MÉREDIEU, Florence de, 2006 : *C'était Antonin Artaud*. Paris, Fayard.
- NADEAU, Maurice, 1970 : *Histoire du surréalisme*. Paris, Seuil.
- ROGOZINSKI, Jacob, 2011 : *Guérir la vie : la passion d'Antonin Artaud*. Paris, Cerf.
- SURYA, Michel, 2006 : « Préface ». In : THÉVENIN, Paule : *Antonin Artaud : fin de l'ère chrétienne*. Paris, Lignes-Léo Scheer.
- THÉVENIN, Paule, 2006 : *Antonin Artaud : fin de l'ère chrétienne*. Paris, Lignes-Léo Scheer.

Note bio-bibliographique

Tomasz Swoboda enseigne la littérature et l'anthropologie du spectacle à l'Université de Gdańsk et l'Université de Szczecin. Thèse de doctorat consacrée au roman décadent, et d'habilitation sur Bataille, Leiris, Artaud et Blanchot (Prix Andrzej Siemek). Traducteur en polonais de Barthes, Bataille, Caillois, Ricœur, Poulet, Richard et Vovelle.

EWA KALINOWSKA

Université de Varsovie

Négritude en question : de la valorisation de la culture noire à la contestation du mouvement

ABSTRACT: The aim of the present article is to address the notion of *négritude* in its variety of aspects, as expressed in poetry, essays and novels. The movement founded its principles on the belief in a common black identity and was aimed at the elevation of the traditional African culture and heritage. Despite its undeniable positive influence, the movement met with criticism from a number of black intellectuals and writers who tended to regard it as being insufficiently militant and who pointed out that its concepts were based excessively on the “white aesthetic” and “the white man’s vision of the world”.

KEY WORDS: *Négritude*, black culture, African traditions, glorification, negation.

Je vous remercie, mon Dieu, de m’avoir créé Noir.

Bernard Dadié in: HAMIDOU, D., réd., 2002 : 152

Je pousserai d'une telle raideur le grand cri nègre
que les assises du monde en seront ébranlées.

CÉSAIRE, A., 1970 : 32

Qu'est-ce que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui
fermait ces bouches noires ?
Qu'elles allaient entonner vos louanges ?

SARTRE, J.-P., 2002 : IX

Négritude — acception la plus répandue

La naissance du mouvement intellectuel de la négritude remonte aux années 30 du XX^e siècle, l'époque où les jeunes Africains, Malgaches et Antillais se rencontraient en France pour partager leurs expériences et réflexions liées à leur situation quotidienne — celle des Noirs vivant à Paris, en pleine période coloniale. La paternité du terme de négritude reviendrait à Aimé Césaire qui l'avait employé dans son recueil poétique, *Cahier d'un retour au pays natal* :

ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clamour du jour
 ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'oeil mort de la terre
 ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale.

CÉSAIRE, A., 1995 : 46—47

Cependant, en dehors de toute la force poétique de cette première caractéristique, il est évident que la négritude avait eu, dès ses débuts, son sens bien concret. « La Négritude est donc l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des Noirs » (SENGHOR, L.S., 1977 : 90). Il s'agissait de revendiquer l'identité culturelle et la dignité des Noirs, en se référant à l'histoire (pour rappeler et magnifier l'Afrique précoloniale des royaumes et empires), à la culture traditionnelle, aux caractères propres et spécifiques de la vision du monde, de *l'âme noire*. Le monde noir devrait avoir la parole pour défendre ses valeurs, les réhabiliter en refusant l'assimilation imposée par les colonisateurs. Les Noirs, pliés sous le joug colonial, aspiraient à retrouver leur place dans l'histoire et la culture du monde. La négritude apparaîtrait ainsi comme un processus d'éveil — culturel, historique, identitaire — de l'homme noir.

Le Nègre est l'homme de la nature. Il vit traditionnellement de la terre et avec la terre, dans et par le *cosmos*. C'est un *sensuel*, un être aux sens ouverts, sans intermédiaire entre le sujet et l'objet, sujet et objet à la fois. Il est d'abord sons, odeurs, rythmes, formes et couleurs ; je dis *tact* avant que d'être œil, comme le Blanc européen. Il *sent* plus qu'il ne voit : il se sent. C'est en lui-même, dans sa chair, qu'il reçoit et ressent les radiations qu'émet tout existant-objet. [...]

C'est dire que le Nègre n'est pas dénué de *raison*, comme on a voulu me le faire dire. Mais sa raison n'est pas discursive ; elle est synthétique. Elle n'est pas antagoniste ; elle est sympathique. C'est un autre mode de connaissance. La raison nègre n'appauvrit pas les choses, elle ne les moule pas en des schèmes rigides, en éliminant les sucs et les sèves ; elle se coule dans les artères des choses, elle en éprouve tous les contours pour se loger au cœur vivant du réel. *La raison blanche est analytique par utilisation, la raison nègre, intuitive par participation.*

SENGHOR, L.S., 1956 : 12

Le concept de négritude était confirmé par les écrits des ethnographes, tel Amadou Hampâté Bâ, le très célèbre consultant de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine immatériel de l'humanité. S'attachant à transcrire la création populaire de l'ethnie Peul, il consacrait ses travaux de recherche à la civilisation, la culture et la philosophie africaines. Hampâté Bâ reconnaissait la spécificité de la perception du monde en Afrique et rejoignait ainsi les idées exprimées par Senghor et autres : « La connaissance africaine est immense, variée, et concerne tous les aspects de la vie. En Afrique, au côté visible et apparent des choses, correspond toujours un aspect invisible et caché qui en est comme la source ou le principe » (HAMPÂTÉ BÂ, A., 2008 : 26).

Ainsi, l'âme noire était-elle chantée : grâce à leur émotivité exceptionnelle, les Noirs auraient été capables de rappeler à l'Occident les valeurs oubliées des liens avec la nature, de la place de l'homme dans le monde vivant. Leur apport à la culture consistait aussi à replacer chaque individu dans la continuité de sa famille et de son ethnie.

Ils nous disent les hommes du coton du café de l'huile

Ils nous disent les hommes de la mort.

Nous sommes les hommes de la danse, dont les pieds reprennent
vigueur en frappant le sol dur.

SENGHOR, L.S., 1990 : 24

[...] l'œuvre de l'homme vient seulement de commencer

et il reste à l'homme à conquérir toute interdiction immobilisée aux coins de sa ferveur
et aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force

et il est placé pour tous au rendez-vous de la conquête...

CÉSAIRE, A., 1995 : 57—58

Il sera toutefois juste de souligner que, si les aspects culturels et civilisationnels dominaient dans toutes les expressions du mouvement, la négritude était marquée dès le début par son aspect idéologique. Par la revendication de la valeur des cultures africaines et antillaises, les intellectuels noirs s'opposaient nécessairement au colonialisme, en sapant le principe original de la colonisation, celui de l'infériorité des peuples colonisés qui nécessitaient l'apport de la culture occidentale pour progresser.

Le concept avait donc eu des connotations politiques, bien qu'elles ne soient pas toujours visibles de la même manière et exprimées avec la même intensité. Les thèmes apparaissant de manière intense et continue s'attachaient à la stigmatisation de la période de la traite ainsi que de la politique coloniale et ses dérivés ; les auteurs dénonçaient les stéréotypes sur l'Afrique et les Noirs, appelaient à la révolte et essayaient d'assurer une transition entre la période coloniale et le temps des indépendances. « La Négritude était également arme de combat pour la *décolonisation* » (SENGHOR, L.S., 1977 : 91).

Expressions de la négritude

La première négritude s'est exprimée surtout dans la poésie — les fondateurs du mouvement publiaient des recueils individuels ainsi que des anthologies, dont la plus célèbre est *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, préparée par Senghor, éditée en 1948 avec la préface de Jean-Paul Sartre.

Nombreux étaient à la même époque différents périodiques qui laissaient la parole aux intellectuels noirs africains et antillais ; les publications ne se limitaient pas à la poésie, ou à la littérature, les textes du domaine de la culture, civilisation, philosophie, sociologie y occupaient une place importante. Ces titres de presse n'avaient pas toujours de longue vie : *L'Étudiant noir* paraissait dans les années 1934/1935¹, *Tropiques* — 1941/1943, mais ils permettaient une expression libre, inconnue avant. Il est possible de noter à quel point leur survie était souvent difficile à l'exemple de *Légitime défense*, le cas particulier du périodique édité en un seul numéro². Toutefois, le cas de *Présence Africaine*, fondée en 1947 par Alioune Diop et sortant jusqu'à nos jours, prouve que l'adaptation aux conditions du moment — cf. la fondation de la maison d'édition éponyme — rendait possible une vie de longue durée.

Postérieurement, après la Seconde Guerre mondiale, la négritude a revêtu de nouvelles formes, elle s'est mise à la prose et les années 50 voient paraître nombre de romans originaux dotés d'une expression forte. Cette création romanesque ajoute des éléments nouveaux aux apports de la première période. Les romans contiennent des éléments ethnographiques, glorifient l'Afrique précoloniale et restituent la mémoire en rappelant les figures prestigieuses de l'histoire, tels les écrits de Djibril Tamsir Niane ou de Birago Diop. Nombreuses sont les œuvres autobiographiques, dont celles de Mongo Beti ou d'Ousmane Sembène, qui s'appuient sur les expériences vécues des sociétés coloniales et deviennent, avec l'évolution des héros, de véritables romans d'apprentissage. Conscients des changements qui s'opèrent dans le monde et dans les mentalités, les écrivains s'interrogent également sur les rapports souvent difficiles et conflictuels entre

¹ Le périodique a été créé par Césaire, Senghor, Damas, Birago Diop, Ousmane Socé qui déclaraient dans le premier éditorial : « Que veut la jeunesse noire ? Vivre. Mais pour vivre vraiment il faut rester soi. [...] La jeunesse noire ne veut jouer aucun rôle : elle veut être soi. [...] Les jeunes Nègres d'aujourd'hui ne veulent ni asservissement ni 'assimilation'. Ils veulent l'émancipation » (*L'Étudiant noir, Journal de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*, mars 1935).

² Le périodique créé par Jean Monnerot, René Ménil, Etienne Léro. Son unique numéro, sorti en 1932, était violent dans son expression : « Nous prenons le train d'enfer de la sincérité. [...] Parmi les immondes conventions bourgeoises nous abominons très particulièrement l'hypocrisie humanitaire, cette émanation puante de la pourriture chrétienne. [...] Nous crachons sur tout ce qu'ils aiment, vénèrent, sur tout ce dont ils tirent nourriture et joie. Et Tous ceux qui adoptent la même attitude que nous seront, d'où qu'ils viennent, les bienvenus parmi nous ». Cet unique numéro a été réédité en 1997.

la tradition et la modernité. Il faut reconnaître que ces problèmes ne sont pas nécessairement présentés sous un jour dramatique et sont à l'opposé de toute martyrologie, comme en témoignent, Camara Laye dans *L'Enfant noir*, ou bien Bernard Dadié dans *Climbié*.

Attitudes positives

Lors de la première période et plus tard (les années 50 et jusqu'au début des années 60 du XX^e siècle), la négritude a exercé une influence considérable et apparaissait comme une expression juste et reconnue des intellectuels noirs. Elle jouait ainsi le rôle de « locomotive culturelle pour une bonne partie du continent africain » (CHEVRIER, J., 1990 : 15).

Lors de la naissance du mouvement l'accueil était positif, même s'il ne concernait pas de larges masses de lecteurs, mais plutôt des noms particuliers. *Pigments de Damas* a été préfacé par Robert Desnos, *Cahier d'un retour au pays natal* était paru accompagné d'une postface d'André Breton, tandis que Jean-Paul Sartre rédigeait son « *Orphée noir* », une préface retentissante d'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Les intellectuels et écrivains français accueillaient avec enthousiasme de nouvelles expressions poétiques, les interprétant chacun à leur manière : Breton mettait en relief la qualité littéraire, la beauté de la parole césairienne (« La parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène naissant » in : CÉSAIRE, A., 1995 : 87) ; Sartre se concentrait surtout sur l'aspect humain, social et soulignait le droit des poètes noirs à exprimer les revendications de leurs peuples et pays d'origine (« Le nègre... est victime de la structure capitaliste de notre société », SARTRE, J.-P., 2002 : XIII).

L'influence de la négritude et d'autres phénomènes annexes s'étendait au-delà des milieux des écrivains noirs francophones et des événements du monde africain anglophone en témoignent, comme la création, au Nigeria, de la revue *Black Orpheus*³ (en référence au célèbre essai de Sartre⁴), ou encore dans la création de poètes et romanciers noirs d'expression anglaise, comme Chinua Achebe, Cyprien Ekwensi ou Amos Tutuola⁵.

³ *Black Orpheus, a journal of African and Afro-American literature*, publié depuis 1957, à une fréquence irrégulière.

⁴ La capacité de cet essai de Sartre à susciter des « séquelles » de tout type mériterait une étude particulière, à ne citer que le *Black Orpheus* nigérian ou bien *Orfeu Negro*, le célèbre film franco-italo-brésilien, réalisé par Marcel Camus en 1959.

⁵ Il serait tout aussi possible d'étudier les influences de la négritude chez les écrivains lusophones, de l'Angola, du Mozambique, du Cap Vert ou de São Tomé, p.ex. Agostinho Neto, Antonio Jacinto ou Viriato da Cruz.

Les expressions multiples de la culture noire, liées de manière inextricable à la négritude ont trouvé leur confirmation lors du premier Congrès des écrivains et artistes noirs qui s'était tenu à Paris en 1956. L'initiative principale en revient à Alioune Diop, fondateur de *Présence Africaine*. Plusieurs membres du mouvement de la négritude y ont pris part, comme Aimé Césaire, ainsi que d'autres personnalités, dont Amadou Hampâté Bâ, James Baldwin ou Joséphine Baker.

Cette vogue se maintenait aux années soixante : *Présence Africaine*, conjointement avec la Société Africaine de Culture, a été à l'origine de l'organisation, en 1966 à Dakar, du Festival mondial des Arts nègres, un événement mémorable qui a réuni de nombreuses personnalités venues de tous les coins du monde : Senghor, Césaire, André Malraux, Duke Ellington et bien d'autres⁶.

Force est toutefois d'admettre que toutes les opinions et analyses positives n'étaient pas les seules en ce qui concerne le mouvement de la négritude ; les adversaires ou de simples observateurs émettaient des remarques pleines de réserve, prenaient distance ou bien critiquaient, voire dénigraient la négritude de manière impitoyable.

Réserve, critiques

Au premier abord il semble difficile d'indiquer les aspects de la négritude qui suscitaient des critiques ou incitaient à garder une réserve. Le mouvement tout entier, qu'il s'agisse de la période poétique et essayiste ou bien épique, n'a rien de négativiste : il valorise, rehausse et promeut l'histoire précoloniale ainsi que la culture et les traditions ancestrales du monde noir.

Or, il s'avère que cet éloge paraissait excessif à d'aucuns qui pointaient en premier lieu que les écrivains de la négritude avaient surtout tort en s'adressant au public occidental et en présentant une vision trop unanime du monde noir. L'idée du panafricanisme, fruit de la réflexion procolonialiste, était ainsi mise en contestation. La concentration sur le passé était considérée comme déplacée dans le monde moderne, car elle risquait de détourner les Africains et Antillais du présent. Wole Soyinka, Nigérian, le premier Nobel noir de littérature, déclarait que «le tigre ne proclame pas sa tigritude. Il se jette sur sa proie et la dévore»⁷. Il aurait été donc plus utile à la cause noire d'aller dans le sens des

⁶ Le Second Festival mondial des Arts nègres a eu lieu plus de dix ans après, en 1977, à Lagos, au Nigeria. La troisième édition a été reportée à plusieurs reprises : finalement, elle s'était tenue en décembre de 2010 à Dakar et à Saint-Louis, au Sénégal.

⁷ Cité dans : «Wole Soyinka, l'incarnation de la tigritude», paru le 22 mars 2010 sur : www.africalog.com (consulté le 4 février 2012).

actions concrètes en abandonnant des déclarations stériles. Tout aussi bien la célébration de l'âme noire présentait, selon nombre d'intellectuels noirs, une image réductrice de leurs ethnies. Les hommes noirs s'en trouvaient infantilisés, leur caractéristique principale se serait réduite aux danses, à la musique et aux chants. Tchicaya U Tam'si, auteur congolais richissime, exprimait ses doutes quant aux valeurs d'une littérature militante ou purement élogieuse du passé et prenait de cette manière distance à l'égard de la négritude pour se tourner vers la création moins idéologique et plus repliée sur des questions et dilemmes intérieurs.

Il est juste de reconnaître que Soyinka et Tchicaya énonçaient leurs opinions de manière équilibrée et sans aucune violence. Ainsi, devraient-ils être considérés comme des observateurs critiques de la négritude, et non pas comme ses ennemis ou adversaires hostiles.

Le temps des indépendances politiques a tourné au temps des désillusions, et ce phénomène s'exprimait dans plusieurs domaines : dans la politique — par le fait postcolonial, ou dans l'économie — par le réseau des accords multiples et occultés qui profitait à des groupes limités. Tous ces faits apparaissaient dans la littérature en balayant de manière impitoyable les thèmes concentrés autour du passé précolonial ou de l'identité spirituelle et mystique des Noirs. Nombre d'auteurs ont en même temps stigmatisé le mouvement de la négritude qui aurait contribué au passéisme et au sentiment d'auto-contentement des Africains et Antillais.

Critique ouverte de la négritude

Frantz Fanon, psychiatre par sa formation, Martiniquais de naissance et Algérien de cœur, s'est attaché à analyser le colonialisme du point de vue psychologique. La question de la culture noire est également présente dans sa réflexion et, par là-même, la négritude y occupe une place considérable. Tout en reconnaissant qu'elle avait joué un rôle important dans le processus de prise de conscience par les Noirs : « Cette négritude ruée contre le mépris blanc s'est révélée dans certains secteurs seule capable de lever interdictions et malédicitions » (FANON, F., 2002 : 258), Fanon est profondément convaincu que son temps a terminé et qu'il est désormais indispensable d'aller plus loin en adoptant de nouvelles attitudes. Les hommes noirs, au risque de ressasser à l'infini la conception du *bon sauvage* de Rousseau, devraient mettre en valeur leurs points de vue et ne pas se laisser entraîner dans le piège d'un débat purement idéologique. La nécessité d'agir dans l'actualité, en faisant cas des particularités nationales africaines au-delà de la culture continentale idéalisée, apparaît comme urgente :

Le colonialisme, qui n'a pas nuancé ses efforts, n'a cessé d'affirmer que le nègre est un sauvage et le nègre pour lui n'était ni l'Angolais, ni le Nigérien. Il parlait du nègre. Pour le colonialisme, ce vaste continent était un repaire de sauvages, un pays infesté de superstitions et de fanatisme, voué au mépris, lourd de la malédiction de Dieu, pays d'anthropophages, pays de nègres [...].

Cette obligation dans laquelle se sont trouvés les hommes de culture africaine de racialiser leurs revendications, de parler davantage de culture africaine que de culture nationale va les conduire à un cul-de-sac.

FANON, F., 2002 : 257—260

La véritable valorisation de l'homme noir consiste à se dépasser soi-même, à entreprendre la lutte pour l'indépendance tout aussi bien politique, que psychologique et culturelle. Le temps unificateur de la négritude doit être ainsi dépassé, car celle-ci n'aboutit en définitive qu'aux « manifestations exhibitionnistes » et laisser la place à la littérature de combat, aux littératures nationales :

La négritude trouvait donc sa première limite dans les phénomènes qui rendent compte de l'historicisation des hommes. La culture nègre, la culture négro-africaine se morcellait parce que les hommes qui se proposaient de l'incarner se rendaient compte que toute culture est d'abord nationale [...].

Au lieu de privilégier la léthargie du peuple, [l'écrivain colonisé] se transforme en réveilleur de peuple. Littérature de combat, littérature révolutionnaire, littérature nationale [...].

FANON, F., 2002 : 262 et 268

Et Fanon de terminer sa réflexion sur les cultures nationales avec un appel à la liberté et contre toute forme d'oppression :

La culture négro-africaine, c'est autour de la lutte des peuples qu'elle se densifie et non autour des chants, des poèmes ou du folklore [...]. L'adhésion à la culture négro-africaine, à l'unité culturelle de l'Afrique passe d'abord par un soutien inconditionnel à la lutte de libération des peuples. On peut vouloir le rayonnement de la culture africaine si l'on ne contribue pas concrètement à l'existence des conditions de cette culture, c'est-à-dire à la libération du continent.

FANON, F., 2002 : 282

À une époque postérieure, avec tout le recul que permettait la période vécue des indépendances et de leurs dérives, Stanislas Adotevi rejoint les idées de Fanon dans sa vaste étude, *Négritude et Négrologues*, publiée en 1972. Le philosophe béninois apparaît de plus loin comme l'adversaire le plus fervent, voire l'ennemi déclaré de la négritude :

[...] la négritude est dans le cheminement senghorien, le couronnement idéologique de toutes les pratiques de l'absence nègre. Objectivement, pratiquement

et subjectivement, c'est l'aboutissement d'un long effort de rationalisation des préjugés et des prétentions du monde blanc. C'est le discours noir de la pratique blanche.

ADOTEVI, S.S., 1998 : 36

Senghor parle beaucoup du nègre. [...] Mais voyons un peu ce qu'il est ce Nègre. Il est, nous dit-on, naturellement bon. Il aime faire l'amour. Innocent et heureux, son royaume est celui « de l'enfance ». Senghor qui se donne le dandysme de cette pensée est en même temps celui qui prétend mieux nous connaître pour avoir mieux que quiconque éprouvé *l'African way of life*. [...] Autrement dit, le nègre est une espèce particulière, étrangère à toute détermination, extérieure à toute histoire. La description senghorienne du Nègre est une physiologie qui s'abîme dans la métaphysique.

Dans ce miroir des révélations senghoraines nous venons de découvrir que notre race n'avait pas changé depuis la création [...].

ADOTEVI, S.S., 1998 : 40

En ressassant le passé, en attisant une sensibilité morbide, le poète-Président ou plutôt le Président-poète vise à faire oublier le présent. La négritude d'aujourd'hui, la négritude des discours, n'est rien moins qu'une pure et plate propagande, une panacée aux problèmes de gouvernement. La très bizarre formule senghorienne de division raciale du travail intellectuel (l'émotion est nègre comme la raison est hellène), vise uniquement à perpétuer un régime considéré comme néo-colonialiste et dont il est Président; la négritude doit être le soporifique du nègre. C'est l'opium. C'est la drogue qui permettra à l'heure des grands partages d'avoir de « bons nègres ».

ADOTEVI, S.S., 1998 : 51

Ces paroles fortes ne sont pas universellement connues : l'étude d'Adotevi est restée longtemps à sa première et unique édition, la seconde n'a eu lieu que seize ans plus tard, chez un éditeur spécialisé. Quelles en sont les raisons ? S'agirait-il d'un oubli volontaire ? Les intellectuels européens ont reconnu — bon gré, malgré — l'existence et la valeur des littératures noires et ne s'empressaient pas de s'expliquer de nouveau. En effet, il n'aurait pas été très facile de transmettre aux lecteurs occidentaux les raisons de la critique d'un phénomène somme toute positif, et cela par les Noirs eux-mêmes, tandis que les intellectuels français, européens s'étaient prononcés de manière laudative à propos de la négritude. Fanon et Adotevi n'auraient-ils pas eu raison ? La négritude, serait-elle « le discours noir de la pratique blanche », donc facile à accepter moyennant une période d'appréhension ?

Pourtant d'autres chercheurs d'Afrique ralliaient les idées critiques et clamaient que « le mythe de la négritude est aujourd'hui démonté, ses motifs secrets décelés, sa démarche créatrice décrite et sa signification expliquée. Il semble irréversiblement relégué au musée des doctrines et des idéologies historiques » (NGAL, G., 2010 : 13).

Héritage de la négritude

En dépit de toutes les opinions critiques et les erreurs éventuelles de jugement de la part des fondateurs du mouvement, il semble que le bilan de la négritude puisse être considéré comme positif. En témoignent de nombreux phénomènes, avec l'émergence de la francophonie, surtout sous ses formes culturelle et littéraire. Les littératures de langue française, créées par des écrivain(e)s hors de France, d'origines différentes, deviennent progressivement de plus en plus connues et valorisées, ce qui est visible dans le monde de l'édition, lors de l'attribution des prix littéraires, dans les programmes d'études et, en général, dans les média. Force est d'admettre qu'il reste toujours beaucoup à faire dans ce domaine, car les maisons d'édition favorisant les créations de langue française ne sont pas légion, les tirages sont très limites et nombre d'œuvres sont inaccessibles. Le soupçon d'engouement superficiel et, peut-être, passager, par rapport aux littératures d'expression française subsiste, car les critiques formulées ne font pas toujours preuve d'approfondissement honnête. Même si le phénomène de la francophonie suscite à son tour des controverses, il sera juste de reconnaître que le jugement de la négritude ne saurait pas être trop sévère.

Ainsi, est-il nécessaire de reconnaître le rôle historique de la négritude et de connaître différentes attitudes et opinions concernant ce mouvement — tout aussi bien positives, voire enthousiastes, que réservées et critiques. Il est indispensable de les étudier en détail sans s'arrêter à des aspects simples, faciles à accepter, ou encore « pittoresques », mais d'élargir la connaissance du phénomène en analysant des sources souvent difficiles pour des raisons techniques, comme accessibilité, et psychologiques, vu leur ton violent et agressif. Il existe alors des chances d'arriver à une vision équilibrée du vaste et riche phénomène de la négritude.

Négritude — textes de référence — choix sélectif

Premières expressions

— recueils poétiques :

Léon Laleau (Haïti), *Musique nègre* (1931), *Ondes courtes* (1933)

Gilbert Gratiant (Martinique), *Poèmes en vers faux* (1931)

Léon Gontran Damas (Guyane), *Pigments* (1937), *Poèmes nègres sur des airs africains* (1948)

Aimé Césaire (Martinique), *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), *Les Armes miraculeuses* (1946), *Ferrements* (1959)

Jacques Roumain (Haïti), *Bois d'Ébène* (1945)

Léopold Sédar Senghor (Sénégal), *Chants d'ombre* (1945), *Hosties noires* (1948), *Éthiopiques* (1956)

Léopold Sédar Senghor, réd., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948)

Expressions postérieures

— romans :

Ousmane Sembène (Sénégal), *Docker noir* (1951)

Camara Laye (Guinée), *L'Enfant noir* (1953)

Mongo Beti (Cameroun), *Ville cruelle* (1954), *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956), *Mission terminée* (1957), *Le Roi miraculé* (1958)

Ferdinand Oyono (Cameroun), *Une vie de boy* (1956), *Le Vieux Nègre et la Médaille* (1956)

Bernard Dadié (Côte d'Ivoire), *Climbié* (1956)

Birago Diop (Sénégal), *Contes d'Amadou Koumba* (1947), *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* (1958)

Djibril Tamsir Niane (Guinée), *Soundjata ou l'Épopée mandingue* (1960)

Cheikh Hamidou Kane (Sénégal), *L'Aventure ambiguë* (1961)

Négritude revisitée

— romans :

Yambo Ouologuem (Mali), *Le Devoir de violence* (1968)

Ahmadou Kourouma (Côte d'Ivoire), *Les Soleils des indépendances* (1968)

Olympe Bhêly-Quenum (Bénin), *Chant du lac* (1965), *Un enfant d'Afrique* (1970), *L'Initié* (1979)

Sony Labou Tansi (Congo), *La Vie et demie* (1979), *L'État honteux* (1981)

— essais :

Frantz Fanon (Martinique), *Peau noire, masques blancs* (1952), *Les damnés de la terre* (1961), *Pour la révolution africaine* (1964)

Cheikh Anta Diop (Sénégal), *Nations nègres et Culture* (1954)

Yambo Ouologuem, *Lettre à la France nègre* (1969)

Stanislas Spéro Adotevi (Bénin), *Négritude et Négrologues* (1974)

Bibliographie

ADOTEVI, Stanislas Spéro, 1998 : *Négritude et Négrologues*. Pantin, Le Castor Astral.

CÉSAIRE, Aimé, 1970 : *Les Armes miraculeuses*. Paris, Gallimard.

CÉSAIRE, Aimé, 1995 : *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris—Dakar, Présence Africaine.

CHEVRIER, Jacques, 1990 : *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*. Paris, Hatier.

FANON, Frantz, 2002 : *Les damnés de la terre*. Paris, Gallimard.

HAMIDOU, Dia, réd., 2002 : *Poètes d'Afrique et des Antilles. Anthologie*. Paris, La Table ronde / La petite vermillon.

- HAMPATÉ BÂ, Amadou, 2008 : *Aspects de la civilisation africaine*. Paris, Présence Africaine.
- KRZYWICKI, Janusz, 2002: *Wprowadzenie do imaginarium literatury afrykańskiej*. Cz. 1: *W kręgu tradycji*. Warszawa, Dialog.
- NGAL, Georges, 2010 : *Orientations actuelles de la littérature et de la pensée africaine*. Paris, L'Harmattan.
- PAGEARD, Robert, 1979 : *Littérature négro-africaine d'expression française*. Paris, L'École.
- SARTRE, Jean-Paul, 2002 : «Orphée noir». In : SENGHOR, Léopold Sédar, réd. : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris, PUF/Quadrige.
- SENGHOR, Léopold Sédar, réd., 2002 : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris, PUF/Quadrige.
- SENGHOR, Léopold Sédar, 1956 : «Ce que l'homme noir apporte». In : *L'Homme de couleur*, 1939 ; le texte repris dans : «L'Esthétique négro-africaine», *Diogène*.
- SENGHOR, Léopold Sédar, 1977 : «Qu'est-ce que la négritude ?». In : *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*. Paris, Seuil.
- SENGHOR, Léopold Sédar, 1990 : *Œuvre poétique*. Paris, Seuil.

Note bio-bibliographique

Ewa Kalinowska : Travail à l'Université de Varsovie depuis les années 80. Domaines d'intérêt : littératures de langue française — Afrique, Océan Indien, Amériques ; didactique de la littérature et du français langue étrangère ; registres de langue. Participation à des formations, colloques et congrès en Pologne et à l'étranger. Collaboration avec des universités en France, Belgique et Espagne. Animation des formations et ateliers pour enseignants et étudiants. Plusieurs articles et publications consacrés aux domaines d'intérêt. Vice-présidente de PROF-EUROPE Association des Professeurs de français en Pologne et rédactrice en chef de la revue *PROF-EUROPE*.

LAURE BOBARD
Université de Rennes 2

Julio Cortázar : des débuts en littérature sous le signe de la controverse (1947)

ABSTRACT: In 1947, Julio Cortázar writes “Teoría del túnel,” an essay in which he expresses his desire to overhaul literature, emphasizing the need for the writer, whom he refers to as a “rebel,” to distance himself from certain literary models which he considers fossilised. The essay comes through as an invitation to change one’s writing habits and, at the same time, strive to develop a language capable of depicting man in all his complexity. The following paper demonstrates that *El Examen* (1950) and *Diario de Andrés Fava* — a diary initially meant to be part of the novel — are experimental fields that enable the author to explore the possibilities of transgressing the traditional literary codes and implement the proposals he had put forward a few years before in “Teoría del túnel.”

KEY WORDS: Cortázar, novel, transgression, literary codes.

Détruire pour mieux reconstruire

En 1950, un an après avoir écrit son premier roman, *Divertimento*, Julio Cortázar tente sans succès de faire paraître *El Examen* en Argentine¹, pays qu'il quittera peu après pour s'installer en France. Ces deux romans, comme un ensemble de textes rédigés à la même époque ne seront finalement publiés qu'après la disparition de l'auteur. S'ils apportent sans nul doute un éclairage nouveau sur l'ensemble de son œuvre, ces ouvrages sont aussi et avant tout les témoins des

¹ On sait aujourd’hui, grâce à la publication d'une partie de la correspondance de Julio Cortázar qu'il jugeait ce roman suffisamment abouti pour le soumettre à un éditeur. Néanmoins, dans une lettre à son ami Fredi Guthman, on comprend qu'il ne se fait guère d'illusions quant à son éventuelle publication dans l'Argentine péroniste de l'époque. À ce sujet, voir : CORTÁZAR, J. (2002 : 261).

orientations théoriques adoptées par Julio Cortázar bien avant la publication de *Rayuela* (1963), roman unanimement considéré comme le point culminant de son parcours romanesque. En s'attardant sur la production cortazarienne de la fin des années 40, il apparaît assez nettement que le désir de subversion, de transgression des codes littéraires établis est au centre des préoccupations de l'écrivain à cette époque. En ce sens, l'essai *Teoría del túnel*, rédigé en 1947 éclaire la lecture des ouvrages auxquels nous nous intéresserons ici : *El Examen* et *Diario de Andrés Fava*, journal qui devait à l'origine être inclus dans le roman.

Dans *Teoría del túnel*, Cortázar, après avoir analysé les grandes étapes du roman depuis le XIX^e siècle, en appelle à une conception nouvelle de la littérature, à une rupture avec des modèles littéraires qu'il juge sclérosés. Il faut en effet selon lui détruire pour mieux reconstruire ensuite (ce qui, explique-t-il, est le propre du tunnel), et suivre la voie ouverte par les avant-gardes européennes qu'il ne manque pas de citer, une large partie de l'essai étant d'ailleurs consacrée au surréalisme. Cette transformation en profondeur de la littérature est d'après lui le fait d'un écrivain « rebelle », qu'il oppose à l'écrivain « classique » ou « traditionnel ». La phase de déconstruction, de rébellion envers des modèles littéraires qui se sont imposés durant des décennies est, selon l'auteur, une première étape indispensable et celle-ci, affirme-t-il : « se impone al rebelde como necesidad moral »² (CORTÁZAR, J., 1994 : 63). À diverses reprises, Julio Cortázar s'attaque en effet à ce qu'il n'hésite pas à nommer le « fétichisme du livre » en se référant en particulier aux écrivains français du XIX^e siècle.

Par ailleurs, dans cet essai, bien avant d'aborder le courant existentialiste dont il fait l'éloge, Cortázar, dès les premières pages, insiste sur la nécessaire proximité entre l'œuvre littéraire, ce qu'il appelle « le Livre » et l'être humain dans toute sa complexité et ses possibilités expressives. Ce questionnement sur la nature de l'œuvre s'accompagne déjà à cette époque d'une réflexion sur le langage, car il s'agit non plus seulement de représenter l'homme, mais d'avoir recours à un langage qui puisse faire de l'œuvre un instrument « de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción »³ (CORTÁZAR, J., 1994 : 41). Le roman, que Cortázar considère comme un mélange d'hétérogénéités⁴, par les possibilités expressives qu'il offre est, selon lui, le « cobaye » idéal car susceptible de transformer l'écriture en un outil d'exploration de l'homme. La réalisation d'une telle entreprise passe inévitablement par une écriture transgressive, par des choix esthétiques qui se placent du côté de l'invention plutôt que de l'imitation de modèles préexistants. D'autre part, pour l'écrivain argentin, la distinc-

² « [...] s'impose au rebelle comme une nécessité morale ». Les traductions des citations tirées de *Teoría del túnel* sont les nôtres.

³ « [...] d'automanifestation intégrale de l'homme, d'auto-construction ».

⁴ Julio Cortázar défendra cette idée à différentes reprises, comparant par exemple le roman à « un gran baúl » / « un grand coffre » [trad. — L.B.], ouvert à la multiplicité discursive (GONZALEZ BERMEJO, E., 1978 : 86).

tion entre les genres n'a plus lieu d'être, l'œuvre moderne devenant ainsi «una manifestación poética total»⁵ (CORTÁZAR, J., 1994 : 91), qui englobe aussi bien la narration, la poésie ou encore les formes théâtrales. À travers ce projet aussi ambitieux que volontairement provocateur, se profilent déjà quelques constantes du style cortazarien, notamment la revendication d'une écriture anticonformiste, ou la conception du roman comme une mosaïque, susceptible d'accueillir les formes de discours les plus variées.

L'écrivain rebelle de *El Examen* et *Diario de Andrés Fava*

Si *El Examen* n'est pas à proprement parler un roman à caractère autobiographique, plusieurs personnages-clés de l'œuvre semblent pourtant se faire les porte-parole de l'auteur de *Teoría del túnel*. Comme il le fera beaucoup plus tard avec la figure de l'écrivain Morelli dans *Rayuela*, Julio Cortázar fait apparaître ici des personnages qui se consacrent à l'écriture et qui, à travers leurs discours, font résonner une partie des positions esthétiques exposées dans son essai quelques années plus tôt. Dans *El Examen*, Juan et Andrés sont des intellectuels, qui, dans des domaines différents s'expriment à travers l'écriture. Ils déambulent dans les rues de Buenos Aires en compagnie de Clara et Stella, leurs compagnes respectives et d'un ami. Malgré les inquiétudes grandissantes des personnages, dans une ville progressivement envahie par un brouillard d'origine inconnue, et où se produisent des phénomènes étranges, le groupe d'amis ne manque pas une occasion de parler d'écriture et de littérature. Andrés, essayiste et poète en pleine rédaction d'un journal est sans doute celui qui porte le mieux la voix de l'auteur. Les similitudes entre Julio Cortázar et son personnage apparaissent d'ailleurs frappantes, comme par exemple lorsqu'Andrés évoque le rôle joué par la lecture d'*Opium* de Jean Cocteau dans son parcours d'écrivain⁶.

L'une des entreprises à laquelle se livre l'auteur argentin par le biais de la voix d'Andrés est de livrer bataille contre l'inaltérabilité de l'œuvre, contre le *fétichisme* du livre, dénoncée dans *Teoría del túnel*, mais aussi de dresser le portrait de l'écrivain rebelle dont il fait l'éloge dans son essai. Cet écrivain «rebelle» qu'est Andrés ne manque pas d'autodérision face à son écriture et au journal qu'il est en train de rédiger, le comparant à «un cazamoscas, una miel asquerosa llena de animalitos muriéndose»⁷ (CORTÁZAR, J., 1986a : 50). De la

⁵ « [...] une manifestation poétique totale ».

⁶ Cortázar à propos de ce livre a parlé de «révélation» (voir notamment : CORTÁZAR, J. 1986b : 58).

⁷ « [...] un attrape-mouche, un miel écœurant plein de petites bêtes qui agonisent ». Nous nous référions à la traduction de Jean-Claude Masson (CORTÁZAR, J., 2001a : 53).

même façon, il contribue largement au processus de démystification de l'écriture et de l'écrivain souhaité par Cortázar à la même époque lorsqu'il déclare par exemple : « En el fondo, escribir es como reirse o fornicar : una suelta de palomas »⁸ (CORTÁZAR, J., 1986a : 125).

C'est par ailleurs le journal d'Andrés : *Diario de Andrés Fava*, que Cortázar a finalement décidé de ne pas inclure dans le roman, qui fait le plus écho à *Teoría del túnel*. Le journal qui se présente sous la forme d'une exploration des pensées d'Andrés, interrompue par l'intrusion de discours hétérogènes (dialogues, poèmes, paroles de tango...), et qui n'est pas sans rappeler *Opium*, prend l'allure d'une réflexion sur la littérature, l'écriture et le rôle de l'écrivain. Les auteurs qui y sont cités sont ceux qu'affectionnait particulièrement Julio Cortázar : Mallarmé, Laforgue, Radiguet, Rimbaud ou encore Joyce. À propos de ce dernier écrivain, Andrés, réfléchissant sur ce que signifie *bien* écrire déclare : « Joyce no escribe bien ; ése es el merito y la eficacia de un libro que intenta fijar una etapa donde hay más balbuceo que palabra, más sentimiento que expresión »⁹ (CORTÁZAR, J., 1995 : 36). Andrés évoque, comme l'a fait Cortázar dans *Teoría del túnel*, la nécessaire abolition des frontières entre les genres et présente l'écriture comme une entreprise de libération des modèles antérieurs, entreprise qui est aussi source de plaisir et de découverte pour l'écrivain qui s'y confronte : « Sensación de libertad, de juego limpio, de no convencimiento retórico, de *mostración* y no ya de *descripción* »¹⁰ (CORTÁZAR, J., 1995 : 53). Andrés, retracant son parcours d'écrivain explique par exemple comment il en est arrivé à transformer sa perception du rythme imprimé au texte par la ponctuation : « siempre me había gustado el punto y coma : de golpe asco, imposibilidad de usarlo »¹¹ (CORTÁZAR, J., 1995 : 52). Par ailleurs, dans sa démarche de création, la perception même du langage est modifiée :

Ay, el lenguaje es nuestro pecado original. *Moi, esclave de mon langage*. Siempre, en sí, reflejo e instrumento. Pero la libertad, ganada con la podredumbre de mi exelente prosa antigua, está en que me pone lo más cerca posible de la materia a expresar, la materia física o ficticia que quiero (o estoy obligado a) expresar. Para esto me libro del lenguaje *adecuado* (que no es tal sino adecuante) y acepto, provoco, invento y pruebo un decir que — yo quietito en el medio — es un *decirse* de lo que me envuelve, me interesa y me nace.

CORTÁZAR, J., 1995 : 54—55

⁸ « Au fond, écrire c'est comme rire ou forniquer ; un envol de colombes » (CORTÁZAR, J., 2001a : 131).

⁹ « Joyce n'écrit pas *bien* ; c'est-là le mérite et l'efficacité d'un livre qui tente de fixer une étape là où il y a plus de balbutiement que de parole, plus de sentiment que d'expression ». Nous nous référerons à la traduction de Françoise Rosset (CORTÁZAR, J., 2001b : 40).

¹⁰ « Sensation de liberté, de franc-jeu, de non-conviction rhétorique, de *montrer* et non plus de *décrire* » (CORTÁZAR, J., 2001b : 57).

¹¹ « J'avais toujours aimé le point-virgule : soudain, dégoût, impossibilité de l'employer » (CORTÁZAR, J., 2001b : 57).

Aïe ! le langage est notre péché originel. *Moi, esclave de mon langage.* Toujours, en soi, reflet ou instrument. Mais la liberté, acquise par le pourrissement de mon excellente prose d'avant, consiste à me placer le plus près possible de la matière à exprimer, la matière physique ou fictive que je veux exprimer (ou que je suis obligé d'exprimer). Je me libère pour cela du langage adapté (ou plutôt qui adapte) et j'accepte, je provoque, j'invente et j'essaie un discours qui — moi, bien tranquille au milieu — n'est que l'expression en soi de ce qui m'enveloppe, m'intéresse et me vient à l'esprit.

CORTÁZAR, J., 2001: 59

Tout au long de son journal, Andrés, comme l'a fait Julio Cortázar à travers son essai, revendique une écriture anticonformiste, libérée des contraintes formelles, et postule déjà, bien avant la notion de « lecteur complice » introduite dans *Rayuela*, l'apparition d'un récepteur de l'œuvre prêt lui aussi à changer ses habitudes lectorales, à modifier son horizon d'attente. Andrés, évoquant le roman qu'il voudrait écrire affirme qu'il est nécessaire que : « [...] todo juegue de modo tal que el lector colija que el horrible tema de la novela es el no tenerlo »¹² (CORTÁZAR, J., 1995 : 110).

El Examen comme champ d'expérimentations

L'anticonformisme revendiqué par Cortázar dans son essai et à travers la figure d'Andrés est également nettement palpable dans *El Examen*, roman qui se convertit pour l'auteur en un véritable champ d'expérimentations. Le romancier cherche de toute évidence à bouleverser les conventions à travers une écriture qui peut être qualifiée d'expérimentale à divers égards. Il se transforme en explorateur des possibilités expressives du langage, utilise librement l'espace de la page, joue avec les règles typographiques, avec le rythme des phrases. Au fil des pages, Cortázar surprend le lecteur en l'entraînant dans un univers romanesque déroutant, où l'écriture semble se dilater, se mettre en mouvement, comme dans le passage suivant, où Juan pense à l'échéance de son examen universitaire en ces termes :

Buena cosa los términos fijos, los exámenes. Ante todo un término fijo es como una marquita de lápiz en la regla graduada: precisa lo que antecede, marca una distancia

aquí un tiempo	un plazo	un
impulso	que a cierta hora cesa	

¹² « [...] tout contribue à ce que le lecteur constate que le thème affreux de l'ouvrage est de ne pas en avoir » (CORTÁZAR, J., 2001b: 115).

como remontar el reloj calculando que se pare
 a las siete y cuarto
 y a las siete y diez el reloj empieza a pulsar
 despacio, se haragana
 se muelle hasta
 las siete y dieciocho penosísimo
 y una diástole una diástole
 nada más que una diástole
 una cosa encogida enfriada sin razón boca
 arriba
 horario palito, minutero palito, segundo palito
 CORTÁZAR, J., 1986a : 59

Une bonne chose les points fixes, les examens. Un point fixe, avant tout, c'est comme une petite marque sur la règle graduée : cela précise ce qui précède, marque une distance

ici un temps un délai une impulsion qui
 s'arrête à une certaine heure
 comme de remonter l'horloge en calculant pour qu'elle
 s'arrête à sept heure et quart
 et à sept heure dix l'horloge commence à battre plus
 lentement, elle flemarde
 elle se traîne jusqu'à
 sept heures dix-huit très péniblement
 et une diastole une diastole
 rien de plus qu'une diastole
 une chose timide refroidie sans raison bouche en l'air
 l'aiguille des heures, l'aiguille des minutes, l'aiguille
 des secondes.

CORTÁZAR, J., 2001a : 63

On voit bien ici comment Julio Cortázar utilise de manière non conventionnelle l'espace de la page, et comment, sans presque avoir recours à la ponctuation, il réussit à conférer un rythme à son texte. L'auteur met l'écriture au service de l'idée qu'il évoque et des sensations de son personnage, de la perception qu'il a du temps qui s'écoule avant l'échéance redoutée. Le texte semble se déstructurer, se morceler à travers des ruptures symbolisés par des espaces blancs, des répétitions, devenant aussi irrégulier que le battement d'un cœur souffrant d'arythmie.

Un peu plus loin, l'écrivain utilise le même procédé pour rendre compte des images fugaces et de plus en plus confuses qui arrivent à l'esprit d'Andrés, alors qu'il est en train de s'endormir, pensant à Clara qu'il continue à aimer en silence. Le texte, par sa disposition, par la déstructuration de la syntaxe, permet une plongée dans la conscience du personnage en état de demi-sommeil :

«El milagro de la cercanía» pensaba. «El encuentro, el contacto. Íbamos así, y a ratos la tuve del brazo, y a ratos discutimos y a ratos fue mala y olvidada
 y pedacito
 pero qué
 si estábamos, si era la corroboración, ese instante indecible en que uno sale del yo y dice : ‘vos’. Lo dice, lo es ahí está, lo es, oh claridad——»

CORTÁZAR, J., 1986a : 128

«Le miracle de la proximité» pensait-il. «La rencontre, le contact. Nous allions ainsi, parfois bras dessus bras dessous, et par moments nous discutions et par moments elle fut méchante et oubliée et quelque chose mais enfin si nous étions, si c'était confirmé, cet indicible instant où l'on sort du je pour dire ‘tu’. On le dit, on l'est voilà, on l'est, oh clarté——»

CORTÁZAR, J., 2001a : 134

Pour représenter ce qu'il nomme dans *Teoría del túnel* «la realidad en el hombre, la realidad hombre»¹³ (CORTÁZAR, J., 1994 : 106—107), l'écrivain ne manque pas non plus de représenter des personnages en plein doute, assaillis par les questionnements d'ordre existentiel. Le roman laisse apparaître des êtres morcelés, à la recherche d'une unité, comme Clara dans ce passage :

«No es cierto», pensó Clara, mirándose con desprecio (un ojo, la nariz, media boca, el otro ojo los espejitos esa réplica del alma, ese parcelamiento continuo
 que tu mano izquierda no sepa lo que
 pero sí, pero si ninca lo sabe Qué sabe mi lengua de
 cómo vive mi pie) «Qué horror» y ya no había siquiera pensamiento puro [...]

CORTÁZAR, J., 1986a : 179—180

«Ce n'est pas vrai» songea Clara en se regardant avec mépris (un œil, le nez, une demi bouche, l'autre œil les petits miroirs cette réplique de l'âme, cette parcellisation continue
 que ta main gauche ignore ce que
 mais oui, mais si elle ne le sait jamais Que sait ma langue de ce que vit mon pied) «Quelle horreur», et il n'y avait plus même de pensée [...]

CORTÁZAR, J., 2001a : 189

¹³ «[...] la réalité en l'homme, la réalité homme».

La proposition poétique de *Teoría del túnel* prend forme dans les extraits précédemment cités, l'écrivain repousse les limites de l'écriture, le temps romanesque semblant alors se suspendre pour laisser place à ce que l'on pourrait appeler *des interstices*, qui s'apparentent à divers égards à ce que Dominique Rabaté, à la suite de Joyce, nomme *éiphanies romanesques*, c'est-à-dire des *instants* qu'il définit ainsi :

Par instants, j'entends des moments forts, presque des moments de grâce et de fusion entre la conscience d'un personnage et le réel qu'il perçoit comme s'il venait à sa rencontre dans l'éclat, je devrais dire dans l'aura de sa manifestation.

RABATÉ, D., 1998 : 54

Tout au long de *El Examen*, l'écrivain multiplie ces *instants*, qui projettent le lecteur hors du temps de la narration, ces *interstices* qui se font l'écho du projet porté par l'écrivain dans son essai et à travers *Diario de Andrés Fava*, où le personnage-écrivain propose de « deshacer la horizontalidad sucesiva »¹⁴ (CORTÁZAR, J., 1995 : 54), de traduire « una vivencia global »¹⁵ (CORTÁZAR, J., 1995 : 54). On voit aussi clairement comment ici Cortázar réussit à mettre en œuvre une autre proposition de *Teoría del túnel*, à savoir tenter non pas à faire coexister prose et poésie, mais bien les faire fusionner, transformant l'œuvre en une « manifestation poétique totale ».

D'autre part, cette volonté d'invention et d'exploration des possibilités offertes par la langue qui s'exprimera clairement des années plus tard à travers le langage « autre » de *Rayuela*, le célèbre *glíglíco*, se profile déjà assez nettement dans *El Examen*. Julio Cortázar, fidèle à sa conception de la littérature comme activité ludique semble s'être amusé dans *El Examen* à malmener les mots, à les associer de façon incongrue, à les coller les uns aux autres pour en créer de nouveaux, ou encore à créer des anagrammes pour ne citer que quelques exemples. Cette volonté d'invention est poussée à sa limite à un moment où Juan s'adresse à Clara, passage qui d'ailleurs ne va pas sans poser des problèmes de traduction : « — ¡Te piramayo ! Te florimundo, te reconsidero ! » (CORTÁZAR, J., 1986a : 248)¹⁶.

La liberté de Cortázar, l'écrivain rebelle, s'exprime aussi dans le roman à travers la multiplicité des voix qu'il réussit à faire se rencontrer au sein de la diégèse, parvenant à faire s'entrechoquer des matériaux discursifs de différentes natures. Le roman semble dès lors ouvert à la pluralité discursive sans aucun tabou. Cortázar s'amuse avec les possibilités offertes par l'intertextualité, qu'elle soit littéraire ou extra-littéraire : les citations d'auteurs célèbres (souvent

¹⁴ « [...] défaire l'horizontalité successive » (CORTÁZAR, J., 2001b : 58).

¹⁵ « [...] un vécu global » (CORTÁZAR, J., 2001b : 58).

¹⁶ Daniel MESA GANCEDO (2000) s'est intéressé à cette non-référentialité du langage chez Cortázar.

retranscrites sans guillemets) rencontrent des paroles de chansons, des extraits de journaux, ou encore des voix radiophoniques. Par ailleurs, l'auteur contribue à démystifier la langue du roman, fidèle à sa conception du roman comme mélange d'hétérogénéités, n'hésitant pas à y faire figurer tous les registres de langue. Par exemple, le *lunfardo*, argot de Buenos Aires, et le langage familier, voire vulgaire, ont ici toute leur place et permettent à l'auteur de faire résonner les voix de la rue. Il place ainsi délibérément son roman du côté de l'homme, comme l'a fait avant lui Roberto Arlt, auteur argentin qu'il ne manque pas de saluer à travers les propos d'Andrés dans *El Examen* : « [...] atropelló para el lado de la calle, por donde corre la novela. Dejó pasar los taxis y se coló en los tranvías »¹⁷ (CORTÁZAR, J., 1986a : 115).

L'étude des procédés qui permettent à Cortázar de mettre en application, en partie du moins, le projet littéraire qu'il porte dans son essai ne peut évidemment pas se réduire aux quelques exemples que nous avons donnés ici. Ces exemples sont néanmoins susceptibles de se faire une idée du projet esthétique porté à la fin des années 40 par celui qui disait de lui : « Il me semble que je suis né pour ne pas accepter les choses telles qu'elles me sont données » (CORTÁZAR, J., 1986b : 37). On y voit transparaître l'écrivain « rebelle » qu'il restera toute sa vie mais aussi et peut-être surtout un magicien de l'écriture, un « enchanter » comme le nomme Karine Berriot (BERRIOT, K., 1988), capable d'amener le lecteur sur des voies inconnues. Il s'agit, on le voit à travers les productions que nous avons citées d'une entreprise qui prend racine dans le conflit, la controverse, et en appelle déjà, à un lecteur qui, s'il veut bien suivre l'auteur dans son aventure scripturale non conventionnelle et pénétrer dans son univers, n'aura finalement pas d'autre choix que celui d'investir l'espace du roman, de s'y perdre, avant, peut-être, de s'y trouver.

Bibliographie

- BERRIOT, Karine, 1988 : *Julio Cortázar l'enchanter*. Paris, Presses universitaires de la Renaissance.
- CORTÁZAR, Julio, 1986a : *El Examen*. Buenos Aires, Sudamericana.
- CORTÁZAR, Julio, 1986b : *Entretiens avec Omar Prego*. Paris, Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio, 1994 : *Teoría del túnel*. In : *Obra crítica/I*. Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio, 1995 : *Díario de Andrés Fava*. Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio, 2001a : *L'examen*. Trad. Jean-Claude MASSON. Paris, Delanoë.
- CORTÁZAR, Julio, 2001b : *Journal d'Andrés Fava*. Trad. Françoise ROSSET. Paris, Delanoë.
- CORTÁZAR, Julio, 2002 : *Cartas I, 1937—1963*. Madrid, Alfaguara.

¹⁷ « [...] il a bousculé le langage du côté de la rue, là où court le roman. Il a laissé passer les taxis et s'est glissé dans les tramways » (CORTÁZAR, J., 2001a : 121).

- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, 1978 : *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhsa.
- MESA GANCEDO, Daniel, 2002 : « Poésie rather hard to understand, Cortázar et la mantique dans la sémantique ». In : MANZI, Joaquín, dir. : *Cortázar de tous les côtés*. Poitiers, La licorne.
- RABATÉ, Dominique, 1998 : « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi ». In : VADÉ, Yves, dir. : *L'instant romanesque*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

Note bio-bibliographique

Laure Bobard a soutenu une thèse intitulée : « Genèse d'un parcours romanesque : la pluralité discursive dans *Divertimento* et *El Examen* de Julio Cortázar » à l'Université de Rennes 2 en 2009. Elle poursuit actuellement ses recherches sur la littérature latino-américaine et sur les relations entre mémoire et roman au sein de l'Équipe de Recherche Interlangues Mémoires Identités Territoires (ERIMIT) de l'Université de Rennes 2. Elle est par ailleurs membre du comité de rédaction de la revue *Amerika* (Rennes 2), éditée par le Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques (LIRA).

ALMA ALICIA PIÑA LAYNES
Universidad Autónoma de Campeche, México

Las rupturas de Concha Méndez en *Inquietudes, Surtidor y Canciones de mar y tierra*

ABSTRACT: This paper provides an analysis of the early work of Concha Méndez (Spain, 1898—1986). Unfortunately, and due to a gender bias, her work has been neglected in most literary studies. The main claim of the following analysis is that the writing in her three early books reflects a rupture at both the personal and poetic level, in an attempt to make her work a part of the Spanish literary horizon of that time. Méndez disrupts the status quo: she is not a tearful and confessional poet, but rather one who puts forward a gynocentrist view in her poems. Furthermore, and unlike the average female poet, she chose to use an avant-garde style. In doing so, Méndez became a leader in promoting female freedom and in socially constructing the image of the new woman.

KEY WORDS: Gynocentrist view, vanguard, social construction of image.

Durante el primer tercio del siglo XX, en España se cultivaron diversos movimientos poéticos que buscaban renovar la poesía y al mismo tiempo universalizarla para trascender el localismo que se le había asignado como una característica esencial a la poesía española (ALONSO, D., 1982).

Los poetas jóvenes que empezaban a conocer los movimientos vanguardistas surgidos en el resto de Europa durante los últimos años de la Primera Guerra Mundial, veían que la poesía modernista dejaba de responder a sus deseos de purificación de la expresión poética, y por tanto representaba una nueva etapa de inercia que había de superarse. Por ello empezaron a reunirse con el propósito de proponer su discurso de ruptura frente a la tradición, y surgió entonces el grupo que más tarde sería conocido como la Generación del 27, cuya poesía siguió tres vertientes: la investigación del Siglo de Oro, el reconocimiento de la lírica intimista de Bécquer y Rosalía de Castro y la apertura a los movimientos poéticos de vanguardia europeos (SIEBENMANN, G., 1973). En esta atmósfera de novedad los poetas se congregaban alrededor de revistas literarias como *Litoral*,

Héroe, Caballo Verde para la poesía, Carmen, entre otras que jugaron un papel determinante en la difusión de la nueva estética.

Un aspecto que caracterizó el nuevo arte fue la exclusión de las masas, es decir, se trataba de un arte para un público selecto, minoritario; pero esto no significó un enfrentamiento ideológico, o una postura clasista del artista, sino una propuesta exclusivamente estética, artística, moderna, para la cual no estaba preparado el común de las gentes. “No se buscó un rompimiento con el público, ni mucho menos se valoró aquél como una condecoración del artista” (SIEBENMANN, G., 1973: 204).

De entre todas las mujeres que descollaron en el ámbito de la cultura española de este período, el entorno de Concha Méndez fue quizá el más difícil, pues mientras a otras de sus compañeras de generación les permitían una educación más avanzada (Maruja Mallo, María Teresa León) o incluso superior (María Zambrano), a ella le fue negada toda posibilidad de acceso a la cultura o a otra actividad que no fuera la de ser madre de familia. Esto queda significativamente explícito en el siguiente pasaje de las memorias de la poeta madrileña:

Recuerdo la visita de un amigo de mis padres. Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: “Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?”. [...] teniendo toda la cabeza llena de sueños, me le acerqué y le dije: “Yo voy a ser capitán de barco”. “Las niñas no son nada”, me contestó mirándome.

ULACIA, A.P., 1990: 26

Concha Méndez Cuesta nació en Madrid en 1898. Hija de una familia adinerada, tuvo la educación básica proporcionada a las mujeres de su época, apenas suficiente para ser buenas madresposas¹. Fue campeona de natación y novia de Luis Buñuel; a través de éste conoció a García Lorca y a Rafael Alberti, quienes la iniciaron en la poesía. Publicó sus dos primeros libros: *Inquietudes* (1926) y *Surtidor* (1928). Escribió teatro e incursionó como guionista de cine. Un buen día, decidió abandonar el hogar paterno y partió hacia Londres, donde se mantuvo dando clases de español y conferencias sobre literatura española. Volvió a Madrid, y poco tiempo después abordó otro barco, esta vez rumbo a Argentina donde permaneció tres años y publicó sus *Canciones de Mar y Tierra* (1930); volvió a Madrid al triunfo de la República; conoció a Manuel Altolaguirre con quien contraíó matrimonio, y emprendieron juntos una nueva aventura: la editorial; publicaron la revista *Héroe* y más tarde *Caballo verde para la poesía*.

¹ Tomo el término del estudio antropológico de Marcela LAGARDE (2006).

Las rupturas

En una entrevista realizada en 1927, el entrevistador describe a Concha Méndez así:

Espontánea, decidida, expresándose a borbotones, como una impetuosa riada, toda naturaleza, que se estrangula a cada momento en la angostura de su medio social. [...] Su gran dinamismo no le permite ser espectadora. Pero lo que más distingue a la gentil oceánida es su noble preocupación por bastarse a sí misma y servir a los demás; un digno deseo de ser útil, renunciando al carácter de muñeca social que la condición económica de su familia pudiera permitirle.

TXIBIRISKO, 2001: 23

El editor de *Inquietudes* (1926) habla de la personalidad y actividad poética de Concha Méndez como si fuera un fenómeno:

Por eso, que una muchacha como Concha Méndez [...] se substraiga al ambiente que la rodea y cante en versos sus sensaciones e inquietudes, nos parece algo extraño y fuera de órbita de nuestro raciocinio.

Concha Méndez es un caso típico de anormalidad en el ambiente de nuestra clase burguesa. [...] pronto hubo de encontrarse extraña y ausente de su mundo, sola con su personalidad, quizás incompatible con cuanto la rodeaba, y el monólogo comenzó a tejerse, y un libro de poesías [...] surgió en el azul de sus nobles esperanzas como una paloma mensajera que la cautiva enviase a las Musas.

LORENZO, J., 1926: 108

En un artículo publicado en Buenos Aires, Consuelo Berges la describe de la siguiente manera:

Ahora sí, amigos. Ahora creo en la “vanguardia”. [...] La he visto avanzar, y no sólo hablar, y no sólo escribir. La he visto en la marcha gimnástica — flecha y blanco en sí misma — de una muchacha. De una muchacha española. [...] Pero, antes, la lucha estrepitosa y fea contra el prejuicio que se encrespa proclamando su autoridad de siglos — de siglos de idioteces —. La batalla de gritos contra gritos, y la pelea sorda contra la tentación — caricia algodonosa — de una comodidad no hecha a la medida del espíritu, pero bien acoplada con el cuerpo, y con el hábito cotidiano. Lucha, lucha sorda y feroz no contra molinos de viento que parecen gigantes, sino — lo que es mucho peor — contra gigantes formidables que parecen pacíficos molinos.

BERGES, C., 2001: 90

Esta visión quijotesca de la vida de Méndez la corrobora la propia poeta en una entrevista que concedió en Buenos Aires:

Ya ve, yo dejé en España una buena posición social por todos conceptos, y salí a la aventura, un tanto “caballerescamente”, lanza en ristre, a hacer frente a la vida. Así, me considero en las filas de una doble vanguardia, por lo que se refiere al Arte y a la sociedad. Hay que romper con la tradición, con las normas establecidas y sobre todo hay que “vivir la vida” (la vida de cada uno); frase ésta muy desgastada, pero insustituible.

ANÓNIMO, 2001: 52

Las descripciones en conjunto nos proporcionan un retrato de la personalidad de la poeta y sobre todo nos muestran que la primera gran ruptura de Concha Méndez se da en el plano personal y social: la emancipación del yugo familiar y la independencia económica constituyen una subversión del orden patriarcal respecto de la condición femenina. Así, los que conocieron y trajeron personalmente a la poeta, contribuyeron a construir socialmente su imagen como una mujer moderna en todos los sentidos que, como un surtidor, fluye constantemente en su vivir poético, situación inaceptable todavía en ese tiempo en el cual era más concebible la figura de la prostituta que la de la mujer intelectual e independiente. No obstante, todo el reconocimiento y atención de la crítica literaria que Méndez logró, lo pierde cuando se casa con Manuel Altolaguirre; desde entonces vivió a la sombra de la fama del marido por lo que sus siguientes libros de poesía no tuvieron la misma recepción que los primeros; incluso, cuando se dio la noticia de su muerte, lo que se destacó en la nota (*El País*, 6 de enero de 1987) fue el hecho de haber sido la esposa de Altolaguirre, “todo lo cual daba cierta impresión de brillo reflejado, como si ella no hubiese reunido méritos suficientes para figurar sola a la hora de su muerte” (QUANCE, R., 1991).

Inquietudes (1926) es la primera obra poética de la madrileña; en ella se nota una clara afinidad con la nueva poesía; pero no todos los poemas presentan imágenes vanguardistas en el sentido de las tendencias iconoclastas de la época; sin embargo podemos decir que todos los poemas son novedosos, puesto que lo tradicional, es decir la poesía de cancionero, expresión de la antigua lírica popular hispánica, se actualiza en el panorama literario español de los años 20. Además, la principal característica que presenta la poesía de Concha Méndez es que en medio de un escenario de renovación, la voz femenina irrumpió también con su propuesta de ruptura frente al discurso poético tradicionalmente masculino.

A pesar de que *Inquietudes* es la primera obra de Concha Méndez y de que ésta tenía una escasa instrucción poética, su inteligencia y sensibilidad le permitieron asimilar rápidamente los postulados de la nueva poesía:

AUTOMÓVIL

Una cantata
de bocina.

Gusano de luz
por la calle sombría.

Los ojos relucientes
bajo la noche fría.

Reptil de la ciudad
que raudo se desliza.

En este poema de corte ultraísta-creacionista la poeta trata temas relacionados con las vanguardias como el canto a las máquinas y a la velocidad, heredados del futurismo; al mismo tiempo realiza un juego poético ultraísta, que consiste principalmente en la sucesión de imágenes en torno a una imagen central, el automóvil, anunciada en el título del poema. Por otra parte, una realidad concreta (el automóvil) es recreada a través de la palabra para dar paso a una nueva realidad poética, lo cual la identifica con el creacionismo. En esta nueva realidad, el automóvil, a través de la metáfora, se convierte en un “gusano de luz”, en “reptil de la ciudad” y, a través de la metonimia, en “ojos relucientes” y “cantata de bocina”, lo cual logra el efecto poético en el texto: una forma mecánica como el automóvil es representada de una manera orgánica, aun más, animalizada. En relación con el creacionismo, el poema de Concha Méndez recuerda unos versos del poema *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro, en el que, al recrear la luz de la locomotora, el poeta chileno dice:

Su ojo desnudo
Cigarrillo del horizonte
Danza entre los árboles

Concha Méndez dice de los faros del automóvil: “Los ojos relucientes / bajo la noche fría”.

En *Inquietudes* el tono de la voz lírica es aséptico, es decir aparece un “yo” poético mesurado e incluso algunas veces casi desaparece. Esto es doblemente destacable puesto que por una parte correspondía a la estética de la época y al mismo tiempo rompía con un estereotipo de la poesía escrita por mujeres, la cual era considerada excesivamente sentimentalista, cursi o confesional. También se observa el uso de técnicas creacionistas y ultraístas, como las imágenes sinestésicas, la yuxtaposición, la eliminación de nexos sintácticos, entre otras, que hacen que un elemento de la realidad histórica sea transfigurado y fijado poéticamente en un presente eterno, el tiempo de la poesía.

Sin embargo, la poeta no va más allá en la experimentación formal, por el contrario, encuentra en los metros cortos de la tradición poética hispana los moldes para su expresión. Los metros cortos son ágiles, espontáneos, lo cual se acomoda al temperamento de la madrileña quien tenía prisa por liberar ese

“surtidor” de poesía que se le había revelado de pronto. Así, se observa el uso de heptasílabos, pentasílabos, hexasílabos, trisílabos, y en menor medida los octosílabos, ordenados en tercerillas y cuartetas, principalmente, en las cuales se combinan la rima asonante con la consonante, fusionando la tradición y la modernidad en su poesía.

Otro elemento fundamental en el primer libro de Concha Méndez es el surgimiento de un sujeto lírico femenino que ofrece una visión ginocéntrica positiva. Desde esta perspectiva se resignifican los significantes formales en relación con la poesía de los congéneres varones de Méndez; es decir, términos como el mar y la barca, que tradicionalmente se asocian con el mundo masculino, adquieren otras significaciones que se inscriben en el universo femenino.

En *Surtidor* (1928), segundo libro de Concha Méndez, se nota una intención más clara de participar de las vanguardias, incluso del surrealismo, pero sin abandonar la espontaneidad que la caracteriza. Además, la voz lírica femenina que nació en sus *Inquietudes*, en este libro se concreta en un personaje poético hecho a imagen y semejanza de la autora. En este orden, el poema “Nadadora” puede ser tomado como muestra del doble discurso de ruptura presente en el primer período de la poesía de Méndez:

NADADORA

Mis brazos:
Los remos.

La quilla:
Mi cuerpo.

Timón:
Mi pensamiento.

(Si fuera sirena,
mis cantos
serían mis versos.)

La técnica vanguardista que se aprecia en el poema se relaciona con el cubismo: mediante la yuxtaposición de enunciados unimembres logra impresionantes imágenes plásticas. El cuerpo-barco-poema de la poeta es un homenaje a la mujer deportista, pero al mismo tiempo a la mujer liberada, emancipada, pues no hay capitán que domine el timón (el pensamiento) de este cuerpo-barco lírico, más que ella misma.

A propósito del cuerpo-barco lírico, es interesante observar cómo el cuerpo de la poeta se convierte en el texto mismo. Al respecto, Susan Gubar señala:

“Cuando las metáforas de la creatividad literaria se filtran a través de una lente sexual, la sexualidad de la mujer con frecuencia se identifica con la textualidad” (GUBAR, S., 1999: 178). Sexualidad-textualidad, es decir, no es sólo la voz lírica femenina que aparece como elemento estructurador del poema sino también el cuerpo mismo de la mujer.

En *Surtidor* el vanguardismo es más evidente pues se encuentran más motivos de lo que se ha llamado maquinolatría (exaltación de la máquina, exemplificada en aviones, barcos, tranvías, autos). Además de las técnicas creacionistas y ultraístas, se observan más las imágenes neogongorinas, sello característico de su generación. Aunado a esto se nota una mayor influencia de las técnicas cinematográficas, lo cual inscribe su poesía dentro de la modernidad poética. Por otra parte, la poeta prefiere el uso del octosílabo, principalmente; los versos de arte mayor como el endecasílabo son escasos y sólo un poema está escrito en versos alejandrinos. Méndez continúa con la intención de fusionar la tradición con la modernidad.

El sujeto lírico femenino aparece totalmente liberado tanto en su expresión como en su acción: es marinera, aviadora, viajera, cosmonauta, en una palabra, libre de asumir su destino, lo cual se considera una utopía literaria en relación a la realidad histórica que le tocó vivir a la poeta. La visión ginocéntrica positiva prevalece sobre la nostalgia o la tristeza, emociones humanas que en algunos poemas asoman apenas, pero que son magistralmente purificadas en la criba de las técnicas creacionistas y ultraístas, quedando solamente en una emoción estética. De este modo el sujeto lírico femenino queda situado en medio de la modernidad, y por tanto los temas y las técnicas exponen una doble ruptura en el discurso poético: por un lado, precisamente la técnica y los temas; por otro, la visión ginocéntrica positiva que se instala en los poemas mediante una voz lírica femenina.

En *Canciones de mar y tierra* (1930), tercer libro que conforma la primera etapa de la poesía de Concha Méndez, el sujeto lírico femenino se encarna en la figura de la marinera, preferida sobre otros roles posibles de la mujer en los poemas de *Surtidor* (aviadora, cosmonauta), actividad que implica por excelencia el viaje. En este sentido, la visión ginocéntrica sigue siendo positiva, pues los anhelos de viajes marinos hacia tierras extrañas expresados en los dos primeros libros, en éste se han hecho realidad, aunque sólo sea una utopía literaria. Por otra parte, hay menos motivos vanguardistas, pero las técnicas siguen siendo creacionistas principalmente.

La principal utopía poética que se construye en este libro es precisamente la de la marinera en una barca sin timón. Aquí conviene observar cómo el mar se resignifica; es decir, si en la literatura precedente el mar es un espacio al que sólo accedía el género masculino y en el que las mujeres cabían sólo como fantasía (las sirenas) o como parte de la masa informe de una embarcación guiada por un hombre, en la poesía de Concha Méndez se convierte en el espacio de libertad e independencia conquistado por la mujer, quien se metaforiza en una

nave sin timón, imagen subversiva para su época pues alude a la liberación femenina de la tutela patriarcal.

Destaca en este poemario la construcción de la utopía de la mujer empoderada, es decir, la figura femenina aparece como una amazona: amazona de los mares (*y me nombren capitana / de una nave sin timón*); amazona pampera (*Dos estrellas por espuelas. / El puñal en la cintura. / Las alas de mi caballo / batientes por la llanura*); amazona de los aires (*Un capitán de los mares, / me prestó gorra y galones. / Y un capitán de los vientos / una escuadra de aviones*). Esto refuerza la visión ginocéntrica positiva: una vez es capitana de una nave sin timón; otra, jinete de un caballo alado y otra, capitana de una escuadra de aviones. Como se ve, todos los elementos que el personaje poético femenino comanda sugieren la idea de libertad.

En conclusión, se puede afirmar que la obra poética de Concha Méndez es una escritura femenina, no sólo por la marca biológica del género sino por la visión femenina que prevalece en ella. John C. Wilcox habla de una visión “ginocéntrica” en oposición al adjetivo “androcéntrico”, para notar la diferencia de la percepción de la realidad por parte de las mujeres escritoras, frente a la visión del mundo tradicionalmente masculina (WILCOX, J., 2001).

En los tres libros se plantean dos grandes rupturas: por una parte, la ruptura con la poesía romántica, no con la antigua lírica tradicional; por otra, con el discurso poético masculino, al oponer su visión ginocéntrica positiva. Estas rupturas literarias las experimenta al tiempo que vive otra ruptura, ésta de orden social y cultural, con la tradición patriarcal que consideraba a las mujeres inferiores a los hombres, por lo que las marginaba de sus ámbitos de dominio, entre ellos el literario, en el cual Concha Méndez irrumpió e inunda con su presencia y con su poesía.

Por otra parte se puede observar que la poesía vanguardista de Concha Méndez se muestra equilibrada en el plano de la expresión y del contenido y si acaso puede acusársele de algo, es de ser optimista, pero se trata de un optimismo vital auténtico, no la ironía amarga que caracteriza la poesía vanguardista de los poetas varones. Ella misma señala: “No entiendo lo de escribir para minorías selectas, ni tampoco el dejarse llevar a hacer concesiones para un gran público” (MÉNDEZ, C., 2001: 75).

La poesía de Concha Méndez es engañosa: parece fácil, demasiado ingenua a veces; pero un análisis detenido de su obra nos demuestra lo contrario. La capacidad de recrear poéticamente una realidad dada, la aparente anarquía en el uso de la métrica y del acento rítmico, demuestran la calidad artística de los poemas; y si bien no son del gusto de una minoría selecta (que generalmente estaba compuesta de lectores del sexo masculino), tampoco son del gusto popular, primero porque es poesía escrita por mujer, y segundo, porque participa de la poesía nueva, la cual es incomprendida. Hay una comunidad de lectores que se sitúan en un término medio: ni pertenecen al vulgo, son mujeres o “amigos de la

mujer”, y su educación — que siempre es mucho más de la que recibía la mujer en esta época — les permite apreciar los poemas de Concha Méndez y de las otras poetas de su generación.

La visión ginocéntrica positiva de los libros en cuestión, es la gran ruptura de Concha Méndez: escribe como mujer, pero su poesía no es lacrimosa o confesional, sino que impera una imagen positiva de la mujer, llena de optimismo. Escribe como mujer con el mismo lenguaje que comparte con sus compañeros varones. Contribuyó a derribar la imagen de la mujer tradicional, aprisionada por siglos en su papel perfecto de madre-esposa, y en su lugar enarbó la imagen de la mujer moderna: deportista, poeta, emancipada.

Otro aspecto que cabe destacar dentro de la visión ginocéntrica positiva es el hecho de que la poeta se rebela en contra de ser, como mujer, sólo objeto de creación y se asume como sujeto creador y objeto creado al mismo tiempo. Es decir, la creadora toma como modelo de creación su propio cuerpo, el cual pasa de ser objeto de creación a ser objeto creado. En este proceso necesariamente se establece una identidad de género entre la creadora y el texto creado, por lo cual se da una relación de sexualidad-textualidad, en la cual el cuerpo femenino funge como enlace.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, 1982: “Escila y Caribdis de la literatura española”. En: *Estudios y ensayos gongorinos*, 3^a ed. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- ANÓNIMO, 2001: “Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez (1929)”. En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 47—49.
- BERGES, Consuelo, 2001: “Hoy creo en la vanguardia (1930)”. En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 89—93.
- GUBAR, Susan, 1999: “La página en blanco y los problemas de la creatividad femenina”. En: FE, Marina, coord.: *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Fondo de Cultura Económica: 175—203.
- LAGARDE, Marcela, 2006: *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM.
- LORENZO, José, 1926: “Colofón”. En: MÉNDEZ, Concha: *Inquietudes*. Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
- MÉNDEZ, Concha, 1926: *Inquietudes*. Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
- MÉNDEZ, Concha, 1928: *Surtidor*. Madrid, Imprenta ARGIS.
- MÉNDEZ, Concha, 1930: *Canciones de mar y tierra*. Pról. de Consuelo BERGES. Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos.
- MÉNDEZ, Concha, 1995: *Poemas (1926—1986)*. Intr. y sel. James VALENDER. Madrid, Hiperión.
- MÉNDEZ, Concha, 2001: “Historia de un teatro”. En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 63—77.

- QUANCE, Roberta, 1999: "Hacia una mujer nueva". *Revista de Occidente*, no. 212 [Madrid].
- SIEBENMANN, Gustav, 1973: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Versión española de Ángel SAN MIGUEL. Madrid, Gredos.
- TXIBIRISKO, 2001: "Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)". En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 23—26.
- ULACIA Altolaguirre, Paloma, 1990: *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Presentación de María ZAMBRANO. Madrid, Mondadori.
- WILCOX, John C., 2001: "Concha Méndez y la escritura poética femenina". En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 207—233.

Síntesis curricular

Alma Alicia Piña Laynes es Licenciada en Humanidades con Especialidad en Literatura por la Universidad Autónoma de Campeche, México, y Maestra en Literatura Española por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en dos publicaciones del Cuerpo Académico Literatura y Lingüística, con los artículos "Campeche en la narrativa de Silvia Molina", "La poesía modernista de Manuel García Jurado" (Vol. 1); y "Concha Méndez y la estética del 27" (Vol. 2); tiene otras publicaciones de literatura española en revistas de circulación nacional, entre las cuales destaca "El erotismo en la voz femenina de la lírica hispánica popular antigua" y "Piedra de sol: poema de convergencia". Actualmente es catedrática de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Campeche, México.

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA

Université d'Opole

Le duel de Jean-Paul Sartre

ABSTRACT: An enthusiast of Nathalie Sarraute's writings, Jean-Paul Sartre convinced the author that her first novel *Portrait d'un inconnu* (1948) would not have found a publisher unless he wrote a preface to it. While underscoring her original writing technique, Sartre used terms and expressions that render the receptions of the novel considerably unfaithful to Sarraute's intentions. Sarraute repeatedly commented upon it, admitting she would prefer to have written an article about the novel by herself, according to Sartre's earlier promise.

KEY WORDS: Sarraute, narrator, tropism, roman, others.

Pour Jean-Paul Sartre (1905—1980) l'écrivain est engagé lorsqu'il :

[...] tâche à prendre la conscience la plus lucide, et la plus entière d'être embarquée, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. L'écrivain est médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation.

SARTRE, J.-P., 2008 : 84

Lui-même il n'a jamais manqué d'aider les jeunes auteurs qu'il appréciait, Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon, Jean Genet ou Nathalie Sarraute. Et c'est son soutien s'affirmant dans la préface du premier roman de Nathalie Sarraute (1900—1999) paraît particulièrement intéressant. Il témoigne l'attitude sartrienne, du grand écrivain, philosophe, intellectuel puissant qui s'exprime de telle façon que sa médiation se transforme en duel.

Nathalie Sarraute publie son premier roman *Portrait d'un inconnu* en 1948. L'ayant terminé en 1946, elle avoue qu'il a représenté pour elle «un très grand effort»¹. Elle commence à chercher un éditeur. Jean-Paul Sartre l'appuie dans ses efforts. Il est convaincu que sa préface au roman leur facilitera le devoir,

¹ Nathalie Sarraute le dit dans un entretien télévisé avec Francine M sur Antenne 2, le 31 mai 1976.

surtout qu'il connaît l'auteur et son écriture, car son éditeur, Robert Denoël lui avait fait envoyer *Tropismes*. Dans sa lettre à Nathalie Sarraute il a exprimé son admiration parlant du charme du livre, qu'il aimait bien, livre naturel, juste (SARTRE, J.-P., 1996b : 1725).

Il a rencontré Nathalie Sarraute en 1941 chez Alfred Péron, un ami de l'École normale. Sartre et Sarraute se sont revus en 1942 au sein de la comité de réflexion sur la France future. Après la Libération ils ont beaucoup parlé du roman que Nathalie Sarraute écrivait. Sartre séduit en a fait publier quelques fragments dans *Les temps modernes* I, n° 4 en janvier 1946.

Le roman *Portrait d'un inconnu* a été refusé par Gallimard. Sartre invite Jean Paulhan à déjeuner pour essayer de savoir pourquoi il a refusé le manuscrit. N'ayant pas obtenu la réponse, il s'adresse avec le roman sarrautien aux Éditions Nagel. La réponse négative de Nagel qui s'attend à un échec commercial, arrive après un an et demi. Heureusement François Erval en quittant Nagel pour le jeune éditeur Robert Marin, emporte le manuscrit avec lui. Le roman ne rencontre aucun écho. Robert Marin en a vendu quatre cent exemplaires et le reste a mis au pilon. Il rompt le contrat, laissant l'auteur libre d'offrir plus tard le livre à une autre maison.

La préface de Sartre, c'est pour la première fois qu'il ait écrite à un roman, a été un acte de générosité de la part d'un auteur très célèbre, venant en aide à un écrivain encore débutant dont il appréciait et admirait l'œuvre. À l'époque la gloire de Sartre était énorme. Sarraute en parle beaucoup plus tard : « Vous n'imaginez pas la gloire de Sartre en 1947, c'était comme la tour Eiffel, il y avait des cars entiers d'Américains qui s'arrêtaient devant les Deux-Magots pour le voir » (SARRAUTE, N., 1994 : 10).

Dès le début Sartre définit le roman sarrautien le classant parmi « d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans ». Selon lui leur trait distinctif réside dans « l'apparence et les contours du roman », car

[...] ce sont les ouvrages d'imagination qui nous présentent les personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire.

SARTRE, J.-P., 1996 : 35

Il compare leur place par rapport aux grandes œuvres composées par Dostoïevsky et de Meredith dans la vie littéraire à la toile de Miró *Assassinat de la peinture dans les beaux arts*.

Il faut souligner que Nathalie Sarraute a toujours refusé la catégorie « anti-roman » dans laquelle Sartre, de la première phrase de la préface, range *Portrait d'un inconnu*. Elle l'a fait aussi quand Thérèse de Saint-Phalle y fait allusion dans un entretien de 1967. Nathalie Sarraute lui répond :

Quand on dit «anti-roman», c'est qu'on a une idée nette de ce qu'est le vrai roman. Moi je n'ai pas d'idée là-dessus. Je crois que toute œuvre repose sur une prise de conscience personnelle et qu'elle est différente des autres. Chacun emploie la technique qui lui est propre.

SARRAUTE, N., 1967

Et pourtant dans la préface on sent aussi bien la présence de la rhétorique de Sartre que celle de Sarraute. Même certaines parties portent la marque si forte de la poétique sarrautienne qu'on croit que c'est elle qui en est auteur. La description de *Portrait d'un inconnu* comme «roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire» en est preuve.

Bien que dans la préface Sartre ait présenté nombreuses réflexions intéressantes, certaines d'elles peuvent encourager des lecteurs et critiques de lire l'œuvre sarrautienne sous un jour existentialiste, malgré l'intention d'auteur. Car tout ce qui concerne Heidegger et la distinction entre généralité et particularité, l'objectif et subjectif peut y bien servir. Trouvant les points communs entre le langage sarrautien de *Tropismes* et celui de Heidegger, Sartre souligne l'inauthenticité. Il constate que Sarraute est la première qui a fait de l'inauthenticité le sujet d'un livre. Admiratif pour l'originalité de Sarraute, il rappelle que toujours les romanciers s'efforçaient de persuader leurs lecteurs que le monde est fait d'individus «irremplaçables, tous exquis, même les méchants, tous passionnés, tous particuliers». Selon lui Nathalie Sarraute nous fait voir «le mur de l'inauthentique», partout, le mur derrière lequel il y a rien ou presque rien. Et pourtant

L'authenticité, vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort est partout suggérée mais invisible. On la pressent parce qu'on la fuit. Si nous jetons un coup d'œil, comme l'auteur nous y invite, à l'intérieur des gens, nous entrevoyons un grouillement de fuite molles et tentaculaires. Il y a la fuite dans les objets qui réfléchissent paisiblement l'universel et la permanence, la fuite dans les occupations quotidiennes, la fuite dans le mesquin.

SARTRE, J.-P., 1996: 37

À la fin de la préface, Sartre pose la question sur l'aspect psychologique du roman sarrautien. Ne trouvant pas la réponse convaincante, il constate avec une note de doute, que Nathalie Sarraute, grande admiratrice de Dostoïevsky :

[...] en laissant deviner une authenticité insaisissable, en montrant ce va-et-vient incessant du particulier au général, en s'attachant à peindre le monde rassurant et désolé de l'inauthentique, elle a mis au point une technique qui permet d'atteindre, par delà le psychologique, la réalité humaine, dans son existence même.

SARTRE, J.-P., 1996: 39

Élogieux pour cette écriture où tout est fondé sur un jeu subtil de translations, de glissements plus ou moins perceptibles, de retours en arrière, où la parole hésite, se contredit plaçant la dramatisation au centre de l'œuvre, il évoque la polarité authentique/inauthentique. Cette opposition pourrait surtout dans le contexte philosophique impliquer l'effet maléfique, limitant la lecture de Sarraute, la privant de la profération, de la charge émotionnelle, de la motivation profonde, du contexte, de ses points de suspension. Surtout que des points de suspension dans son écriture prouvent l'usage révélateur car le vide, le silence qui suit le mot contient en quelque sorte ce que le mot ne dit pas.

Sarraute refusait toujours toute «essence» préfabriquée. Et pourtant elle peut avoir une certaine affinité avec Sartre. *Portrait d'un inconnu* fait penser à *La Nausée*. On y retrouve la méfiance envers l'acte de raconter. Les réflexions sur le caractère suspect de tout récit leur sont communes. *La Nausée* met en question le roman, il le fait dans une forme plutôt conventionnelle. À la question directe de Sartre si elle aurait «un penchant pour l'existentialisme», Sarraute a répondu : «Peut-être... j'en sais rien... En tout cas, si j'ai fait de l'existentialisme dans *Portrait d'un inconnu*, c'est comme M. Jourdain écrivait en prose, sans le savoir» (SARRAUTE, N., 1953).

Ainsi cet «impératif moral» que Sartre impose à l'écrivain engagé, la responsabilité, qu'il affirme dans *Qu'est-ce que la littérature?* (1947) prend dans ce travail une dimension particulière. Ses remarques sur le rôle des lieux communs, et surtout de la «parlerie» peuvent facilement provoquer un grand malentendu. Surtout que chez Sarraute ce n'est pas la simple «parlerie» qui y est présente. Il y a des mécanismes en marche, des mécanismes très précis dont le but n'est pas de capter le bavardage quotidien et sa banalité. Ce malentendu possible menace la réception de l'œuvre sarrautienne. Il est très difficile à supporter pour une écrivaine si fragile, convaincue de l'importance de chaque mot dans son texte. L'exprimant à plusieurs occasions, elle l'avouera insistant dans un entretien de 1976 : « [...] il n'y a pas un mot, pas un seul mot de dialogue en apparence justement banal et inconsistant, qui ne soit l'aboutissement d'une action dramatique» (SARRAUTE, N., 1996 : 1745).

Une des réflexions sartriennes les plus justes est celle qui inscrit l'œuvre de Nathalie Sarraute dans la catégorie des romans «étranges et difficilement classables». Il souligne qu'ils ne témoignent pas la faiblesse du genre romanesque mais plutôt marquent que nous vivons à une époque de réflexion et que «le roman est en train de réfléchir sur lui-même» (SARTRE, J.-P., 1996 : 35). Cette réflexion met en relief une qualité essentielle de *Portrait d'un inconnu*, la réflexion sarrautienne sur l'œuvre elle-même, à l'intérieur de l'œuvre, sur la production du texte, sur l'absence d'une autorité, sur une lecture possible, jamais définitive, avec le rôle du lecteur qui devient le partenaire, l'interlocuteur de l'auteur.

Le narrateur de son roman n'est pas omniscient comme dans le roman traditionnel. Il est hésitant, provoque de doutes qu'il ne dissipe pas. Il doute de lui-

même, de sa mémoire, de sa perception, de sa véracité, de son propre langage. Il expose et explore les problèmes du roman au fur et à mesure qu'il raconte. Ces tropismes qu'on y retrouve, qui vont passionner Sarraute jusqu'à la fin de sa longue carrière littéraire, dans le roman ils se développent autrement. La forme romanesque exige un traitement plus étendu de ces mouvements. Nathalie Sarraute le confirmera dans un entretien avec Simone Benmusa :

J'ai voulu étendre ce territoire extrêmement limité des tropismes, je l'ai étendu dans *Portrait d'un inconnu* en prenant seulement deux personnages entre lesquels se passaient ces mouvements mais qui sont du même ordre que les tropismes et situés au même niveau.

BENMUSA, S., 1987 : 104

Elle a créé les personnages qui rappellent d'une part le père Grandet de Balzac et sa fille Eugénie, et d'une autre le prince Bolkonski de Tolstoï et sa fille, la princesse Marie. Le narrateur cherchait à créer des portraits aussi réussis que ceux de Grandet et de Bolkonski mais il n'y arrivait pas. Ainsi les personnages à la balzacienne permettaient la réflexion qui dominait tout le roman, la réflexion sur l'impossibilité de créer des personnages tels que Grandet et Bolkonski.

Dans un article sur Tolstoï paru en 1960, elle écrit :

[...] quand j'écrivais *Portrait d'un inconnu*, j'ai choisi comme modèles parfaits de personnages « vivants », admirablement réussis, deux personnages de *Guerre et paix*. [...] Je les ai choisis pour les opposer, dans leur perfection, à ce qu'étaient devenus les personnages, après toutes des dislocations et désintégrations qu'ils n'avaient cessé de subir à travers le roman contemporain. Je voulais montrer que chercher à imiter ces modèles, c'était aller à contre-courant de l'évolution de la littérature de notre temps.

SARRAUTE, N., 1960

Et c'est le narrateur de *Portrait d'un inconnu* qui fait remplacer le monde en apparence stable et réaliste de Tolstoï par un monde incertain, fluctuant. La peinture des caractères, clef de voûte du roman traditionnel, est remplacée par la présentation de consciences interpénétrantes et sans contours. Les personnages restent anonymes, indéfinis, sauf de Dumontet qui à la fin du livre entre en scène avec son nom, son métier, sa phisyonomie, son caractère. La source du récit est un narrateur qui rapporte à la première personne ce qu'il observe. Tout récit peut provoquer la question : qui dit ça ?

Portrait d'un inconnu présente beaucoup de traits devenus par la suite fréquents dans les romans des « nouveaux romanciers », des écrivains très différents Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute. Ils se sont révoltés contre les conventions romanesques et contre l'engagement moral et sociopolitique prôné par Sartre, Camus et Malraux. Il annonce déjà des prises

de position critiques sur sa propre composition qui caractériseront le Nouveau Roman : renoncement à omniscience et à l'autorité du narrateur, refus de la caractérisation et de la chronologie classiques. Surtout il inclut, à l'intérieur de l'œuvre, des réflexions critiques sur sa propre composition et sur les stratagèmes du genre romanesque. Il s'attache aux questions du langage, à la difficulté de la mise en mots, aux doutes qui accompagnent la création du texte.

Lors de sa deuxième édition en 1956, *Portrait d'un inconnu* est déjà apparu. Il a moins de succès que son second roman *Martereau*, publié chez Gallimard trois ans auparavant. Juste avant la publication du *Portrait*, Gallimard a publié *L'Ère du soupçon* qui a attiré l'attention de la critique².

Dans sa préface Sartre appelle le roman sarrautien « une parodie de romans 'de quête' ». Elle y a introduit un détective amateur et passionné qui se fascine sur un couple banal — un vieux père, une fille plus très jeune — et les épie et les suit à la trace et les devine parfois, mais sans jamais savoir ce qu'il cherche ni ce qu'ils sont. Analysant la méthode créatrice de Sarraute il montre son originalité :

Elle ne veut prendre ses personnages ni par le dedans ni par le dehors parce que nous sommes, pour nous-mêmes et pour les autres, tout entiers dehors et dedans à la fois [...]. Le dehors devient le terrain neutre, mais ce dedans « de nous-mêmes que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous-mêmes ».

SARTRE, J.-P., 1996 : 36

Il devient aussi admiratif parlant de pages impressionnantes créées par Sarraute. Il avoue que « Nathalie Sarraute a une vision protoplasmique de notre univers intérieur [...]. Son vocabulaire est d'une richesse incomparable pour suggérer les lentes reptations centrifuges de ces elixirs visqueux et vivants » (SARTRE, J.-P., 1996a : 38). Il parle des « fuites tâtonnantes, honteuses qui n'osent dire leurs noms sont aussi des rapports avec autrui » (SARTRE, J.-P., 1996a : 38), ces rapports avec autrui qui l'intéressaient toujours. Il souligne qu'un homme, pour elle, ce n'est pas un caractère, ni d'abord une histoire ni même le réseau d'habitudes mais « c'est le va-et-vient incessant et mou entre le particulier et le général » (SARTRE, J.-P., 1996a : 39).

Elle-même en parlera au cours de la conférence prononcée à Milan en 1959, dans le débat sur le Nouveau Roman qu'à ce moment-là elle pensait qu'elle ne pourrait écrire des romans parce que :

[...] des personnages bien définis et une intrigue empêcheraient de voir ces mouvements qui devaient attirer exclusivement mon attention et celle du lec-

² Alain Robbe-Grillet, « Le réalisme, la Psychologie et l'Avenir du roman », article dans la revue *Critique*, n° 111—112, août—septembre 1956, p. 695—701. Auteur était déjà connu et dirigeait avec Jérôme Lindon les Éditions de Minuit.

teur. Puis, en travaillant, j'ai vu que pour progresser il fallait permettre à ses mouvements de se déployer et pour cela les suivre sur un même personnage, sur deux personnages qui seraient dans un état de conflit permanent.

SARRAUTE, N., 1995 : 21

Elle confirme sa fascination par ce «je» hypersensible, narrateur et «chasseur de tropismes» qui cherche à capter les mouvements secrets qui sous-tendent le comportement en apparence banal des personnages, jamais nommés.

La conclusion de Sartre est magnifique. Soulignant que le livre est difficile et excellent il parle de son style :

Le meilleur de Nathalie Sarraute, c'est son style trébuchant, tâtonnant, si honnête, si plein de repentir, qui approche de l'objet avec des précautions pieuses, s'en écarte soudain par une sorte de pudeur ou par timidité devant la complexité des choses et qui, en fin de compte, nous livre brusquement le monstre baveux, mais presque sans y toucher, par la vertu magnifique d'une image.

SARTRE, J.-P., 1996 : 39

Nathalie Sarraute a maintes fois exprimé sa reconnaissance pour les encouragements de Sartre et pour sa préface. Et pourtant elle a confié à Arnaud Rykner qu'elle eût préféré un article dans *Les Temps modernes*, comme il lui avait d'abord proposé, «Mais il s'est finalement décidé pour la préface, parce qu'il disait que sans elle on n'arriverait pas à trouver un éditeur» (RYKNER, A., 1991 : 174).

Bibliographie

- BENMUSA, Simone, 1987 : *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous?*. Lyon, La Manufacture.
- RYKNER, Arnaud, 1991 : *Nathalie Sarraute*. Paris, Seuil.
- SARRAUTE, Nathalie, 1953 : «Entretien avec Gabriel d'Aubarède». *Les nouvelles littéraires*, le 30 juillet.
- SARRAUTE, Nathalie, 1960 : «Tolstoï». *Lettres françaises*, le 22—28 septembre.
- SARRAUTE, Nathalie, 1994 : «Conversation avec Isabelle Huppert». Propos recueillis par Marie-Anne GUÉRIN et Thierry JOUSSE, le 7 décembre 1993 ». *Cahiers du cinéma*, n° 477.
- SARRAUTE, Nathalie, 1995 : Catalogue de l'exposition *Nathalie Sarraute. Portrait d'un écrivain*. Bibliothèque Nationale de France.
- SARRAUTE, Nathalie, 1996 : *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul, 1996a : «Préface». In : Nathalie SARRAUTE : *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul, 1996b : *Tropismes. Accueil de la critique*. In : Nathalie SARRAUTE : *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul, 2008 : *Qu'est-ce que la littérature*. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Krystyna Modrzejewska, professeur à l'Université d'Opole ; dirige la Chaire de Culture et de Langue Françaises ; auteur d'études sur : la réception du théâtre français contemporain en Pologne (1993) ; l'identité du personnage dans le théâtre français du XX^e siècle (féminine — 1999 et masculine — 2004) ; l'art de la séduction dans le théâtre français du XX^e siècle (2009), la condition humaine dans la littérature française du XX^e siècle (2010) ; rédactrice des actes des colloques : *La femme dans la littérature française — symbole et réalité* (1999), *La condition masculine dans la littérature française* (2005), *L'art de séduire dans la littérature française* (2008), *La condition humaine dans la littérature française et francophone* (2011).

CAROLINA SUÁREZ HERNÁN

IE Universidad

Las tensiones en la intelectualidad argentina durante los años cincuenta: la revista *Contorno* frente al grupo *Sur*

ABSTRACT: In the 1950s, a profound change in the Argentinian culture occurred. This transformation was triggered by a new critical spirit and originated in the social and cultural developments after the Peronism. Throughout the decade, several journals carried out a critique of the cultural elite, and *Contorno* stood out among them. The journal was created as a cultural alternative to *Sur* (another Argentine literary magazine published regularly between 1931 and 1970). This confrontation is an example of cultural tensions after the overthrow of the Peronism in Argentina. The creators of *Contorno* were labeled by Emir Rodríguez Monegal “una generación parricida” (“the patricidal generation”) because of their interest in reviewing the omnipresent figures of Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Eduardo Martínez Estrada and Eduardo Mallea.

KEY WORDS: *Sur*, *Contorno*, Peronism, David Viñas, Ismael Viñas.

La revista *Sur* vive una etapa de irradiación de influencia en Argentina y en Hispanoamérica hasta la mitad de la década de 1950 y es aún en esas fechas la revista literaria más importante. Sin embargo, esta época trae consigo importantes modificaciones en la intelectualidad argentina que dejan a *Sur* indefensa y, en algunos aspectos, aislada. *Sur* fue condenada por algunos sectores de la sociedad argentina por su excesivo cosmopolitismo y por su falta de interpretación de la realidad nacional y las críticas se dieron incluso en el interior de la revista. Se acusa a *Sur* de alejarse de la realidad social y política del momento y de servir de órgano de expresión de la oligarquía porteña. *Sur* no se mostró lo suficientemente interesada en los problemas específicos del continente y tampoco en la realidad argentina.

Al mismo tiempo, en el interior del grupo se habían fraguado diferencias generacionales; si bien predominaba el grupo fundador, los escritores y colabo-

radores más jóvenes ocupaban cierto espacio en el que disentían de sus antecesores o cuestionaban las figuras y posturas más relevantes. Héctor A. Murena comienza a publicar en la revista en 1948 y pronto se consolida como una figura representativa del período y un intelectual poco ortodoxo que cuestiona a los autores ya consagrados. Juan José Sebreli colaboró durante un tiempo en *Sur*, al mismo tiempo que lo hacía en otras revistas; y después se apartó y se convirtió en uno de los más feroces críticos con la dirección de la revista. Fue precisamente Sebreli quien redactó la única referencia de *Sur* a Roberto Arlt, “Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt”, en el número 233, de 1953. Otros colaboradores jóvenes como Enrique Pezzoni, María Luisa Bastos y Edgardo Cozarinsky son más afines al grupo de Borges y Victoria Ocampo.

John King sitúa la decadencia de *Sur* a partir de 1956 y habla de su “incapacidad de reconstrucción”. El peronismo no aportó una alternativa cultural pero ha operado una transformación social que se manifiesta en la cultura y *Sur* no se encontrará en la vanguardia del movimiento (KING, J., 1989: 207). La cultura de masas va sustituyendo paulatinamente a la cultura de élite y *Sur* no podía influir en este nuevo escenario; los miembros jóvenes de la revista no pudieron hacer que la revista cambiara de rumbo y asimilara las nuevas tendencias. Así mismo, el peronismo supuso un ataque a los valores de la revista; ésta no fue intervenida como otros órganos culturales, pero se vio sometida a la autocensura y la intimidación provocada por hechos como el encarcelamiento de la misma Victoria Ocampo.

El discurso peronista atacaba a la oligarquía mediante la retórica pero, en realidad, sus intereses fundamentales no fueron atacados. Se trató más bien de un conflicto cultural ya que el régimen quería reproducir modelos sociales y culturales que eran rechazados por las élites. En el entorno del régimen, la creación intelectual y artística fue escasa, sólo podemos mencionar algunos nombres como Carlos Astrada, Leopoldo Marechal u Horacio Rega Molina. El grueso de la intelectualidad argentina permaneció en instituciones ajenas al peronismo, como fue el caso de Amigos de la Música, el Colegio Libre de Estudios Superiores y la revista *Sur*.

En este contexto, las revistas muestran un cierto interés común en el rechazo del peronismo pero enfoques dispares en torno a la cultura y a la sociedad posterior al peronismo. La característica común a las revistas surgidas en la década de 1950 es el espíritu crítico. Surgen renovadoras publicaciones de izquierda que revitalizan el campo intelectual y que pueden ser consideradas un quiebro en la historia de las revistas culturales de Argentina. En ellas tiene lugar el comienzo de una politización que se acentuará posteriormente, así como de una reflexión sobre el papel del intelectual y el funcionamiento político (WARLEY, J., 1993: 196).

En 1951, el Centro de Estudiantes Reformistas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires empieza a publicar la revista *Cen-*

tro, donde empezaron a publicar la mayoría de los que después constituirían el grupo de *Contorno*. Allí se inicia el escrutinio de la generación del 25. El único número de *Las Ciento y Una*, cuyo director era Héctor A. Murena, aparece en 1953. Ismael Viñas, en el prólogo a la edición facsimilar de *Contorno* afirma que la desaparición de la revista de Murena propició la aparición de *Contorno*. Las reflexiones de Murena son un claro precedente de la actividad de *Contorno*. Como se mencionó anteriormente, Murena participaba desde 1948 en la revista *Sur*, pero sus colaboraciones contrastaban con el tono dominante de la revista. Para él, la reflexión debía centrarse en la actualidad americana y, por ello, lleva a las páginas de *Sur* temas poco habituales como el peronismo, Sarmiento o Yrigoyen (WARLEY, J., 1999: 352).

Contorno empieza a publicarse en 1953 con Ismael Viñas como director, en el número 2 se suma David Viñas y, a partir del número 5 aparece un Comité de Dirección formado por Ismael Viñas, David Viñas, Noé Jitrik, Adelaida Gigli, Ramón Alcalde y León Rozitchner. La revista publicó diez números hasta 1959, fecha en la que desaparece. En los seis primeros números predomina la literatura, tendencia que cambia en los últimos números dobles dedicados al peronismo y al frondizismo. Los contornistas buscan la reflexión sobre el presente y el pasado de Argentina a través de la literatura nacional. Para ello, la revista manifiesta una nueva orientación hacia la realidad argentina y pretende reformular la historia de las letras argentinas, así como revisar los fundamentos que establecen el canon. Los colaboradores de *Contorno* discuten los límites de la versión oficial y académica de la literatura argentina y, en palabras de Jorge Warley, diseñan una poética anti-Sur que permite la superación del canon tradicional y el cuestionamiento de la generación precedente (WARLEY, J., 1999: 355). *Contorno* se plantea como una alternativa cultural a *Sur* y realiza una labor de revisión y de ajuste de cuentas con el pasado que propició el calificativo de parricidas que les adjudicó Emir Rodríguez Monegal.

El primer número de la revista muestra ya las líneas de interpretación de sus redactores que se van a reiterar en los números posteriores: el enfrentamiento con la generación de 1925, la exigencia del compromiso crítico y la reflexión de la realidad nacional desde ángulos antiliberales (BASTOS, M.L., 1973: 51). El artículo de Juan José Sebreli “Los martinfierristas, su tiempo y el nuestro” se ha interpretado como el manifiesto de *Contorno*. En él, se propone un esquema histórico del período comprendido entre 1916 y 1930 y establece un paralelismo entre el irigoyenismo y el martinfierrismo. Ambos son movimientos rupturistas que no llegaron a ser revolucionarios. Según Sebreli, el martinfierrismo no pasó de ser un juego superficial: “Todo se redujo en unos y otros a metáforas y exclamaciones: los discursos de Irigoyen son tan creacionistas como la poesía de Martín Fierro”. Este primer número incluye también el artículo de David Viñas “La traición de los hombres honestos”, que remite a *La trahison des clercs*, de 1927, donde Julien Benda teorizaba sobre los sabios comprometidos con la bú-

queda de valores y con la investigación filosófica en lugar de con la esfera política y social. Si bien Viñas reconoce a los martinfierristas la dignidad de espíritu, los acusa de permanecer dedicados a sus tareas, aislados y silenciosos.

Por su parte, Adolfo Prieto introduce las críticas a los que llama “novelistas del decoro” en su reseña sobre *Los ídolos*, de Manuel Mujica Láinez. El novelista integra, según *Contorno*, el extraño sector de la literatura argentina que ocupan “los grandes literatos sin literatura”. Igualmente, en el número 3, David Viñas vuelve a insistir en las carencias de las obras de Mujica Láinez y de Borges. Las críticas a Mallea, Borges y Bioy Casares son recurrentes en las páginas de *Contorno* y se extienden a las obras críticas de los redactores de la revista. Así, por ejemplo, Adolfo Prieto publica en 1954 *Borges y la nueva generación* donde despliega una dura crítica dirigida hacia Borges y todo su espacio intelectual en la misma línea de la reseña sobre Mujica Láinez. Prieto habla desde una nueva generación que enjuicia a las anteriores con cierta dureza y señala que Borges se encuentra en la “categoría de escritores que gastan la literatura como un lujo y que lanzan sus invenciones como luces de bengala sobre la opaca realidad” (PRIETO, A., 1954: 17). En definitiva, en opinión de los autores de la nueva generación, el núcleo literario de Borges parece demasiado lejano en el tiempo y no suscita su interés. Si bien Prieto reconoce el ingenio y la erudición de Borges, Bioy Casares o Mujica Láinez, afirma que se trata de literatura sin contenido y vacía de sustancia vital.

Ahora bien, la fractura del campo cultural argentino que se produce en el interior de *Sur* y que continúa con fuerza en *Centro* y *Contorno* tiene un origen en la teoría del compromiso político y social del intelectual y en el discurso contestatario contra el imperialismo del que no participaba *Sur* (TERÁN, O., 1986: 204—205). Para *Contorno*, la creación literaria no puede deslindarse de la circunstancia social en la que se produce y, por ello, plantea la necesidad de un compromiso antiliberal o, por lo menos, crítico de los valores burgueses. Marcela Croce vincula a *Contorno* con *Les Temps Modernes*, la revista que Jean Paul Sartre dirige desde 1945. Según esta autora, el sartrismo es un modo más preciso de acceder a la literatura que el que propone el marxismo (CROCE, M., 1996: 53). A pesar de que Ismael Viñas cuestiona la influencia de Sartre sobre *Contorno* ya que, por aquel entonces, ni siquiera lo había leído, todos los que han escrito sobre la revista afirman que estaban imbuidos de la teoría sartreana del compromiso del intelectual con el mundo que le rodea.

El número 2, publicado en mayo de 1954, está dedicado a la figura de Roberto Arlt, autor que hasta ese momento había permanecido en la marginalidad. El novelista es considerado el primer escritor nacional que utiliza el lenguaje argentino como herramienta natural. El artículo “Una expresión, un signo”, de Ismael Viñas, destaca el retrato del mundo de la burguesía media y baja y de los personajes que viven marginados en la angustia y en la frustración como una de las razones de la revalorización de Arlt. Los integrantes de *Contorno* ven en la

obra de Arlt el reflejo literario de su convicción antiliberal (BASTOS, M.L., 1973: 53). Francisco Solero, en “Roberto Arlt y el pecado original”, afirma que Arlt “luchó para develarse y develar el pecado”, “traía consigo la vida” y no pudo ser escuchado porque su grito era demasiado violento para quienes estaban al otro lado de las cosas. “Trajo la vida para ahuyentar el pecado de la falta de la vida. [...] Por eso lo admiramos. Con él ya no estamos solos en nuestra pelea contra el monstruo de la conformidad”. Como puede observarse, Roberto Arlt surge, para los contornistas, como ejemplo opuesto a Mujica Láinez, Borges y Bioy Casares; en la obra de Arlt late la vida descarnada que falta en las obras de los otros autores.

Posteriormente, Adelaida Gigli, en el número 3 de septiembre de 1954, cuestiona la figura de Victoria Ocampo como escritora mostrando un tono irónico que resalta el enfrentamiento tanto ideológico como cultural que existe entre *Contorno* y la directora de *Sur*. Ocampo no es una escritora de verdad, en sus obras no hay literatura sino puro exhibicionismo de su infancia espléndida y su vida elitista y feliz. Así mismo, Rodolfo Kusch, en “Inteligencia y barbarie”, indaga en las características negativas de la intelectualidad argentina, a la que acusa de no ver la realidad y de carencia de verdad y de acción. En la misma línea, Francisco Solero, a propósito de la novela *Chaves*, acusa a Eduardo Mallea de exceso de subjetivismo y de distanciamiento de la realidad. El desplazamiento de la figura de Mallea a favor de Ezequiel Martínez Estrada culmina en el número 4, de diciembre de 1954, dedicado a este último. El autor de *Radiografía de la pampa* se convierte en figura paradigmática como revelador de la realidad nacional; según Ismael Viñas, Martínez Estrada es uno de los pocos miembros de la generación de 1925 que se plantea los problemas que debían ser acometidos (BASTOS, M.L., 1973: 54).

El juicio literario de *Contorno* está vinculado al alcance testimonial de los textos. Es, además, un intento por reformular, reescribir y comprender la historia de la literatura argentina. La novela es el género privilegiado y los números 5 y 6, de septiembre de 1955, están dedicados a la narrativa y suponen un intento de modernización del aparato crítico y la renovación de su lenguaje (ROCA ESCALANTE, P., 2005: 98). El artículo inaugural, “Terrorismo y complicidad”, es un editorial que invita a la polémica y que remite al reconocimiento de su militancia intelectual por parte del diario *Marcha* en el que se les acusa de renegar de la tradición de la que provienen. En este artículo se maneja un ‘nosotros’ que reivindica su propio tiempo y su propia realidad. Para el crítico Omar Acha, el eje de *Contorno* es la lectura literaria en clave histórica y la búsqueda de las correlaciones entre la historia, la literatura y la política (ACHA, O., 2008: 162). Por su parte, Beatriz Sarlo considera que el grupo es un tanto evanescente, aunque se encuentra unido por la actitud crítica y el discurso explicativo de la herencia. David Viñas aporta al número 5 el artículo “Los dos ojos del romanticismo” en el que, a propósito de *Amalia*, se refiere a las palabras de Echeverría sobre la

vida intelectual argentina: “Tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad”. Esta figura de los dos ojos, interpretada por David Viñas y Ramón Alcalde, sirve a Beatriz Sarlo para explicar las bases de *Contorno*; la revista se propone ser la síntesis de ambas miradas, la que se dirige a Rosas y la que apunta a Echeverría. “Los dos ojos es la metáfora en que se resuelve no el proyecto de una América europeizada, sino el movimiento interno de la americanización de lo europeo” (SARLO, B., 1981: 6).

Los artículos trazan un panorama cronológico en el que son tratados Eugenio Cambaceres, Julián Martel, Roberto J. Payró, Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes, Eduardo Mallea, Pablo Rojas Paz, entre otros. Igualmente, dedica un espacio a “Algunas mujeres” y entre ellas aparecen Carmen Gándara, Silvina Bullrich, Estela Canto y Norah Lange. Un epígrafe titulado “Los comunistas” agrupa a escritores como Leónidas Barletta, Álvaro Yunque y Juan José Manauta. Por último, Julio Garganoi se ocupa de “Los nuevos” entre los que están incluidos, por ejemplo, Beatriz Guido, Jaime Julio Vieyra. De entre todos los artículos, destacamos el que se dedica a Leopoldo Marechal, por tratarse de uno de los autores que exemplifican el enfrentamiento entre la postura estética e ideológica de *Sur* y la de *Contorno*. Noé Jitrik reivindica la figura de Leopoldo Marechal en el artículo “Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal”. Esta ambiciosa obra no tuvo en un primer momento la acogida merecida debido a la ideología de Marechal. *Adán Buenosayres* lleva a cabo una descalificación del criollismo como interpretación de la cultura argentina y una ácida revisión del martinfierrismo y de toda la vanguardia en general. La novela satiriza a los colaboradores de *Sur* y a sus gustos literarios. González Lanuza en *Sur* muestra su rechazo a la obra afirmando que es una burda copia de *Ulises*; Julio Cortázar desde *Realidad* y Noé Jitrik desde *Contorno* ponderan el valor de la obra.

Los números 7 y 8, de julio de 1956, están dedicados al peronismo. El derrocamiento del régimen plantea la urgencia de determinar los mejores caminos intelectuales para ese momento. Si bien el tema transversal en *Contorno* siempre ha sido la función del intelectual ante la realidad, este es el momento en el que la revista se politiza por completo. La revista comprende la complejidad del momento y la necesidad de repensarlo todo frente a las opciones políticas que aparecían como posibles. *Contorno* “se percibe a sí misma en la historia y percibe al peronismo como un momento del maniqueísmo arquetípista en el que unos y otros operan las exclusiones más brutales” (SARLO, B., 1981: 5). Por ello, los contornistas intentan explicar las razones que habían conducido al régimen y se propusieron aprehender las lecciones positivas del peronismo.

Ernesto Goldar afirma: “Los diez años de peronismo son como una historia que irrita porque no se entiende” (GOLDAR, E., 1971: 10). No obstante, los trabajadores, la mayoría de los argentinos, no sufren esta preocupación por el peronismo, sino que son los intelectuales los que viven esta irritación y quienes ven

el peronismo como una calamidad para el país. La izquierda liberal y la derecha oligárquica establecen una correlación entre el peronismo y el nazismo europeo, lo que provoca el miedo en la colectividad judía. El mejor ejemplo de este paralelismo es el relato *La fiesta del monstruo*, escrito por Borges y Bioy Casares en 1947. *Sur* publica otros textos literarios en los que se critica el régimen de Perón. En el número 229 de julio-agosto de 1954 aparece un cuento de Bioy titulado “Homenaje a Francisco Almeyra”; el relato está ubicado en la época de Rosas y el paralelismo entre éste y Perón es evidente. En noviembre de 1948 aparece “Fragmento de los anales secretos”, de H.A. Murena, que es también una parodia del régimen peronista. Los autores que están en la oposición al peronismo y próximos a *Sur* dirigen una poderosa diatriba contra Perón y su esposa. Según H.A. Murena, el peronismo es odio, grosería y, sobre todo, una manifestación de resentimiento y Enrique Anderson Imbert afirma que el régimen de Perón significa la vuelta de la barbarie. El peronismo supone la invasión de las calles por parte de las masas, la oligarquía y la derecha se sienten amedrentadas por estas multitudes y se repliegan. La reticencia e incluso el desprecio por las masas se pueden leer en muchos textos de la época.

El derrocamiento del peronismo provoca la división de los antiperonistas porque se adoptan posturas diversas ante las prácticas de la llamada Revolución Libertadora. El desconcierto se apodera de la intelectualidad y fallan los instrumentos de reflexión. El análisis de *Contorno* se distancia diametralmente del de la derecha liberal encarnada por *Sur*. La revista de Victoria Ocampo presenta una postura triunfal sin apenas fisuras; la caída de Perón se celebra con el número especial que lleva por título “Por la reconstrucción nacional”. Los artículos versaban sobre la necesidad de una reforma universitaria y de la recuperación del sistema liberal y de la democracia; el análisis del proceso histórico brillaba por su ausencia y sólo Ernesto Sábato se atrevió a realizar una cierta revisión del peronismo en un intento de analizar la reciente historia de Argentina que desemboca en él. Ezequiel Martínez Estrada se sitúa en la línea de Ernesto Sábato para cuestionar el maniqueísmo y la incapacidad para el autoanálisis del resto del grupo, lo que propició una agria polémica con Jorge Luis Borges.

El número especial de *Contorno* sobre el peronismo se abre con un editorial titulado “Peronismo... ¿y lo otro?”, en el que se afirma que la revista no se había entregado ni al peronismo ni al antiperonismo y que había luchado para distinguir la verdad de lo que estaba ocurriendo. Rozitcher intenta analizar el comportamiento del proletariado y de la burguesía para determinar el lenguaje con el que la intelectualidad debe dirigirse al pueblo llano después de la experiencia peronista. Para este autor, el peronismo no fue una revolución, sino un movimiento de orden psicológico basado en la dádiva. La función del intelectual debe ser comunicarse con la masa que no tiene conciencia de sí misma. Osiris Troinani, en “Examen de conciencia” realiza una autocritica y un análisis del sector antiperonista, que continúa en “Miedos, complejos y malosentendidos”,

de Ismael Viñas. En este último, en la línea de Ernesto Sábato en *El otro rostro del peronismo*, Viñas se refiere con dureza a quienes dirigieron el mayor de los desprecios hacia las clases populares y mantuvieron siempre una postura dogmática.

Tulio Halperin Donghi aborda la relación entre el fascismo y el peronismo para rechazar su identificación. Rodolfo Mario Pandolfi insiste en la idea de que el peronismo está indisolublemente ligado al tiempo de *Contorno* y en que es necesario partir de su asimilación para inaugurar un nuevo tiempo. En “Sur o el antiperonismo colonialista”, Oscar Masotta acusa a Victoria Ocampo y a su revista de cobardía e hipocresía. La “hemorragia espiritual” de *Sur* solo es un refugio contra la realidad basado en la repugnancia hacia las masas y el miedo a cualquier cambio social que ponga en peligro sus privilegios de clase. Sanromán se refiere a *La fiesta del monstruo* como un ejemplo de literatura vengativa, miope y estereotipada.

Contorno busca el camino del compromiso con el momento histórico y quiere contribuir a formar opinión tanto cultural como política. Por ello, la revista opta por el frondizismo, que considera como el modelo de izquierda nacional. Sin embargo, los últimos números de la revista publicados en abril de 1959 dan muestra de una profunda desilusión con el resultado del frondizismo.

El panorama de la crítica literaria y cultural en Argentina se ve sensiblemente modificado e influido por la trayectoria de *Contorno*. Se produce un cambio en la figura del crítico y la política se valora en relación con la literatura. Así mismo, la experiencia de *Contorno* marca una ruptura con respecto a determinadas figuras de la literatura argentina e introduce un cambio de perspectiva que continúa vigente en los años siguientes. Por último, es apropiado señalar, como ya se mencionó anteriormente, que la revista de los Viñas amplía y supera el canon tradicional por su profunda revisión de la literatura argentina.

Bibliografía

- ACHA, Omar, 2008: *La nueva generación intelectual*. Buenos Aires, Herramienta.
- AGUIRRE, Osvaldo, 2001: “Sur: de la tradición a la modernidad”. *Todo es Historia*, 406: 71—79.
- BASTOS, María Luisa, 1973: “*Contorno, Ciudad, Gaceta Literaria*: tres enfoques de una realidad”. *Hispamérica*, II, 4/5: 49—64.
- Contorno*, 2007: Edición facsimilar. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- CROCE, Marcela, 1996: *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires, Colihue.
- GOLDAR, Ernesto, 1971: *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, Freeland.
- KING, John, 1989: *SUR. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931—1970*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Adolfo, 1954: *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires, Letras Universitarias.

- ROCA ESCALANTE, Pilar, 2005: “Lenguaje y política en la revista *Contorno*”. *Cuadernos Hispano-americanos*, 663: 97—104.
- SARLO, Beatriz, 1981: “Los dos ojos de *Contorno*”. *Punto de Vista*, IV, 13, noviembre: 3—8.
- TERÁN, Oscar: *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos.
- WARLEY, Jorge, 1993: “Revistas culturales de dos décadas (1970—1990)”. *Cuadernos Hispano-americanos*, 517—519: 195—207.
- WARLEY, Jorge, 1999: “La revista *Contorno*: Literatura, cultura, política e historia en el ocaso del peronismo histórico”. En: SOSNOWSKI, Saúl, ed.: *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza: 351—368.

Síntesis curricular

Carolina Suárez Hernán es Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid y Licenciada en Filología Hispánica y en Antropología. Se dedica a la docencia desde el año 2001 en IE Universidad en Segovia y ha publicado diversos artículos así como el libro *La poética de la ambigüedad y la narrativa fantástica latinoamericana contemporánea*.

JOANNA JANUSZ

Università della Slesia

I personaggi di *La Gilda del Mac Mahon* di Giovanni Testori: fra (neo)realismo e (neo)espressionismo

ABSTRACT: The study concerns the analysis of the works of Giovanni Testori contained in the volume *La Gilda del Mac Mahon* (1959). From the chronological, epistemological and aesthetic point of view, Testori's debut works are characteristic for two different literary tendencies of writing: neorealist and expressionistic. The neorealist traditions coming into play in Testori's works include themes (difficult situation of the people living in Milan's suburbs), and forms of expression (low point of view, spoken style-popular). Testori in a very personal and original way weaves together the narrative neorealist elements with those of the new aesthetics, the expressionistic vanguard which is present to the maximum extent in his theatrical works. The expressionism of Testori is represented by the subjective and partial representation of the story and most of all by the typology of the protagonist (a young protagonist who is *naked*, that is presented in his most intimate actions: oppression and solitude, alienation, anti-bourgeois revolt, desperate search of the better life). The expressionistic power of the stories is amplified by their episodic structure, responsible for the effect of fragmentariness and discontinuity of the representation of the world that is restless and frenetic.

KEY WORDS: Giovanni Testori, neorealism, expressionism.

Gli anni Cinquanta furono per l'Italia un periodo di intenso lavoro per riparare i danni subiti nel secondo conflitto mondiale. Un paese profondamente ferito da operazioni di truppe straniere, sia tedesche sia anglosassoni, doveva innanzitutto riprendersi dal punto di vista economico. Il periodo compreso tra gli anni Cinquanta e Sessanta fu infatti un periodo di intensa industrializzazione postbellica, così da essere considerato anche il periodo del boom economico (DONDI, M., 2007: 37—38). Oltre a ciò si trattava tuttavia anche di risanare le ferite morali di un paese e di una nazione dilaniata da una sanguinosa guerra civile. Lo stesso periodo fu per la cultura italiana un periodo di rivalutazioni e ri-

pensamenti, prima sul piano ideologico e politico, poi anche su quello culturale e letterario. Stava per tramontare l'estetica del neorealismo che si era rivelata un mezzo efficace per esorcizzare l'incubo dell'esperienza bellica.

Il Neorealismo era nato a cavallo degli anni Trenta e Quaranta come opposizione più o meno dichiarata degli intellettuali al regime fascista¹. Solo dopo il 1945 questa corrente culturale e letteraria tentò di autodefinirsi, pur rimanendo una tendenza di assai largo respiro. L'atteggiamento più generale attribuibile alla maggior parte delle manifestazioni letterarie del tempo era quella di colmare il divario fra scrittura e pubblico e cercare di riallacciare i contatti culturali e letterari con l'Europa, troncati dall'italocentrica propaganda fascista. Sul piano ideologico si trattava, nella tendenza neorealista, di un esplicito coinvolgimento sociale e politico e di un livellamento della distanza tra scrittore e pubblico, accentuata da tratti decadenti, sempre presenti nella letteratura italiana fin dalla fine dell'Ottocento. Sul piano stilistico si tornò tuttavia alla tradizione italiana del Realismo, quella segnata dalla linea De Sanctis — Verga², con perpetuamento e ripetizione spesso meccanica di modalità espressive ormai da tempo esaurite. Ovviamente non mancarono nel filone neorealista personalità di spicco come Vittorini o Pavese che senz'alcun dubbio trovarono un più autentico contatto con la nuova realtà culturale, sociale e letteraria del secondo dopoguerra (FERRETTI, G., 1968: 132—139).

Per le esigenze di brevità del presente studio, per definire il rinnovato clima realistico che si manifesta nella cultura italiana a partire dagli Anni Trenta e culmina nel Neorealismo storico³, si è deciso di adottare l'appellativo di (neo)-

¹ La cronologia del neorealismo è sempre stata oggetto di accesi dibattiti fra gli studiosi e critici letterari. Sommariamente si possono individuare due tendenze di base: la prima che intende il neorealismo in senso lato come letteratura di opposizione al regime fascista maturata a cavallo degli anni Trenta e Quaranta (cfr. FERRETTI, G., 1968: 132), e chiamata anche “realismo politico” dato il suo evidente impegno ideologico (LUPERINI, R., 2006: 61). Luperini addirittura prona la necessità di distinguere tre momenti diversi del Neorealismo: realismo politico all'interno del nuovo realismo degli anni Trenta, realismo mitico-simbolico ispirato alle recenti vicende politiche e conclusosi fra il 1940 e il 1948 e il realismo socialista promosso come una poetica di partito negli anni 1949—1955 (LUPERINI, R., 2006: 63); la seconda tendenza è quella di intendere il neorealismo in senso stretto come letteratura postbellica sorta dall'immediatezza dell'esperienza della Resistenza (cfr. CORTI, M., 1978; TELLINI, G., 1998: 389).

² Questo ritorno “finì per avere troppo spesso il senso di un recupero tardivo, con tutta una serie di conseguenze assai gravi: esso contribuì infatti non poco ad agevolare quell'operazione di ammodernamento delle strutture narrative ottocentesche, in nome di una continuità tra cultura del primo e del secondo Risorgimento, che portava sostanzialmente ad eludere le contraddizioni e lacerazioni aperte negli ultimi decenni all'interno delle coscienze” (FERRETTI, G., 1968: 136).

³ Infatti, il momento più originale del neorealismo fu quello degli anni 1943—1955, quando venne anche elaborata una più originale modalità espressiva, concentrata su un nuovo linguaggio, su protagonisti collettivi, sui motivi della lotta partigiana come tematica privilegiata, che col tempo si sarebbe comunque evoluta verso i temi legati alla crescente industrializzazione (cam-

realismo⁴, facendo riferimento sia ai suoi precedenti storici (verismo e regionalismo ottocentesco come punto di riferimento di alcuni autori come Dino Garrone e Berto Ricci) sia ad una più o meno esplicita volontà di rinnovamento e superamento delle modalità narrative precedenti (presente nella scrittura di autori come Vittorini, Silone, Bilenchi) (LUPERINI, R., 2006: 55). Una così definita tendenza al (neo)realismo concepiva la scrittura artistica come testimonianza della realtà rappresentata: tutto poteva diventare materia letteraria.

L'indebolimento delle modalità narrative del (neo)realismo si percepì maggiormente con l'uscita di libri come *Metello* di Vasco Pratolini (1955) e il gadiano *Quer pasticciacco brutto di via Merulana* (1958). Il primo suscitò una vasta discussione a carattere ideologico-politico⁵, il secondo invece orientò gli interessi letterari verso questioni stilistico-formali, riallacciandosi alla plurisecolare tradizione espressionistica italiana (CONTINI, 1988: 95—102).

Se il (neo)realismo del secondo dopoguerra non era stato in Italia una tendenza estetica nuova, bensì l'erede di una lunga tradizione otto- e primo-novecentesca, anche le successive tendenze che in questa sede si vogliono definire come (neo)espressionistiche, vantavano precedenti storici⁶. L'importan-

pagna, fabbriche, vita di operai). Lo stile veniva modellato sulla base della stampa clandestina di guerra, sui diari di guerra e sulle testimonianze immediate, assumendo l'oralità, la coralità e il dialogo come elementi caratterizzanti. Apparivano nelle opere di vari autori inserti di lingue regionali, usati però con scopi non sperimentali e inventivi, bensì mimetici dovuti all'interesse portato verso la realtà regionale italiana. Era una letteratura impegnata, in pieno accordo con il pensiero gramsciano dei *Quaderni del carcere*, opera diventata la base ideologica di quel rinnovamento culturale (VITTI, A., 2008).

⁴ In questo contesto si parla anche di “nuovo realismo”, definito tale in quanto opposizione al frammentismo ma non nel senso di un passivo ritorno alle modalità veriste di scrittura (LUPERINI, R., 1981: 458, 468). Lo stesso Luperini, però, a distanza di un po’ più di vent’anni, sostiene: “Nel corso di quasi un quarto di secolo (1930—1955) si assiste non all’affermazione di una scuola organica, ma di un fenomeno variegato che è difficile ricondurre a unità e che presenta tuttavia alcuni tratti comuni (la rappresentazione figurativa e descrittiva e la sottolineatura del momento etico-politico), di volta in volta interpretati in modo differente. Sarebbe dunque giusto parlare di più ‘neorealismi’” (LUPERINI, R., 2006: 53).

⁵ Il romanzo di Pratolini fu giudicato da alcuni come esempio edificante di realismo socialista, da fondi ‘idillici’, la visione ottimistica della storia e dei conflitti sociali, da altri invece come un esempio di realismo critico auspicato da Lukacs (TELLINI, G., 1998: 394).

⁶ La parola “espressionismo” è da intendersi effettivamente sia in senso stretto sia in quello traslato. In senso stretto indicherà il cosiddetto espressionismo storico, mentre in senso traslato si riferirà ad un’era e propria categoria critico-stilistica, quella rintracciabile nell’arte e nella letteratura italiana (e non solo) ben prima del suo manifestarsi nei primi decenni del Novecento. Malgrado gli evidenti punti comuni alle varie tendenze estetico-letterarie coesistenti in Germania nel primo ventennio del Novecento, sarebbe difficile attaccare l’etichetta di espressionismo storico a tutte in modo univoco. È perciò auspicabile considerare quest’accezione del termine “espressionismo” come un fenomeno storico della ricerca artistica del Novecento, “un calderone nel quale è possibile distinguere la fisionomia di itinerari creativi spesso profondamente diversi, quando non addirittura opposti” (CHIARINI, P., 2011: 14).

za che questo movimento di avanguardia nato alle soglie del Novecento ebbe per il successivo sviluppo delle estetiche avanguardistiche sta evidentemente nell'averne costituito le linee portanti. In effetti, a prescindere dalle articolazioni teoriche esplicite, che del resto mancarono, l'espressionismo storico (la prima avanguardia novecentesca) diventa sempre, parlando di quella tendenza estetica, un punto di riferimento valido, dato che in quel filone artistico-letterario, si concentrarono, manifestandosi congiuntamente, per la prima volta nella storia, nessi tematici e modalità espressive proprie dell'espressionismo, inteso poi come tendenza estetica dalla pluriscolare tradizione. L'accezione traslata del significato del concetto di espressionismo lo definisce difatti come “una costante espressiva, che non implica di necessità un qualsiasi rapporto di continuità storicamente documentato” da intendere piuttosto come “violenza e rivolta contro la norma” (ISELLA, D., 1985: 164). Anche Contini sottolineava l'importanza della materia linguistica nella costituzione dell'estetica espressionista: espressionismo è “violentia sollecitazione linguistica volta ad esplorare l’Io più interno” (CONTINI, G., 1977: 792). Accanto alla violenza di solito individuata nel linguaggio espressionista, indicata come componente significativa dello stile, va anche ribadita la propensione alla mescolanza di registri, dato che gli autori espressionisti spesso giocano appunto “sull’interferenza tra registri di diversa storia e storicità diversamente connotati, e in particolare tra quelli della lingua letteraria e della lingua d’uso, con l’intervento straniante dei linguaggi speciali” (SEGRE, C., 1985: 182).

Le opere d'esordio di Giovanni Testori cronologicamente, epistemologicamente ed esteticamente si trovano a cavallo fra le due tendenze di scrittura: la (neo)realista e l'espressionista. Come ebbe a dire Vittorini, nella presentazione del libro d'esordio testoriano: “Le vie del realismo nell’arte sono sempre state infinite e tornano ad esserlo. Testori è un altro giovane che, pur al suo primo libro, mostra di voler scavare nella realtà per suo proprio conto. E poco importa se lo faccia, finora, con gusto preminentemente visivo, con una sensualità che ha nell’occhio il suo uncino principale. Non per nulla egli viene alla narrativa dalla pittura” (VITTORINI, E., 2008: 723).

L'atteggiamento di Testori nei confronti della realtà trattata come materia delle sue opere fu fin da principio molto soggettiva. La *Gilda di Mac Mahon* è una raccolta di racconti che fa seguito alle precedenti pubblicazioni del ciclo milanese, ed esplora la quotidianità della vita dei sobborghi milanesi alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso. È un mondo grigio e asfissiante, rozzo e crudele per chi cerca di affermare il proprio diritto all'esistenza, un mondo che sembra prestarsi bene alla rappresentazione neorealista. Tuttavia, la realtà è per Testori solo un punto di partenza per una rappresentazione che trasgredisce il quadro della mimesi realistica.

L'attività culturale di Giovanni Testori (1923—1993) ebbe per l'Italia del secondo e terzo Novecento un significato particolare. Distintosi innanzitutto

come critico d'arte e come drammaturgo, Testori si esercitò anche come prosatore arricchendo il patrimonio della narrativa italiana moderna di opere come il ciclo *I segreti di Milano*. Scoperto da Elio Vittorini, nei primi anni Cinquanta, esordì nel 1954 con *Il Dio di Roserio* (TETTAMANTI, F., 2009: 9). Anche se la vena sperimentale ed espressionistica si manifestò soprattutto nelle opere teatrali di Testori (*Trilogia degli Scarozzanti*), un velato espressionismo si vede fino dagli inizi della sua attività letteraria, a cominciare appunto dai romanzi che compongono il ciclo milanese. Non per caso Testori venne definito uno dei “nipotini dell’ingegnere” Gadda (ARBASINO, A., 2008: 174)⁷ e si inserisce agevolmente nel filone dell'estetica espressionista, fin dai suoi primi tentativi prosastici.

In *La Gilda del Mac Mahon* (1959) infatti Testori propone un nuovo tipo di personaggio, che si oppone all'estetica (neo)realista precedente, un personaggio la cui forza espressiva corrisponde maggiormente alle esigenze dei cambiamenti sociali e culturali del tempo. Testori trasgredisce i limiti dell'estetica realista assumendo anche un nuovo atteggiamento nei confronti della realtà, che non vede più come rappresentazione mimetica, ma come un'interpretazione soggettiva della materia letteraria costituita dalla realtà circostante⁸. Testori infatti non cerca più di rendere conto dell'esistenza, non si concentra più sull'esterno, sia pure un'immagine evanescente e momentanea, ma scava all'interno delle cose, come se volesse mettere a nudo l'io raccontato. Per questo motivo i suoi protagonisti sono pervasi da un'ansia esistenziale fortissima, sempre in cerca, se non di un assoluto senso di vita, almeno di una condizione migliore, più dignitiosa, diversa dalla miseria in cui sono immersi.

La narrazione, eccezione fatta per il racconto di apertura, è in terza persona, con la posizione bassa del narratore. Nel racconto iniziale, “La Gilda del Mac Mahon”, che dà il nome alla raccolta, il narratore intradiegetico offre un racconto che è in effetti un'ampia analessi. La protagonista racconta infatti la sua relazione con l'amatissimo Gino, non evitando un marcato atteggiamento autoironico. È un evidente cambiamento di prospettiva narrativa rispetto all'estetica (neo)realista. Difatti, l'ironia presuppone il coinvolgimento del narratario, indispensabile per decifrare l'intenzione autoriale ed è anche frutto di condensazione semantica (STASIŃSKI, P., 1983: 239). Il soggettivismo della rappresentazione viene sottolineato dalle modalità espressive usate: **lingua parlata**, con

⁷ Carlo Emilio Gadda, che fin agli Anni Trenta aveva proposto nei suoi romanzi tecniche di scrittura comunemente battezzate come espressioniste, veniva considerato il capo presunto del filone espressionista italiano. In quella fine degli Anni Cinquanta diventò punto di riferimento per la generazione dei giovani scrittori che lo prendevano a modello riscoprendo la forza narrativa dell'espressionismo storico.

⁸ “Testori compiva soluzioni per nulla obiettive: si poneva a parte subiecti, si imbeveva di una ipotetica altrui soggettività e la sgretolava sotto la pressione di una foga affatto personale” (SICILIANO, E., 2005: VIII).

apporti dialettali, che perde perciò totalmente il suo valore mimetico, diventando manifestazione dell'emotività dei protagonisti; molte frasi nominali, frequenti anacoluti, esclamazioni, ripetizioni, strutture paratattiche che svolgono nel testo la stessa funzione di portatori di carica emotiva e personale (KORWIN-PIOTROWSKA, D., 2001: 33). Tutto ciò presuppone un contatto immediato ed istantaneo con il narratario.

La struttura del testo non è quella di una classica raccolta di racconti, bensì richiama un romanzo a episodi, che infrange la diegesi dell'intera opera. Infatti, ciascuno dei racconti del volume costituisce un'unità autonoma ma è allo stesso tempo legato ad altri episodi dalla stessa ambientazione (quartieri popolari milanesi costruiti lungo l'asse della Ferrovia Nord), dallo stesso tempo d'azione (gli anni Cinquanta del Novecento) e dagli stessi personaggi, che appaiono in vari racconti, talvolta come personaggi principali, talvolta come personaggi di secondo piano, per completare il quadro. Questa tecnica narrativa permette di incastrare i racconti l'uno nell'altro, intrecciando così un quadro completo, anche se composto da brevi flash con il conseguente cambiamento di punti di vista, della vita di quella "gioventù bruciata" dell'Italia postbellica. Gilda, protagonista del racconto omonimo che dà il titolo anche all'intera raccolta, appare in un solo racconto, quello di apertura, ma accanto a lei, come personaggio di secondo piano, appare anche il Morini, che prende le vesti di eroe principale nei racconti "Dopo il match" e "Cos'è che vuoi?", "E adesso". Invece Giovanna, protagonista principale di più episodi della raccolta ("Aspetta e spera", "A me come me", "Cara la mia zia", "E tre"), è accompagnata da altri personaggi (Enrica, Luisa, Romeo) che assumono invece un ruolo di primo piano in racconti successivi ("Appena fuori Luino", "Fratello e sorella", "E adesso", "Pensieri tra due stanze"). La storia dei figli di Enea, presunto sposo di Giovanna, indicata negli episodi dedicati alla ragazza solo a titolo informativo, diventa invece l'argomento principale dei racconti "Meno male", "Carletto vola e va", "Un bacio". In alcuni casi la prospettiva narrativa cambia dentro lo stesso episodio, come nel caso di "A me come me", in cui la narrazione comincia con il punto di vista della protagonista principale Giovanna, per passare poi a quello di sua madre. Il frequente cambiamento di prospettiva narrativa, il narratore messo ogni volta allo stesso piano dei protagonisti la cui voce ha sempre la stessa valenza creano l'effetto di "coscenze plurime" (BARILLI, R., 2007: 104) nonché quello di frammentarietà e di discontinuità del racconto.

Le relazioni dei personaggi con l'ambiente sono segnati da un senso di insopportanza e di rivolta. Oppressi dalla realtà, i personaggi cercano comunque di lottare e non di soccombere. Eccellono in questo atteggiamento vitale e forte innanzitutto le protagoniste. Gilda ("La Gilda del Mac Mahon") si dedica interamente alla sua passione per Gino. Tradita e sfruttata, ad un certo punto realizza che „la voglia di vivere è in lei più forte degli insulti e delle offese che la vita le

rivolgeva” (TESTORI, G., 2011: 7). Allo stesso modo neanche Giovanna (“Aspetta e spera”) accetta la sua condizione di zitella, sfruttata come bambinaia dalla sorella, che le affida i propri figli, ma cerca di migliorare la propria situazione, seguendo i consigli di una lontana parente che si impegnerà a trovarle marito. Anche se il tentativo fallisce, Giovanna uscirà da quell’esperienza profondamente mutata dopo la presa di coscienza della relazione che la unisce al nipote Giovanni, accudito da tempo, che non sarebbe mai in grado di lasciare per occuparsi della propria famiglia. Invece, il giovane Carisna (“I delitti del Carisna”) è sconvolto da un’ “oscura passione”: il desiderio malefico di uccidere. Scappa dalla realtà immergendosi nei propri sogni, escogitando trame poliziesche in cui è sempre lui il sanguinoso assassino, estasiandosi della sensazione di forza che avrebbe provato nel compiere gesti sinistri. Anche Dino (“Sì, ma la Masiero”) trova il suo spazio di libertà nei varieté milanesi, votato, pur a costo della derisione dei colleghi, ad una vera e propria adorazione nei confronti di una delle cantanti. Luisa (“Appena fuori Luino”, “Fratello e sorella”) tenterà di liberarsi del controllo del fratello e di acquistare indipendenza economica lavorando e mantenendosi da sola. Suo fratello Romeo cerca il senso dell’esistenza nell’amore protettivo e devoto nei confronti della sorella vedova che vuole preservare ad ogni costo dalla vita di prostituta. Per far ciò è pronto a prestarsi a mansioni equivoche accompagnando ricchi signori, svolgendo uno “strano lavoro”. Luisa, sua sorella, invece rimpiange il marito morto non per la felicità perduta ma per lo status di moglie che le è stato tolto con quella morte inaspettata. Aspira alla libertà e all’indipendenza personale, volendo spezzare i legami e le costrizioni che il fratello le impone.

Tutti i protagonisti aborriscono i vecchi principi della società tradizionale. Gilda è animalescamente primitiva nell’esercitare il suo mestiere di donna di strada. Si concede agli uomini con sincerità e devozione, ma nello stesso tempo si sente profondamente ferita dal tradimento del suo amato Gino che sposa una ragazza “onesta”, mentre Gilda lo aveva mantenuto e aiutato durante l’incarcerazione proprio con i benefici tratti dalla prostituzione. Gli altri personaggi cercano di migliorare la loro precaria condizione sociale: fanno di tutto per cambiare la loro vita, rendendosi conto che i principi di vita, tramandati dai loro antenati, non sono più validi e che bisogna adottarne di nuovi in quel mondo di miseria e di sopraffazione. Il sistema sociale in cui vivono i personaggi è considerato ingiusto e oppressivo, per cui tutti i gesti di protesta sono giustificati e giustificabili. In questo modo si possono interpretare le loro scelte di vita negative e autodistruttive: loro si prostituiscono (Gilda, Romeo), sono implicati nel contrabbando (Raffaele), oppure finiscono in prigione per ricettazione di refurtiva (Gino). Dato che il mondo è un ambiente ostile, tutti vivono ai margini della società, subiscono povertà ed ingiustizie, invidiando da lontano un mondo diverso, quello dei ricchi. Il mondo è un posto dove “ognuno tira dalla sua parte, e se è necessario, dimentica, offende e sopprime; la vita è solo un’accozzaglia di

egoismi, di ladri e di violenti” (TESTORI, G., 2011: 85). Questa visione è senz’altro un’interpretazione (neo)realista del mondo, ma le sensazioni di smarrimento e di solitudine che ne derivano sono da attribuire alla sensibilità neoespressionista dei protagonisti.

Tutti i personaggi testoriani sono giovani. Questa scelta sembra rispondere all’espressionistica richiesta di protagonismo puerile⁹. La forza e la bellezza fisica sono per i giovani protagonisti testoriani la conferma della loro capacità di vivere: il Duilio, pugilatore di talento, constata che “l’effigie della sua bellezza e della sua prestanza, così come lo specchio gliela rimandava, era la conferma che ogni volta dava a se stesso di saper regger al ritmo frenetico cui, tra lavoro e divertimento, divertimento e lavoro, sottoponeva la sua vita, anzi di vincerlo” (TESTORI, G., 2011). I tre racconti finali della raccolta (“Carletto vola e va”, “Un bacio”, “Meno male”) si concentrano addirittura su bambini alle soglie dell’adolescenza, nonostante la giovane età già implicati nell’ingranaggio di faccende da adulti e per questo motivo cresciuti e corrotti prima del tempo.

Testori, svelando le storie intime di una così vasta rassegna di personaggi, costruisce una specie di protagonista collettivo, accostandosi in questo modo all’estetica del (neo)realismo. Alla rappresentazione testoriana dell’uomo manca tuttavia il solito *pathos* neorealista. Infatti, nonostante ovvie generalizzazioni, i protagonisti della raccolta mantengono il loro forte **individualismo** nella solitudine che sono costretti a sperimentare. Tutti si sentono emarginati, profondamente esclusi dal loro ambiente e senza veri legami con altri. I motivi di una tale radicale esclusione sono da ricercare nel loro aspetto fisico (Giovanna di “Aspetta e spera” rinfaccia a Dio la sua bruttezza, che le impedisce di trovare marito), nella situazione personale (Luisa di “Appena fuori Luino” è vedova rimasta senza l’appoggio morale e materiale del marito), nel doloroso passato (Agnese di “Far la serva a Milano” deve celare il fatto di avere un figlio illegittimo, frutto di incesto) o in irrealizzabili desideri (Il Carisna de “I delitti del Carisna” sogna di diventare un assassino pur senza capire davvero il significato dei suoi desideri). La solitudine dei protagonisti, la loro “strana sensibilità”, i moventi oscuri del loro comportamento, le riflessioni sulla propria condizione nel mondo concentrano la narrazione della raccolta sul loro aspetto personale, individuale ed intimo. In tutti loro si nota come tratto preculiare il rifiuto del presente e la ricerca di un altrove (economico, spirituale o morale) atto a cambiare la loro vita (tensione alla trascendenza).

Le opere d’esordio di Giovanni Testori sono contrassegnate dalle due tendenze di scrittura: (neo)realista ed (neo)espressionista. Le peculiarità estetiche del (neo)realismo e del (neo)espressionismo presenti nel libro testoriano si possono confrontare in modo seguente:

⁹ “L’arte deve trasformare l’uomo in fanciullo. Il mezzo più semplice per riuscirvi è il grottesco ma senza che esso inciti al riso” (Yvan Goll in: ORSINI, F., 2001: 61, nota 59).

Tratti del neorealismo

- Referenzialità nella rappresentazione della realtà
- Interesse per gli ambienti disagiati ed emarginati
- Eroe positivo
- Impegno morale e civile
- Ancoramento sociale dei personaggi — esponenti esemplari del loro ceto
- Linguaggio socialmente marcato

Tratti del neoespressionismo

- atteggiamento di rivolta e trasgressione
- contestazione dell'ordine sociale esistente
- desiderio di evasione
- tensione alla trascendenza
- protagonismo puerile
- approfondimento psicologico del personaggio
- struttura episodica, frammentaria e rottura del racconto

La tradizione neorealista si manifesta sia nelle tematiche affrontate dallo scrittore (situazione difficile degli abitanti dei sobborghi milanesi) sia nella forma d'espressione adottata (punto di vista basso, adozione di uno stile parlato-popolare). Comunque Testori in modo personale e del tutto originale intreccia le istanze narrative neorealiste con gli atteggiamenti sensibilmente segnati da una nuova estetica: quella dell'avanguardia espressionista che si sarebbe poi manifestata pienamente nelle sue opere teatrali. L'espressionismo testoriano è presente a livello della rappresentazione (soggettività e parzialità del racconto) e soprattutto attraverso la tipologia dei protagonisti (protagonista giovane 'messo a nudo' cioè, scoperto nei suoi moventi più intimi: senso di oppressione e di solitudine, straniamento dalla realtà, rivolta antiborghese, ricerca disperata di un altrove migliore). La carica espressionistica della raccolta viene rafforzata anche dalla struttura episodica, responsabile dell'effetto di frammentarietà e discontinuità della rappresentazione di un mondo movimentato ed inquieto.

Bibliografia

- ARBASINO, Alberto, 2008: *L'Ingegnere in blu*. Milano, Adelphi.
- BARILLI, Renato, 2007: *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*. San Cercario di Lecce, Manni Editore.
- CHIARINI, Paolo, 2011: *L'espressionismo tedesco. Storia e struttura*. Scurelle, Silvy Edizioni.
- CONTINI, Gianfranco, 1977: "Espressivismo letterario". In: *Enciclopedia del Novecento*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- CONTINI, Gianfranco, 1988: "Espressionismo letterario". In: *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968—1987)*. Torino, Einaudi.
- CORTI, Maria, 1978: *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino, Einaudi.

- DONDI, Mirco, 2007: *L'Italia repubblicana: dalle origini alla crisi degli anni Settanta*. Bologna, Archetipolibri.
- FERRETTI, Giancarlo, 1968: *La letteratura del rifiuto*. Milano, Mursia.
- ISELLA, Dante, 1985: "La linea espressionistica lombarda". In: *Atti dei convegni lincei. L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- KORWIN-PIOTROWSKA, Dorota, 2001: *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*. Kraków, Universitas.
- LUPERINI, Romano, 1981: *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*. Torino, Loescher.
- LUPERINI, Romano, 2006: "Il neorealismo: riflettendo sulle date". In: IDEM: *L'autocoscienza del moderno*. Napoli, Liguori.
- ORSINI, François, 2001: *Pirandello e l'Europa*. Cosenza, Pellegrini Editore.
- SEGRE, Cesare, 1985: "Punto di vista, polifonia ed espressivismo nel romanzo italiano". In: *Atti dei convegni lincei. L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- SICILIANO, Enzo, 2005: *Introduzione a "La Gilda del Mac Mahon" di Giovanni Testori*. Milano, Mondadori.
- STASIŃSKI, Piotr, 1983: „Autoironia jako postać wewnętrznej pragmatyki tekstu”. W: MARTUSZEWSKA, Anna, ŚLAWIŃSKI, Janusz: *Autor. Podmiot literacki. Bohater*. Wrocław, Ossolineum.
- TELLINI, Gino, 1998: *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano, Mondadori.
- TESTORI, Giovanni, 2011: *La Gilda del Mac Mahon*. Milano, Mondadori.
- TETTAMANTI, Franco, 2009: "Giovanni Testori raccontò la Milano delle periferie". *Corriere della Sera*, il 3 giugno.
- VITTI, Antonio, 2008: *Ripensare il neorealismo. Cinema, letteratura, mondo*. Metauro.
- VITTORINI, Elio, 2008: *Letteratura arte società: articoli e interventi 1938—1965*. Torino, Einaudi.

Nota bio-bibliografica

Joanna Janusz, dottore di ricerca, insegna lingua e letteratura Italiana presso l'Istituto di Lingue Romanze e Traduttologia dell'Università della Slesia (Polonia). Nel 2002 ha pubblicato una monografia intitolata *Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*. È altresì autrice di pubblicazioni sulle tematiche connesse allo studio della letteratura italiana del Novecento e alla traduttologia. La sua ricerca scientifica è incentrata sull'espressivismo e l'espressionismo nella letteratura italiana postmoderna.

VICENÇ TUSET MAYORAL

Universidad Nacional de Rosario — CONICET

La polémica Verón, Sebreli, Masotta y la problematización de la literatura como objeto crítico

ABSTRACT: The controversy among Juan José Sebreli, Eliseo Verón and Oscar Masotta represents a very significant episode in the encounter between Marxist and Structuralist paradigms in Argentinian intellectual history. The main goal of the following paper is to show how the debate between the two programs had resulted in a loss of centrality of literature in the cultural debates that were held on the contemporary intellectual field. In addition, it shows how that process of de-centration affects the reconceptualization suffered by other categories, such as the concept of alienation and the notion of everyday life.

KEY WORDS: Structuralism, Marxism, Literary Criticism, Alienation, Everyday Life.

La polémica que analizaremos a continuación se desarrolló principalmente en el semanario uruguayo *Marcha* durante los meses de junio y julio de 1966¹. La componen tres textos, y puede resumirse como sigue: en junio, Eliseo Verón publica “Muerte y transfiguración del análisis marxista”, artículo en el que según aclara él mismo se propone “considerar dos libros recientes de Juan José Sebreli como objetos definidos en el contexto cultural de la comunicación de masas” (VERÓN, E., 1968: 229); se trata de *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* y *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, títulos de gran éxito aparecidos en 1964 y 1966 respectivamente.

El análisis crítico de Verón discrimina dos niveles de mistificación que operan en ambos textos: por un lado, el abordaje *mítico* al que Sebreli somete

¹ Sin embargo, el texto de Oscar Masotta “Anotación para un psicoanálisis de Sebreli” permanece inédito hasta la publicación de *Conciencia y Estructura* (1968) porque, como explica él mismo, “el gobierno de Onganía prohíbe la venta en Buenos Aires de la revista [Marcha], y pierde sentido entonces su publicación” (MASOTTA, O., 1968: 196 n.).

a sus objetos — “mítico”, aquí, en el sentido barthesiano, al que Verón alude explícitamente —, o sea, el modo en que Sebrelli naturaliza un cierto estado de opinión sobre los objetos que lo ocupan sin advertir su carácter de construcción discursiva. Por el otro, la distancia entre el propósito metodológico que anima los dos libros —“Análisis crítico, desmitificador, desde un punto de vista marxista, de ciertos aspectos de nuestra realidad social”, según resume VERÓN (1968: 259—260) — y la concreción de sus resultados; distancia que cristalizaría en una *mitologización*, y por lo tanto en una neutralización, del método propuesto:

La cultura dominante de un país capitalista acepta y absorbe en su universalidad abstracta todas las tradiciones culturales, todas las formas del desarrollo intelectual; aun aquellas que, como el marxismo, ponen objetivamente en cuestión las raíces de esa cultura: la única condición que exige es su mitologización, la mutación de las operaciones reales del método en gestos de un mito.

VERÓN, E., 1968: 272—273

Sebrelli responde muy pronto en el mismo semanario con un artículo que, desde su mismo título, reenvía la controversia a un marco mucho más general: “Verón: la ciencia oficial contra el marxismo”. A grandes rasgos, el texto de Sebrelli reproduce, efectivamente, el argumentario antiestructuralista que se había esgrimido en Francia, ya desde el marxismo ya desde el existencialismo, con dos ejes fundamentales: negación de la historia y antihumanismo. Aprovecha también para reivindicar su posición de “escritor marginal, que estuvo siempre contra la corriente” (SEBRELLI, J.J., 1997: 186) y, con idénticos títulos, defiende su estilo ensayístico en contra de “las fórmulas herméticas de gabinete, [...] la jerga tecnicista, [...] la nostalgia por el orden lógico-matemático que caracteriza al estructuralismo” (SEBRELLI, J.J., 1997: 192); opciones retóricas, éstas últimas, a las que, bajo la lógica del compromiso, atribuye menor potencial político.

Frente a semejante intercambio, la intervención de Masotta tratará sobre todo de señalar los límites de una polémica que parecía insistir en la fuga. Y lo hará con una operación de sinceramiento sin reservas: “Sebrelli”, nos aclara, “hablando latamente, dice más de lo que conoce” (MASOTTA, O., 1968: 249). Y aún:

Sebrelli ignora (y no hay razones de Estado para ocultar que yo no ignoro que Sebrelli lo ignora) el sentido y no sé si la distinción misma entre lengua y habla, entre código y mensaje, entre sistema y proceso, entre estructura y acontecimiento; y es seguro que jamás ha reflexionado sobre estas categorías, o esas parejas de opuestos, que la reflexión estructuralista “en abismo” descubre en los fundamentos de su conexión con el marxismo.

MASOTTA, O., 1968: 249

Pero la contundencia de Masotta no se agota en la denuncia. Su propósito apunta más bien a convertir esa “ilegitimidad” de los términos con que Sebrelli

plantea la discusión, en el objeto mismo de sus reflexiones. El juego de lo legítimo y lo ilegítimo tiene un sentido y una circulación precisa en el caso de Sebreli, que Masotta remite y condensa en “la figura sartreana del ‘bastardo’” (MASOTTA, O., 1968: 253). El autor de *Buenos Aires...* fracasaría, entonces, en la medida en que se obliga en toda ocasión a “legitimar, más o menos graciosamente, más o menos burdamente, los productos borrosos de aquella ilegitimidad” (MASOTTA, O., 1968).

Al mismo tiempo, el caso Sebreli representa *a fortiori* una circunstancia más general de la crítica, un modo de ser *sui generis* que es para Masotta:

El fermento, contradictorio a veces, pero otras no, que rige gran parte de las motivaciones que están detrás de gran parte de la producción intelectual contemporánea, y esto en una línea que va desde Le Roi Jones y Jean Genet a Roland Barthes y Lévi-Strauss.

MASOTTA, O., 1968: 252

En este contexto, la referencia de Masotta a Althusser y a su definición de “praxis teórica”, devuelven la polémica a su cauce internacional y acentúan su dimensión problemática y no clausurada, hurtándole el carácter maniqueo y a la vez particularista en que la había encerrado Sebreli.

Hasta aquí, entonces, un episodio de la historia cultural argentina, consagrado ya por sus historiadores², en el que dos estilos polémicos — y tomamos aquí la palabra “estilo” en el sentido histórico, además de intelectual que le da Oscar Steinberg³ — y dos modos de entender el estructuralismo, encuentran en Sebreli, no tanto a un adversario desde las filas del marxismo, sino más bien un pretexto para analizar la pertinencia del método en el análisis ideológico de fenómenos masivos (Verón) y su encaje conflictivo en un quehacer, el de la crítica, atravesado por la condición de lo *sui generis* (Masotta).

Ahora bien, si nos detuviéramos en este punto deberíamos preguntarnos, con todo derecho, por qué hemos decidido analizar este debate en particular para incluir nuestros resultados en un volumen consagrado en exclusiva a las polémicas literarias. ¿No es muy tangencial la presencia de la literatura en todos

² Los tres textos se encuentran reproducidos íntegramente en el apartado antológico de *La batalla de las ideas*, de Beatriz Sarlo, bajo el epígrafe, justamente de “Estructuralismo y Marxismo” (SARLO, B., 2001: 354—376). También Sylvia Saitta se ha ocupado de esta polémica en un artículo de miras más amplias: “Modos de pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930—1965)” (NEIBURG, F., PLOTKIN, M., comps., 2004: 107—146).

³ “Eran los tiempos de los *grupos de estudio*, cuando el vínculo entre formación y pertenencia era el efecto político del ejercicio de una socialidad intelectual reinventada, agónicamente, en cada espacio discipular. [...] Los textos polémicos de los referentes grupales eran atendidos no sólo en términos de sus propuestas, sino también en tanto *escritura de referencia*: en cada caso, un estilo estaba confrontando con otros, aunque sólo se hablara en general de ideas y de perspectivas de investigación” (STEIMBERG, O., 1999).

estos intercambios? ¿No podría considerarse, en definitiva, que está ausente de ellos? Desde luego, no del todo. Dos de sus participantes, Sebreli y Masotta, se desempeñaron inicialmente, y de un modo muy significado, en la crítica literaria; y aún dentro del marco mismo de la polémica, Verón incluye a “cierto estilo literario” en el “proceso de cambio, en curso actualmente, que afecta a las características superestructurales de la cultura de masas” (VERÓN, E., 1968: 261—262), y Sebreli, por su parte, se propone a sí mismo como forjador de “una literatura, por llamarla de alguna manera, popular, que no sea una literatura de quiosco, que no sea manipuladora [...]”, una literatura que tienda un espejo donde las clases populares puedan verse reflejadas” (SEBRELI, J.J., 1997: 189). La literatura, ya lo vemos, está. Pero si descreemos de recuentos y recurrencias deberemos reconocer que está de un modo particular, subterráneo. Es precisamente sobre eso que queremos llamar la atención aquí; sobre el modo en que si bien, por un lado las antiguas querellas literarias pueden ser retrazadas con paciencia de arqueólogo en la red argumentativa de las nuevas polémicas — ¿no es, acaso, ese “espejo” de Sebreli, una invitación a hacerlo? —, la literatura se ha visto fuertemente desplazada del centro del debate cultural. El sentido de este desplazamiento ha sido ya analizado en los distintos trabajos que se han ocupado del campo intelectual argentino de los años sesenta. En ellos se constata, como lo señala la abigarrada síntesis de Claudia GILMAN, “la conversión del escritor en intelectual” en una coincidencia no libre de paradojas con el momento en que la “literatura alcanzó su pico máximo de visibilidad y contribuyó a rearmar una nueva tradición literaria latinoamericana” (2003: 19). Los años que van desde la emergencia de la generación denuncialista a principios de los cincuenta hasta el colapso del campo intelectual que comportó el golpe de 1976 son, en definitiva, los mismos en que la literatura modifica fuertemente su estatuto: de interpretante o reflejo de la sociedad, pasará a ser interpretada sintomática de una realidad que la incluye y la determina.

Lo que ha ocurrido lo resume Beatriz SARLO al señalar la emergencia como objeto crítico de “la cultura de masas, ese fantasma plebeyo que había obsesionado a los intelectuales y que, ahora, se mostraba como una dimensión que ya no podía juzgarse con la serena distancia de lo que sucedía ‘en otra parte’” (2001: 131). En ese nuevo “campo cultural en el que han quebrado todas las distinciones tradicionales de la crítica y la estética” (SARLO, B., 2001: 135), la literatura, como decimos, asume una nueva dimensión problemática que no es extraña al proceso de politización de ese mismo campo. Insistimos, otros (TERÁN, O., 1991; SIGAL, S., 1991; DE DIEGO, J.L., 2001) han tratado ya el asunto con profundidad. Evoquemos aquí solo un ejemplo muy preciso de lo que venimos diciendo: en ese mismo año de 1966 se publica en la Argentina un volumen con el sintomático título: *¿Para qué sirve la literatura?* Se trata de la traducción de una mesa redonda celebrada en Francia en la que intervinieron Sartre, Semprún, Beauvoir y Ricardou entre otros. En el prólogo que le ante-

pone Noé Jitrik, se muestra con gran claridad el carácter controversial al que está sometida la definición de la literatura en aquel momento. Si, por un lado, Jitrik defiende la especificidad de lo literario frente a “ciertos malentendidos en que ha caído la izquierda tradicional que, de paso y gracias a esto ha engendrado situaciones tan cenagosas como [...] el plegamiento a veces ni siquiera intranquilizado del escritor al poder político” (JITRIK, N., 1966: 10); el crítico espera, al mismo tiempo, que de la literatura salgan “los lentes elixires que de algún modo cambiarán si no las cosas y las conciencias, por lo menos algunas conciencias” (1966: 14) y reenvía, al fin, el interrogante del título al ámbito nacional al preguntarse “¿y cuál es el poder de la literatura argentina?” (1966: 17). Lo político, lo nacional, lo masivo, la lógica del compromiso y de la dependencia que se evocan en este prólogo trazan apenas un esbozo, significativo pero no suficiente, de la red de condicionantes que envuelve al hecho literario a mediados de la década del sesenta.

No iremos más allá. Lo que nos proponemos, en cambio, será no tanto relevar el entramado de causas que operan en la pérdida de centralidad de la literatura, sino, más modestamente, anotar algunas de sus razones; es decir, dar cuenta del modo solidario en que dicho desplazamiento afecta a y es a su vez efecto de los sistemas de pensamiento coherentes que se encuentran en liza, precisamente, en la polémica que nos ocupa. Esto es posible, hay que subrayarlo, porque la polémica en cuestión es un temprano ejemplo de dicho desplazamiento. El estado “subterráneo” de la literatura que habíamos denunciado con anterioridad, no es mera consecuencia de la temática debatida, o mejor, aún si lo es, puede también interpretarse, a la luz de todo lo dicho anteriormente, como un “efecto de desplazamiento”. Lo temático, en todo caso, determinará los elementos que funcionarán solidariamente con lo literario, y que bajo la marca del estructuralismo serán — lo anticipamos — la alienación (desviándose hacia una determinación de lo inconsciente); y la vida cotidiana (desviándose hacia la constitución de la semiología). Veamos cómo ocurre.

Para ello, deberemos volver a las fuentes de la polémica: los libros de Sebreli. Dejemos a un lado el dedicado a Eva Perón. El uso que en él se hace de la literatura pseudoconfesional como base para un psicoanálisis existencial nos llevaría por otros caminos. Centrémonos, en cambio, en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Desde el comienzo, y desde distintos frentes, se criticó que Sebreli usara la literatura como base documental para su retrato sociológico. El propio autor confesó, años más tarde, que su propósito inicial era “analizar la realidad de Buenos Aires a través de sus escritores”, y aclara también que por aquella época:

Estaba obsesionado por la relación entre la literatura y la realidad, en la línea del Sartre de *¿Qué es la literatura?* Más específicamente, interesado en una literatura y una realidad que, siguiendo los mandatos de Murena y Viñas,

no podía ser otra que la argentina. [...] No tardé en advertir que la literatura argentina me atraía menos que la ciudad de Buenos Aires.

SEBRELI, J.J., 2003: 17

Como hemos visto, el “retiro” de lo literario que admite Sebreli no debe ser interpretado únicamente en clave personal. De todos modos el autor ensayará una explicación por la vía de su evolución intelectual:

Las indecisiones del libro no derivaban tan sólo del género, sino también del contenido ideológico. Durante su escritura, me deslizaba del existencialismo sartreano puro de los tempranos años cincuenta al hegelomarxismo de los cincuenta tardíos.

SEBRELI, J.J., 2003: 17

Hay que otorgar al eclipse de Sartre — aún cuando relativo — una profunda significación para una generación que siguiendo su magisterio había hecho del escritor el modelo del intelectual comprometido. “Durante mi juventud fui un lector voraz de novelas”, admite Sebreli, “y, como consecuencia, tuve la vaga aspiración de escribirlas” (SEBRELI, J.J., 2003: 16). Y también Masotta confiesa: “[...] yo quería ser histórico. O bien: sabía que lo era. ¿Pero cómo convertirse en eso que uno es? No había otra manera que esta: darse una vocación. Lo hice a los veintiún años: sería escritor” (MASOTTA, O., 1968: 239). La atenuación de esas posiciones está detrás del fenómeno que analizamos, y el libro de Sebreli, aún cuando conserva buena parte de su material literario original, decantará entonces su interés hacia la relación entre vida cotidiana y alienación.

Sebreli puede reivindicarse con justo título como un pionero en la vulgarización de ambos conceptos en la Argentina (SEBRELI, J.J., 2003: 15, 26—27); pero resulta un tanto más parcial cuando, bajo una marea bibliográfica, ahoga el antecedente de Henri Lefebvre, y lo desdeña además por reducirse “al aspecto metodológico y programático” (SEBRELI, J.J., 1964: 12). Sin duda es cierta la multiplicidad de influencias que configuran un libro como *Buenos Aires...*, Sebreli ha hecho del eclecticismo casi un programa intelectual totalizador⁴. Lo que pretendemos tan solo es mostrar un paralelo francés — vacilamos en el uso del término “homología” — que sirve para iluminar algún aspecto de la polémica argentina.

Sebreli y Lefebvre coinciden en su voluntad de prolongar el marxismo por su vertiente sociológica, pero es Lefebvre quien primero desarrolla una teoría de la alienación que sostenga dicho proyecto⁵:

⁴ “Yo quisiera — lo confieso — escribir [un libro] que sea la suma de todos los libros y autores que he leído en el transcurso de mi vida de lector” (SEBRELI, J.J., 2003: 17).

⁵ Para una historia del desarrollo de la teoría de la alienación en el pensamiento de Lefebvre, así como de sus distintas fuentes, véase TREBITSCH, M. (1991) y en especial pp. xiv—xx.

“La substancia de la vida cotidiana”, nos dice “— el ‘material humano en crudo’ con su simplicidad y riqueza — horada toda alienación y establece la ‘desalienación’. Si tomamos los términos ‘naturaleza humana’ dialécticamente y en su sentido pleno, debemos decir que la crítica de la vida cotidiana estudia la naturaleza humana en lo que tiene de concreto”⁶.

LEFEBVRE, H., 1991: 97

A mediados de los años sesenta Sebreli todavía cree, como Lefebvre, en la posibilidad de una desalienación total, de una liberación absoluta de esa naturaleza humana a través de lo cotidiano. El filósofo francés expresa así su propósito:

Lo único que debemos hacer sencillamente es abrir los ojos, dejar atrás el oscuro mundo metafísico y de falsas profundidades de la “vida interior” y descubrir la inmensa riqueza humana que contienen los hechos más humildes de la vida cotidiana. [...] Ese rico contenido de vida está todavía más allá de nuestra conciencia vacía, oscurecedora, habitada como lo está por impostores, y saturada por las formas de la Razón Pura, por los mitos y su poesía ilusoria.

LEFEBVRE, H., 1991: 132

Esa misma concepción del mito como ilusión que debe superarse la heredará Sebreli y la reencontraremos en la base de su malentendido con Verón. “Vivimos en una época de mitos”, declarará, “el estructuralismo ha agregado uno nuevo: el mito del mito”. Si no va más allá en su análisis del fenómeno, es precisamente porque se lo impide su concepción de la desalienación ligada a una vida cotidiana cuyo contenido es básicamente experiencial. El hombre de la crítica de la vida cotidiana es “el hombre de la praxis” (TREBITSCH, M., 1991: xx), tanto para Sebreli como para Lefebvre. Con este sujeto como protagonista, el pensamiento de Lefebvre se encamina, en definitiva, a matizar la teoría histórica del “salto” desde una sociedad capitalista a una sociedad sin clases por vía de la revolución:

Esta teoría tiende a apoyar el gran mito moderno de la Revolución como acto total, corte radical, renovación absoluta. Resulta por lo tanto apropiado enfatizar que el paso de la necesidad a la libertad y de la alienación a la realización requiere un largo período de transición.

LEFEBVRE, H., 1991: 65

Siguiendo este hilo, observamos que una tal concepción de sociedad transicional abre la puerta a que todas sus producciones puedan — y deban — ser analizadas desde la perspectiva del ciclo alienación-desaílenación:

⁶ En todos los casos, para las citas de Lefebvre, la traducción es nuestra.

En la medida en que está avanzando hacia el hombre total, en otras palabras, atravesando la alienación — y quizás la alienación en su punto máximo —, el hombre transicional se está “desalienando”. Por lo tanto, podemos mantener nuestros conceptos filosóficos en la medida en que los hagamos concretos y los veamos histórica y sociológicamente, extendiendo así los desarrollos emprendidos por Marx, que concretizó el concepto inicialmente filosófico de alienación aplicándolo a objetos económicos. Esto nos obliga a investigar documentos y obras (literarias, cinematográficas, etc.) como pruebas del nacimiento de una conciencia alienada, aunque sea indirectamente, y del comienzo de un esfuerzo hacia la desalienación, sin importar lo obvio u oscuro que éste sea.

LEFEBVRE, H., 1991: 66

Esta perspectiva y todo este entramado conceptual son compartidos por SEBRELI cuando se propone describir “tanto a la historia haciendo a los hombres como a los hombres haciendo la historia” (1964: 12) y están en la base — aunque él mismo nunca los elabore — de su empirismo sociológico cuando declara:

No comparto con los sociólogos académicos el desdén por el impresionismo — vinculado a la literatura, el arte y el periodismo — que mediante la observación directa o la tradición oral — recogida también por diarios íntimos, correspondencia, autobiografías — capta la inmediatez de la realidad en movimiento.

SEBRELI, J.J., 2003: 19

Se consagra así la pérdida de centralidad de la literatura iniciada con el alejamiento de las posiciones estrictamente sartreanas, y se establecen además los puntos de desentendimiento con la semiología de Verón.

La teoría de la alienación y la semiología comparten, es cierto, un mismo objeto total que se resume en “lo social”; pero las aleja su enfoque. El esfuerzo de Saussure, que es, como se sabe, quien da nombre y alcance a la nueva disciplina, es fundamentalmente antiempírista. Barthes, que por aquellos años se halla empeñado en impulsarla — y que es, por otra parte, el sustento teórico básico de Verón —, la somete a un giro radical. Si Saussure la imagina como una “ciencia general del signo” que incluya a la lingüística, el autor de los *Elementos de Semiología* la presenta como sigue:

Objetos, imágenes, comportamientos pueden, en efecto, significar y significar ampliamente, pero nunca de un modo autónomo: todo sistema semiológico tiene que ver con el lenguaje.

BARTHES, R., 1970: 9

Nos ubicamos así a un paso del “il n'y a pas de hors texte” derridiano, otra de las vías de crisis de lo específico literario por su disolución en “lo textual”. Al

mismo tiempo, dotamos de contexto teórico a las críticas de Verón a Sebreli con las que comenzábamos este trabajo. Si lo social se identifica con lo lingüístico, no es el hombre lo que está alienado, sino el lenguaje. No es, pues, mero prurito científista lo que separa a ambos autores, sino una cuestión de fondo, y es en base a ella que Verón podrá reprocharle a Sebreli que trate empíricamente los discursos que analiza, como cosas, y no como hechos de lenguaje.

Se comprende pues, en toda su dimensión, la cita definitiva de Lévi-Valensi que Masotta, con gran perspicacia, utiliza para encabezar su intervención en la polémica: "El lenguaje enajenado nos enajena" (MASOTTA, O., 1968: 248).

Pero la entrada de Masotta a la cuestión es por otro ángulo. En 1965 ha publicado ya su artículo inaugural *Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía*. Confiamos en que el cruce de saberes que acabamos de rastrear contribuya a iluminar su noción de lo *sui generis* como rasgo epocal de la producción intelectual, pero para el Masotta de 1966, conceptos como vida cotidiana o alienación remitirán principalmente a la *Psicopatología de la vida cotidiana*, y su objeto, que es también total, encontrará la fórmula de esa misma totalización en una frase de ese trabajo de Freud: "[es] completamente imposible componer intencionada y arbitrariamente algo faltó en absoluto de sentido". Si no hay sinsentido, hay síntoma, y antes que de alienación, habrá que hablar entonces de opacidad de la conciencia. Sus "Anotaciones para un psicoanálisis de Sebreli" insistirán en su proyecto crítico de desvelar "una conciencia parpadeante, que alternativamente vela y descubre su propia trampa imaginaria" (STEIMBERG, O., 1999). Por su parte, lo "social", ese nuevo objeto que, por los derroteros que hemos visto, ha venido a substituir a lo literario en el centro del debate cultural, se verá a su turno enteramente determinado por la categoría de lo inconsciente. Para ilustrarlo, y para terminar así con nuestro periplo, recordaremos una conocida cita de Lacan, perteneciente a su intervención en el congreso de Baltimore de 1968 y que el mismo Masotta antepondría años más tarde a sus *Lecciones de introducción al psicoanálisis*:

Era temprano esa mañana cuando preparaba este pequeño discurso para ustedes. Por la ventana podía ver Baltimore y era un instante muy interesante, todavía no había despuntado el día. Un letrero de neón me indicaba a cada minuto el cambio de la hora; naturalmente había una fuerte circulación y consideré que todo lo que podía ver, excepto algunos árboles lejanos, era el resultado de pensamientos, de pensamientos activamente pensantes, de allí el rol jugado por los sujetos no era totalmente claro. [...] La mejor imagen para resumir el inconsciente es Baltimore al amanecer.

LAURENT, E., 2003: 2

Bibliografía

- BARTHES, Roland, 1970: *La semiología*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- DIEGO, José Luis, DE, 2001: *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970—1986)*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- GILMAN, Claudia, 2003: *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- JITRIK, Noé, 1966: “Poder e impotencia de la literatura”. En: SARTRE, Jean-Paul, DE BEAUVIOR, Simone et al.: *¿Para qué sirve la literatura?* Buenos Aires, Proteo.
- LAURENT, Eric, 2003: “Ciudades psicoanalíticas”. *Virtualia*, nº 8: 2—10.
- MASOTTA, Oscar, 1968: *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires, Jorge Álvarez [citado por la reedición de Eterna Cadencia, 2010].
- NEIBURG, Federico, PLOTKIN, Mariano, comps., 2004: *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós.
- SARLO, Beatriz, 2001: *La batalla de las ideas*. Buenos Aires, Emecé.
- SARTRE, Jean-Paul, DE BEAUVIOR, Simone et al., 1966: *¿Para qué sirve la literatura?* Buenos Aires, Proteo.
- SEBRELI, Juan José, 1964: *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires, Siglo Veinte.
- SEBRELI, Juan José, 1997: *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SEBRELI, Juan José, 2003: “*Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*” seguido de “*Buenos Aires, ciudad en crisis*”. Buenos Aires, Sudamericana.
- SIGAL, Silvia, 1991: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, El cielo por Asalto.
- STEIMBERG, Oscar, 1999: “Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica”. En: JITRIK, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. Buenos Aires, Emecé.
- TERÁN, Oscar, 1991: *Nuestros sesentas*. Buenos Aires, El cielo por Asalto.
- TREBITSCH, Michel, 1991: “Preface”. En: LEFEBVRE, Henri: *Critique of Everyday Life*. Nueva York, Verso.
- VERÓN, Eliseo, 1968: *Conducta, estructura y comunicación*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Síntesis curricular

Vicenç Tuset es licenciado en Filología Hispánica y Teoría de la Literatura por la Universidad de Barcelona, donde también ha ejercido como docente. Actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad Nacional de La Plata con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina. Su tesis en curso tiene como objetivo principal analizar los efectos y modalidades de la recepción del estructuralismo francés en la crítica literaria argentina.

ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA

Universidad de Bielsko-Biala

De Macondo a Medellín: viaje de ida y vuelta

ABSTRACT: The weight of the figure of Gabriel García Márquez and of magical realism in later generations is the root of a conflict that has become a part of literary matters. The writer's work has become an inevitable reference for all Colombian writers, no matter how much it is hated, petrifying into a label that is as frequent as it is erroneous. In the writings of such authors as Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince, Nahum Montt or Juan Gabriel Vásquez, the complex relationship with the heritage of García Márquez is reiterated as a secondary theme, complementing the image of violent Colombia. The article discusses specific examples of narrative works of the above mentioned authors and their very specific, respectful attitude to the paternal figure of García Márquez and his work, to love-and-hate, to rejection-and-tribute, to a simultaneous affirmation-and-negation, which results in an ironic transformation and reinterpretation of the concept of magical realism and of the Macondian heritage, and subsequently widens the perspective from which the literary image of contemporary Colombia is constructed and read.

KEY WORDS: Magical realism, Colombia, recent literature, Gabriel García Márquez.

En su libro de ensayos, Juan Gustavo COBO BORDA (2008: 33) titula la parte dedicada a la literatura colombiana “El inevitable García Márquez”, situando a la figura patriarcal del escritor de Aracataca en la esfera de obviedades y quasi-axiomas. De hecho, desde los años 60., los temas y técnicas literarias garciamarquianas, el realismo mágico a la cabeza, han ido petrificando en una visión casi hegemónica de lo latinoamericano y, sobre todo, de lo colombiano en literatura. En los años 90. los jóvenes escritores de varios países de Latinoamérica se dan cuenta del estereotipo y se obstinan en combatirlo, adoptando una retórica del conflicto en el famoso prólogo a la antología de cuentos *McOndo*, “Presentación del país McOndo”. Proponen sustituir el realismo mágico por el realismo virtual y la visión de una América provincial, rural y ancestral por otra moderna, cosmopolita y tecnologizada. La visión de escritores macondistas es en realidad igual de parcial y reduccionista como el estereotipo criticado. Reduce la realidad latinoamericana a las experiencias y modelo de vida de los jóvenes blancos de la

clase alta o media alta. El rechazo de un cliché desemboca en otro cliché, mientras la realidad y la literatura tienden a escaparse de dicotomías, blanquinegros, simplificaciones y proclamas.

En su producción novelesca el escritor cataquero ha logrado captar la quintaesencia de la historia y mentalidad colombiana, pero “sólo comentaristas más ignorantes creen todavía que García Márquez agotó la exploración novelesca del país” (VÁSQUEZ, J.G., 2009: 187). Aunque la pregunta más frecuente y la más odiada a todo escritor colombiano es la de cómo se escribe bajo la sombra de *Cien años de soledad*, resulta falsa la identificación de lo macondiano con lo colombiano. Al analizar la producción novelesca actual de escritores colombianos de renombre internacional, opinamos que entre autores de este país nunca se observó un rechazo definitivo y contundente del proyecto narrativo de Gabriel García Márquez. Parece que, a pesar de cambios y transformaciones de la realidad colombiana misma y de los gustos del público lector, el paradigma garciamarquiano sigue vigente como punto de referencia en el mapa literario del país. La famosa polémica entre autores realistas y magicorrealistas parece más ficticia que real y es mantenida voluntaria y artificialmente. En palabras de Catalina QUESADA GÓMEZ (2009: 352), “sirve a los periodistas para crear títulos impactantes”. El supuesto conflicto en efecto no lo es; es más bien una relación de parentesco perturbada y perturbadora, relación padre—hijos donde los hijos se ven forzados a cometer un parricidio para poder emanciparse, so pena de quedar invisibles en una realidad dominada por el patriarca.

La historia de las relaciones entre la herencia garciamarquiana y los escritores colombianos va desde una especie de embrujo a la construcción de un paradigma distinto de percibir y expresar la realidad. En palabras de Orlando Mejía Rivera:

Lo que pasó a la generación siguiente de escritores colombianos fue que su memoria se enredó en la memoria del universo macondiano, tratando de imitarlo, o de rechazarlo (que es otra forma de estar penetrado por su influencia), los aplastó el recuerdo de otro, la memoria mítica de símbolos que se filtraron en sus propias narrativas y las contaminaron de inauténticidad. La denominada Generación perdida se perdió, precisamente, porque nunca se conectó con su propio pasado, pues sus recuerdos nunca lograron atravesar, indemnes, el olor de la guayaba y las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia.

MEJÍA RIVERA, O., 2001: 35—36

El crítico anuncia la llegada, a caballo entre el siglo XX y el XXI, de una generación nueva, denominada Generación mutante, cuya fuerza regenerativa de la narrativa radica en que

[...] encontraron otra memoria del “agua de tilo y la magdalena” diferente a la memoria de Gabo y no porque no lo hayan leído o lo rechacen, sino debido

a que el universo de Macondo ha sido asimilado como otro gran cosmos de la literatura universal [...]. La generación mutante ha leído a García Márquez, como se lee a Homero, a Joyce, a Proust, a Balzac o a cualquier otro clásico. Estos escritores, sin la angustia de las influencias [...] se han conectado con su propio pasado, con sus auténticos recuerdos liberados del arquetipo macondiano.

MEJÍA RIVERA, O., 2001: 36

Es muy sintomático que ambas generaciones, por más distintas que sean, se definan y se caractericen desde y a partir de la herencia del escritor cataquero. Es una clara muestra de que la literatura colombiana se desarrolla enredada en el patrimonio garciamarquiano y magicrealista, crece en una dependencia casi subconsciente del mito macondiano.

En el presente trabajo vamos a analizar ecos de lo garciamarquiano en la obra de cuatro novelistas destacados: Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince, Nahum Montt y Juan Gabriel Vásquez.

Resentimiento ficcionalizado

El amor-odio a Gabriel García Márquez se ve encarnado en el personaje ficticio del escritor frustrado Bernardo Davanzati, protagonista de la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince.

Basura es una interesante metanovela paródica sobre la productividad y el silencio en la literatura. Tiene mucho en común con *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas, al plantear el problema de impotencia creativa y el silencio como una paradójica forma expresiva. Bernardo Davanzati, cuya primera novela fue destrozada por la crítica, lucha contra su esterilidad literaria escribiendo y botando los textos a la basura. El narrador, álder ego del autor, es vecino de Davanzati y practica una suerte de *voyeurisme*: cada noche recoge de la basura fragmentos de textos, a veces tachados, arrugados, medio destruidos y a través de la lectura va reconstruyendo la vida y obra del escritor invisible.

Los ecos garciamarquianos se perciben en la figura misma de Davanzati, cuya frustración creativa se debe en gran parte a la impotencia de “superar al escritor más famoso de la Costa” (ABAD FACIOLINCE, H., 2000: 26), su coetáneo, que publicó *Cien años de soledad* casi al mismo tiempo que éste la novela fracasada *Diario de un impostor*. El narrador reconoce la difícil situación psicológica del escritor frustrado y observa que Davanzati trata a Gabo con “una mezcla de admiración, rencor y envidia, aunque también de autoconciencia, pues [...] tenía al menos la distancia de atribuir todos sus sentimientos negativos a Serafín Quevedo, su patético personaje o álder ego” (ABAD FACIOLINCE, H., 2000: 26—27).

La crítica del proyecto literario de García Márquez se traslada al segundo grado de la ficción, es relato dentro de un relato. Héctor Abad Faciolince construye un juego de silencios literarios donde la crítica se expresa, pero al mismo tiempo queda callada: los textos de Davanzati no se publican, sino se botan a la basura; se expresa y al mismo tiempo se cuestiona irónicamente — las opiniones son de un personaje literario y no tienen que concordar con las del escritor. El mismo narrador, al leer los textos clandestinamente, se niega a comentarlos, a juzgar su valor y lo acertado de la crítica. ¿Serán las palabras críticas la voz del escritor antioqueño Héctor Abad Faciolince? ¿O de un escritor fictivo Bernardo Davanzati? ¿O de Serafín Quevedo, otro escritor frustrado, un ser fictivo dentro de la ficción? Las palabras se plantean doblemente cercadas, se leen dentro de todo un sistema de comillas que las dotan de ambivalencia y potencialidad.

La crítica expresada es una suerte de sátira que remite al debate crucial de la narrativa colombiana reciente sobre el peso de García Márquez y del realismo mágico en Colombia. Como ya se ha dicho, la polémica es más ficticia que real, no obstante, el protagonista Bernardo Davanzati encarna bien las frustraciones de escritores coetáneos del Nobel colombiano. Igualmente, el protagonista de la novela de Davanzati, *Rebus*, Serafín Quevedo, al intentar negar la magia propia del realismo mágico, en repetidas ocasiones prueba que no es capaz de olvidarse de la estética garciamarquiana de ninguna manera. Muestra una suerte de obsesión con el escritor de Aracataca:

Se burlaba del uso de la metáfora otoñal ('En el trópico no tenemos otoño, ni siquiera de patriarcas'), le buscaba las menores caídas (ortográficas, lógicas, cronológicas) a cada uno de sus libros; los leía como con lupa en busca de fallas que lo consolaran de su incapacidad de ser tan buen escritor como él.

ABAD FACIOLINCE, H., 2000: 27

Este resentimiento es comparable a los sentimientos ambiguos que experimenta Quevedo hacia su padre. Esta analogía se puede interpretar en clave claramente simbólica: para salir adelante, como hombre y como escritor, es imprescindible que Serafín Quevedo cometiera un parricidio.

Macondo apocalíptico

Serafín Quevedo es partidario del realismo violento que sustituya la estética magicrealista. Su crítica se centra en la incongruencia del mundo literario creado y popularizado por García Márquez y la realidad violenta de la Colombia de finales del siglo XX. Opinaba que "para el pantano del subdesarrollo era

nefasto ese regodeo folclórico en historias de alucinada hermosura" (ABAD FACIOLINCE, H., 2000: 27). Quevedo va definiendo su propuesta estética a través de reiteradas negaciones de motivos e ideas garciamarquianas.

Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea, o era una aldea inmensa de la que yo sólo conocía los barrios conquistados, los de los ricos [...]. Pero mi padre decía que la realidad era otra cosa y que aunque en nuestro barrio la gente se muriera de gorda, de vieja o de accidente, como en Zurich, en la otra ciudad, la verdadera, la gente se moría a machetazo limpio o simplemente a bala. Allá no había vírgenes que ascendieran a los cielos ni el mundo era reciente ni las cosas carecían de nombre y había que señalarlas con el dedo; al contrario, en cada cosa se había incrustado ya una armadura indeleble de prejuicios. Lo único macondiano era que en la ciudad más violenta del mundo yo tuviera trece años y no conociera un muerto todavía. Mi padre dijo que si no quería vivir de espaldas a la realidad, como los novelistas, era mejor que empezara a acostumbrarme. Aprovechó que tenía que ir a reconocer el cadáver de un pariente pobre, muerto de balazo la noche anterior, para llevarme. [...]

En el anfiteatro no había gitanos sabios que enseñaran las maravillas del mundo ni objetos milagrosos que obraran prodigios con su movimiento. Vi un serrucho, un cubo azul de plástico y un médico forense salpicado de sangre que más bien parecía un carníero de Itagüí. Con el serrucho estaba rajándole el cráneo a mi pariente pobre — que yo jamás vi en vida —, y el cubo estaba lleno de tripas, muy parecidas a las de las marranadas antes de hacer morcilla. [...] Años después, frente al cadáver abaleado de mi padre, yo había (no, mejor yo habría) de recordar esa mañana remota y brutal con la que mi padre había querido prepararme a soportar el futuro.

ABAD FACIOLINCE, H., 2000: 26—27

En el fragmento armonizan dos voces: la del narrador de tercera persona de la novela ficticia escrita por Davanzati y la del narrador de *Cien años de soledad*, que, dicho sea de paso (aunque es nada relevante en este trabajo), también es *sui generis* texto dentro del texto. Se establece una poética del contraste, de enfrentamiento dinámico: la visión paradisíaca de Macondo y la realidad violentísima de Medellín. El texto, de carácter claramente paródico, reconstruye el paradigma estético del realismo violento, o realismo sucio, o narcotremendismo al que recurren los autores actuales para representar la realidad del país: lenguaje brutal usado para narrar experiencias traumáticas, naturalismo casi morboso, tremendismo, la omnipresencia de la muerte, de cadáveres, la cosificación del cuerpo humano, escenarios vinculados con la muerte como la morgue (llamada anfiteatro, lo que contribuye a conceptualizar la violencia como espectáculo). Por debajo de este mundo de pesadilla subyace la visión paradisíaca de Macondo (aunque en *Cien años de soledad* el pueblo es nada paradisíaco), reforzando el

contraste y contribuyendo a que, en el imaginario colectivo del público internacional, Colombia deje de ser Macondo y devenga Medallo — el infierno de los sicarios y de los narcos. Es un acto de profanación de Macondo — rechazarlo por incongruente, por falseado — pero al mismo tiempo la realidad brutal de Medellín se configura igual de novedosa como su prototipo caducado.

La visión que ofrece Abad Faciolince se confirma en otro escritor relevante de la narrativa de narcoviolencia colombiana, Nahum Montt. En *El Eskimal y la mariposa*, la novela que narra acontecimientos vinculados a una serie de atentados contra figuras importantes de la política colombiana de los años 80., se explora la visión de Macondo como antecedente y fuente de lo colombiano que sucumbe, vencido por la muerte omnipresente. Montt, como Abad Faciolince, pone la correspondencia Macondo — Colombia de los narcos entre comillas, atribuyendo la enunciación a uno de los protagonistas, Eskimal, periodista.

Macondo agoniza. Ya pasaron los tiempos de las mariposas amarillas y los deseos incestuosos. Las pestes del insomnio, del olvido y del amor, tan comunes en Macondo, han llegado a la ciudad bajo una forma vulgar y miserable. A golpe de disparos, situaciones estúpidas y enfermedades extrañas e incurables, terminaron por convertirnos en personajes inverosímiles, absurdos, degradados por una muerte que nos llegó a medias, sin ganas y sin fuerza para hacernos morir del todo. No nos queda más que agonizar en medio de la locura: locos de amor, locos de tiempo, locos de muerte, locos perdidos en mundos invisibles... Si entrara el diablo a escoger no se salvaría nadie.

MONTT, N., 2005: 23

El contraste entre Macondo y la Colombia actual parece no ser ruptura, sino una continuación casi mágica (magicrealista) del desarrollo del pueblo antiguo, que no se somete a leyes de lógica y no se explica en términos racionales. La fuerza expresiva de las imágenes propuestas por Abad Faciolince y Montt radica en la tensión entre la utopía del Macondo ancestral y la distopía del infierno de Medallo, entendido como sinéctico de la urbe moderna violenta, poblada de narcotraficantes, sicarios, drogadictos, delincuentes.

El metafórico viaje desde Macondo a Medellín, o sea desde el realismo mágico al realismo violento, que observamos en ejemplos citados, se vuelve literal en otra novela de Héctor Abad Faciolince, *Angosta*. La novela está ambientada en una ciudad ficticia dividida en tres sectores separados: Tierra Fría donde viven las clases altas privilegiadas, Tierra Templada de la clase media y Tierra Caliente marcada por la pobreza, delincuencia y violencia. La oficial política de Apartamiento permite mantener los tres sectores separados. Moverse entre ellos es difícilísimo: los habitantes de T y C necesitan salvoconductos para entrar a F (para trabajar como empleados) y los dones del Sector F raras veces bajan a otros sectores por razones de seguridad y si lo hacen, usan helicópteros, coches blindados y ejércitos de guardaespaldas. La Angosta distópica no se debe

identificar con ninguna ciudad colombiana concreta, aunque su realidad cotidiana basada en contrastes, desigualdades, privilegios, discriminaciones y miedos permanentes hace pensar en muchísimas.

Lo garciamarquiano aparece, de paso, en una de las protagonistas, Virginia Buendía, habitante de un barrio de invasión de Angosta. Su familia tiene origen en un pueblo de la costa, llamado Macondo:

[...] diezmado, primero por las matanzas oficiales y luego por las burradas de la guerrilla, las amenazas de los narcos y las masacres de los paramilitares. [Los Buendía] Lo habían perdido todo: la casa, la inocencia, el entusiasmo, la fantasía, la confianza en la magia y hasta la memoria. De su aldea de casas de barro y cañabrava, de los espejismos del hielo, la astrología y la alquimia, sólo recordaban la lluvia interminable o la sequía infinita en la parcela ardiente donde intentaban cultivar en vano raíces de yuca y de ñame para los sancochos sin carne.

ABAD FACIOLINCE, H., 2004: 210—211

Crecida en la miseria, hambre e ignorancia, Virginia conserva un solo elemento que la une al pasado de su familia: un pescadito de oro de los que fabricaba su pariente el Coronel Aureliano Buendía.

La anécdota es muy marginal en la novela. No obstante, podemos ver que en el destino de los Buendía concurren todas las olas de la violencia colombiana, reforzando la idea original de *Cien años de soledad* de Macondo como un microcosmos, como Colombia, como América Latina en miniatura. Nos parece muy acertada la opinión al respecto de Óscar OSORIO (2004: 185) que interpreta el gesto de hacer y deshacer los pescaditos de oro como metáfora de violencia que se repite de generación en generación, creando un ciclo sin salida. El pescadito que heredó Virginia es como todo un cargo del pasado de violencia que anticipa — y anuncia — la violencia actual.

Los tres ejemplos alegados demuestran que, efectivamente, se realizó en la literatura colombiana una transición del realismo mágico al realismo violento o narcotremendismo, un metafórico viaje de Macondo a Medellín, pero, en nuestra opinión, no tiene rasgos de ruptura respecto a la tradición garciamarquiana. La supuesta polémica sólo se puede notar en una lectura muy superficial; en realidad es más bien un diálogo. La violencia de la Colombia actual se configura como continuación y consecuencia de la(s) violencia(s) anterior(es). El apocalipsis de Macondo se ha prolongado, el pueblo mítico lleva décadas agonizando. El ciclo de fundación, desarrollo y apocalipsis de Macondo sigue vigente, subyace por debajo de las imágenes de la actualidad violenta, dotando el narcotremendismo literario de trascendencia, de un significado que va mucho más allá de intentos de satisfacer la curiosidad morbosa del público internacional.

Viaje de vuelta

Jorge VOLPI (2010: 187) percibe la sustitución del realismo mágico en la literatura latinoamericana por la literatura de violencia, sobre todo lo que llama novela del narco, como un nuevo reducto de exotismo, una nueva marca de fábrica. Desde el punto de vista de la cultura de masas es toda una verdad. No obstante, vistos desde cerca, los fenómenos analizados resultan mucho más complejos.

Por el espacio reducido del presente trabajo no es posible un análisis detallado de la nostalgia magicrealista (aunque sea marcada de ironía) en los autores actuales. Sólo nos parece oportuno señalar dos ejemplos más ostentosos y relevantes de dicha tendencia.

Considerado el padre de la estética narcotremendista, el ya clásico Fernando Vallejo, cuyas novelas conforman un ciclo titulado *El río del tiempo*, en sus textos crea un “yo” artístico que expresa la realidad con una voz muy bruta, cínica, provocativa. No obstante, al narrar su infancia en *Los días azules*, el autor recuerda los destinos de su familia echando mano al repertorio magicrealista de sueños premonitorios, santos que ayudan en la vida cotidiana, fantasmas que indican el lugar en que yace un tesoro... La finca de Santa Anita, habitada por los abuelos del narrador, sus tíos y tíos, su madre víctima de locuras transitorias, la casa visitada por una fila interminada de amigos y vecinos estrañafalarios armoniza mucho con la visión propuesta por García Márquez. Igualmente, los elementos de naturaleza, como un río, adquieren rasgos de un ser vivo, capaz de rebelarse contra el hombre, planificar su actividad y ostentar su personalidad. La especie de realismo mágico que aparece en *Los días azules* puede explicarse con facilidad por la perspectiva infantil que recrea el narrador, relatando el mundo como lo percibe un niño; no obstante, el ambiente de la magia presente en la vida diaria de la familia es uno de los rasgos más relevantes de la novela en cuestión.

En otras novelas de Vallejo, que narran la vida adulta del narrador-protagonista, este ambiente magicrealista ya no es tan palpable. Lo que se observa, en cambio, es una frialdad enorme con que se narran a veces acontecimientos más crueles (la frialdad alternada con un tono ardiente de diatriba), la abundancia de detalles en el primero y el segundo plano del relato, e, igualmente, la identificación del narrador con el punto de vista de los criminales, lo que evoca a narradores magicrealistas que comparten la visión primitiva del mundo de sus protagonistas. En Fernando Vallejo la magia se ve sustituida por la muerte, la violencia, la sexualidad y el consumo, pero el narrador muchas veces parece compartir la misma mentalidad primitiva de los personajes de sus novelas.

El más joven de los autores analizados, Juan Gabriel Vásquez, nacido en 1973, bogotano de origen, rechaza por completo la identificación de lo macondiano con lo colombiano y reitera la incongruencia del mundo caribeño, ances-

tral a su experiencia capitalina (VÁSQUEZ, J.G., 2009: 187). No obstante, su novela *Historia secreta de Costaguana* es un gran diálogo con la obra del escritor cataquero.

La novela abarca la historia del siglo XIX colombiano concentrándose en particular en los acontecimientos que causaron la separación de Panamá. El protagonista José Altamirano narra su vida en la que numerosas veces irrumpen el Ángel de la Historia o la Górgona de la Política, cambiando destinos, destruyendo familias, poniendo fin a la vida estable.

La novela tiene un carácter muy intertextual, empezando por el título mismo que evoca la novela *Nostromo* de Joseph Conrad, que constituye aquí una especie de prototexto. Además, es un gran homenaje a la nueva narrativa hispanoamericana. *Historia secreta de Costaguana* se ambienta en escenarios muy garciamarquianos: el Caribe colombiano, el río Magdalena, el trópico de Panamá. Los acontecimientos narrados evocan el mundo literario de Gabo, como la historia amorosa de los padres de Altamirano, una historia de encuentros azarosos y traiciones, muertes trágicas y separaciones largas; o la relación del mismo protagonista con su esposa, con el destino trágico, locura y el cólera en el fondo.

Las clarísimas alusiones a la obra de García Márquez quedan precedidas por una declaración directa del narrador que niega cualquier relación con el realismo mágico: “[...] éste no es uno de esos libros donde los muertos hablan, ni las mujeres hermosas suben al cielo, ni los curas se levantan del suelo al tomar un brebaje caliente” (VÁSQUEZ, J.G., 2007: 24). A la declaración explícita la siguen una serie de recursos narrativos de origen magicrealista: objetos con capacidad de guardar una especie de memoria, chinos muertos que narran su historia, abundancia de detalles aparentemente irrelevantes, encuentros sorprendentes, intervenciones de las fuerzas mayores en la vida de los protagonistas.

En Juan Gabriel Vásquez el repertorio de técnicas y contenidos propios del realismo mágico se ve al mismo tiempo cuestionado, irónicamente transformado y, en definitiva, re-afirmado en un rico juego metahistórico y metaliterario propuesto en la novela.

A modo de conclusión reiteramos que la evolución de la literatura colombiana desde el paradigma magicrealista al narcotremendismo actual no supone ni ruptura, ni negación de la herencia garciamarquiana. La supuesta polémica es un diálogo, una transformación creativa, con tintes de ironía postmoderna, de un proyecto aún vigente. Macondo sigue existiendo en el imaginario literario nacional, sirviendo de una de las claves interpretativas de la realidad actual.

Bibliografía

- ABAD FACIOLINCE, Héctor, 2000: *Basura*. Madrid, Lengua de trapo.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor, 2004: *Angosta*. Barcelona, Seix Barral.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, 2008: *El olvidado arte de leer*. Bogotá, Taurus.
- MEJÍA RIVERA, Orlando, 2001: *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*. Manizales, Editorial Universidad de Caldas.
- MONTT, Nahum, 2005: *El Eskimal y la mariposa*. Bogotá, Alfaguara.
- OSORIO, Oscar, 2005: “Angosta y el ancho caudal de la violencia colombiana”. *Polígramas*, 22: 177—188.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina, 2009: *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid, Arco/Libros.
- VALLEJO, Fernando, 1985: *Los días azules*. México, Santillana.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel, 2007: *Historia secreta de Costaguana*. Madrid, Alfaguara.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel, 2009: *El arte de la distorsión*. Madrid, Alfaguara.
- VOLPI, Jorge, 2010: *El insomnio de Bolívar*. México, Debolsillo.

Síntesis curricular

Adriana Sara Jastrzębska, Doctora en Humanidades (2007) por la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Tesis de doctorado sobre la metanovela historiográfica. Desde 2008 profesora adjunta en la Cátedra de Filología Hispánica de la Universidad de Bielsko-Biała (Polonia). Los artículos publicados versan sobre la narrativa actual hispanoamericana, novela negra, imágenes literarias de la violencia en América Latina, narrativa de las drogas y metanovela. Forma parte de la Junta Directiva de la Fundación Erakis que promueve literatura y cultura catalana e hispánica en Polonia.

BENOIT DOYON-GOSSELIN, DAVID BÉLANGER

Université Laval

D'une querelle l'autre : l'autonomisation de la littérature acadienne

ABSTRACT: This article will look at the history of Acadian literature through different disputes within this cultural community. Acadian literature was developed in a homogenous community with a relatively small population, and seems to have grown because of all the disputes. In Acadie, the debate was conducted in newspapers. The article analyses three disputes: 1) the Old against the modern (1963); 2) the chiac dispute (1974—1975) and 3) the France-Acadie price controversy (1995).

KEY WORDS: Acadian Literature, Empowerment, Dispute, Sociology.

sur la réserve dont moncton est l'extrême frontière, nous avons appris à écrire. la nationalité des chambres à part. [...] nous écrivons le corps, l'impossible, nous sollicite. nos textes sont graffiti sur la bêtise. nous conjurons l'extase, et la goddam de paix.

Gérald Leblanc: *Géographie de la nuit rouge*

Une littérature, même exiguë, ne naît pas soudainement : elle bondit de discours en querelles, se construit et s'édifie sur une foule de contradictions. En fait, naître en tant que littérature consiste à tronquer son discours des autres discours de la société. Ces étapes d'autonomisation, de sacralisation et de différenciation sont connues et théorisées : depuis l'autonomie du champ littéraire dont a parlé Pierre BOURDIEU (1971), aux conditions d'existence d'une littérature dite nationale de Jean-Marie KLINKENBERG (2010) à la constitution d'une littérature dans le grand ensemble des lettres mondiales de Pascale Casanova (1999), les travaux apparaissent complets afin de saisir les enjeux d'une telle mise au monde.

Suivant l'adage de François Paré selon lequel « [p]arce qu'elles sont [...] "squelettes", les *petites* littératures laissent voir de manière plus saisissante leurs

lignes institutionnelles » (PARÉ, F., 2001 : 39), nous postulons que les grandes querelles de la littérature acadienne sont plus aisément discernables que celles des littératures dominantes, et que, par le fait même, elles s'avèrent plus déterminantes. En effet, les médias de diffusion de ces querelles sont peu nombreux — il n'existe qu'un seul quotidien, *L'Évangéline*, jusqu'en 1982, après quoi il sera remplacé par *L'Acadie Nouvelle* — et les acteurs du champ littéraire proviennent tous d'un même réseau quasi homogène qu'est celui de la communauté acadienne, unie derrière ses quelques institutions. En ce sens, il n'apparaît pas complètement farfelu de postuler qu'à travers les querelles se jouant dans les quotidiens acadiens peut se lire la constitution même de la littérature acadienne : sont mises en saillies, dans ces échanges, les actes de découpage et de rupture du discours littéraire. Ainsi, avec la querelle de l'Ancien contre les modernes (1963) apparaît assez clairement le premier mouvement d'autonomisation du discours littéraire ; la querelle du chiac (1974—1975) montre bien la force centrifuge à l'œuvre, tentant de différencier la littérature acadienne de la littérature-monde. Enfin, avec la crise du Prix France-Acadie (1995) apparaît une volonté d'appropriation de sa propre force de consécration. Nous observerons donc ces trois querelles dans l'espoir de tracer le paysage — ou l'épopée — de la littérature acadienne.

L'Ancien contre les modernes

La querelle qui nous intéresse ici, celle opposant le premier poète moderne acadien, Ronald Després, à un critique, Euclide Daigle, un journaliste non-intégré aux champs littéraire et intellectuel émergeant en Acadie — met en jeu, discursivement, l'autonomie de l'art et de la littérature. À ce propos, Bourdieu note que le

processus d'autonomisation de la production intellectuelle est corrélatif de l'apparition d'une catégorie socialement distincte d'artistes ou d'intellectuels professionnels, de plus en plus enclins à ne connaître d'autres règles que celles de la tradition proprement intellectuelle ou artistique qu'ils ont reçus de leurs prédécesseurs [...] [D]e même le processus qui conduit à la constitution de l'art *en tant qu'art* est corrélatif d'une transformation de la relation que les artistes entretiennent avec les non-artistes et, par là, avec les autres artistes.

BOURDIEU, P., 1971 : 50—51

On constate, en effet, dans cette querelle, une divergence *des relations* entre l'œuvre littéraire et la société où elle est reçue. Le but de l'art constitue l'opposition centrale de ce que Ronald Deprés nomma ironiquement « la querelle de L'Ancien contre les Modernes », voulant ainsi isoler son adversaire. Cet enjeu

met en scène, d'une part, une notion classique et déterministe des lettres et, d'autre part, une conception moderne du discours littéraire acadien. C'est cette dernière conception qui mènera, dans les années 1970, à une véritable autonomie du champ littéraire.

La querelle entre Daigle et Després débute donc en janvier 1963 et se termine en février de la même année. Nous pouvons la résumer en deux temps : d'abord, la prise de position d'Euclide Daigle contre l'œuvre de Ronald Després, une position qui est alors condamnée quasi unanimement par quelques artistes et intellectuels qui défendent Ronald Després et sa poésie. Ensuite est publiée la réplique de Ronald Després lui-même qui ironise sur l'attaque d'Euclide Daigle, laquelle réplique est suivie par une vive contestation et des appuis, cette fois, en faveur de la critique de Daigle. Pour bien saisir la portée de cette querelle, nous proposons d'effectuer notre analyse en deux étapes. D'abord, nous observerons en quoi l'argumentaire de la critique de Daigle contrevient au régime autonomiste de la littérature. Ensuite, nous verrons comment ses détracteurs semblent ne s'attarder qu'à cette *transgression* de l'autonomie du discours littéraire ; du même coup, nous verrons comment les défendeurs de Daigle apparaissent confus devant cette position moderne.

Dans sa lettre d'opinion intitulée « Une critique littéraire », Euclide Daigle inscrit son discours, dès ses premières lignes, dans un registre communautaire : « J'exprime [mon point de vue] sans passion, tout simplement parce que je redoute l'effet de ce livre sur la popularité de la lecture française dans notre milieu » (DAIGLE, E., 1963 : 4). L'engagement littéraire de cette critique révèle ainsi, déjà, une conception de la littérature qui s'oppose à l'autonomie des champs : en publiant sa *critique littéraire*, Daigle pose la *popularité* et le *milieu* comme assises argumentatives de son discours. Nous savons que Bourdieu traçait, dès 1970 une opposition entre valeur littéraire (liée au champ littéraire) et succès populaire d'une production ; Pascale Casanova, de son côté, souligne, avec l'établissement d'une valeur littéraire mondiale nommée « le méridien de Greenwich littéraire » (CASANOVA, P., 2008 : 135—139) que la mesure qualitative de la littérature s'effectue, par les critiques et intellectuels, selon des critères temporels plutôt que spatiaux. La contradiction sera patente aux yeux des détracteurs de Daigle : alors qu'il prétend effectuer une « critique littéraire », il installe son discours à côté de la littérature, articulant davantage un discours communautaire qu'intellectuel. Ne sachant — ou se refusant à — apprécier la valeur purement esthétique de la poésie de Ronald Després, Daigle conclut que cette poésie n'a, par conséquent, aucune valeur : « C'est un assemblage de mots qui sont accolés les uns aux autres de façon surprenante, groupés en lignes de façon surprenante, dont on ne peut saisir le sens, qui tentent d'exprimer des idées qu'on ne saisit pas ». Ce refus de Daigle de cette littérature esthétique qui, dit Jacques Dubois, « tend à être pensée comme non fonctionnelle » (DUBOIS, J., 2005 : 98), inscrit sa critique hors de la littérature, ce qu'on ne tardera pas à lui reprocher durement.

Les répliques viennent, pour la plupart, de simples citoyens, non affiliés, du moins explicitement, à quelque institution acadienne. Bien sûr, la fondation, au début des années 1960, de la première université francophone du Nouveau-Brunswick, l'Université de Moncton, peut avoir participé à l'apparition d'un discours intellectuel et artistique moderne en Acadie ; ce lien de conséquence, cependant, est difficilement vérifiable. Les Thérèse Châtillon, Jean-Claude Cardinal, Roméo Savoie, Vincent Joly et autres qui se prononcent contre la critique d'Euclide Daigle se réunissent, cela est clair, derrière des références communes ayant pour trait principal d'installer leur discours dans la modernité. Ainsi, Châtillon écrit : « Mais avant de déprécier son compatriote, M. Daigle devrait s'accorder, si nécessaire, une triple lecture de tel ou tel volume et se familiariser avec la poésie contemporaine » (CHÂTILLON, T., 1963 : 4), ce à quoi fait écho Vincent Joly, s'adressant directement à Euclide Daigle : « Vos aspirations poétiques n'ont guère dépassé Victor Hugo, le plus grand poète français, mais certes pas le meilleur » (JOLY, V., 1963 : 5), puis Jean-Claude Cardinal : « Peut-on dire que Picasso est un peintre de troisième ordre parce qu'on entend rien à la peinture moderne ?» (CARDINAL, J.-C., 1963 : 5). Ces répliques semblent confirmer le sentiment de Daigle : il existe effectivement une « docte-secte », où les sujets sont initiés et savent apprécier, dans toute sa subtilité, une certaine pratique artistique. Ainsi, Jean-Claude Cardinal argue que « les vrais critiques littéraires sont d'accord à reconnaître chez Després un talent réel et prometteur » (CARDINAL, J.-C., 1963 : 5). Il refuse du coup le statut de critique littéraire à Daigle, lequel ne maîtrise pas le code moderne. Cinglant, Roméo Savoie est plus explicite : « Ce qu'il y a d'indigeste dans tout cela c'est bien votre venimeuse lettre et son esprit qui empoisonne plus que les volumes cités plus haut. [...] [V]ous n'avez pas appris qu'une critique n'est pas une opinion et que toute opinion n'est pas nécessairement véridique » (SAVOIE, R., 1963 : 4). L'accusation se veut clair : Daigle n'est pas coupable d'avoir prononcé une opinion défavorable contre une œuvre légitimée par une certaine élite littéraire, il est coupable d'avoir pris la parole sur un sujet où il ne détenait pas le droit de citer, où son opinion ne compte pas, où l'objet ne peut être jugé que par l'artiste et l'initié.

L'enjeu de la querelle se trouve donc dans l'autonomie du champ littéraire : l'imposition d'une certaine maîtrise de l'art — lire ici, de l'art moderne — est le sujet principal des défendeurs de Després et cette imposition en apparence doctrinaire est ce que dénonceront les défendeurs de Daigle. En bref, cette querelle crée, discursivement, le premier échange acadien sur l'autonomie de l'art ; devant la critique de Daigle, tout un réseau s'est mis en place afin de prononcer l'autonomie — presque sacrée — du discours littéraire vis-à-vis des autres discours — les discours fonctionnels — résonnant dans la société. En s'établissant, ce réseau ouvrait ainsi la porte à une pratique littéraire non-sociale constituée des seuls enjeux esthétiques. On se rapproche ainsi du « méridien de Greenwich littéraire », représenté par un surréalisme français déclinant — on cite allègre-

ment Éluard, Char et Aragon pour montrer la légitimité de la poésie de Després. Ainsi, cette première phase d'autonomie, intimement liée à cette querelle, souligne à la fois le besoin d'appartenir à la littérature-monde pour se consacrer et le malaise à quitter les assises communautaires de la littérature et d'ainsi s'aliéner un lectorat populaire.

La querelle du chiac

Relier la querelle du chiac à une certaine « stratégie de différenciation » de la littérature acadienne oblige à questionner l'essence de cette fondation littéraire. En effet, alors que la littérature est possible en Acadie — c'est du moins le constat de la querelle de l'Ancien contre les modernes — en quoi consiste cette nouvelle tension littéraire apparue dans les années 1970 et qui semble graviter autour d'un concept identitaire de peuple et de nation ? Pascale Casanova nous éclaire :

Dans les espaces littéraires les plus tard venus et les plus démunis, la grande innovation que les théories herderiennes vont diffuser, et qui modifie l'ensemble des stratégies et des solutions à l'éloignement littéraire, c'est l'idée de « peuple ». Cette notion, avec celles de nation et de langue qui, dans le système de pensée inauguré par Herder, lui sont synonymes, fournit de nombreux instruments aux fondateurs littéraires : la collecte des récits populaires transformés en contes et légendes nationaux ; la création d'un théâtre national et populaire [...] ; la revendication de l'ancienneté d'un patrimoine [...] ou la mise en cause de la mesure du temps littéraire.

CASANOVA, P., 2008 : 317

Il est entendu, dès 1972, qu'il existe institutionnellement une littérature en Acadie : un Théâtre populaire d'Acadie est fondé (1974), les Éditions d'Acadie voient le jour (1972) à la même époque, le tout accompagné d'un certain souffle événementiel. La querelle du chiac prendra tout son sens ainsi : alors que la poésie de Ronald Després « démythifi[e] [la] vision traditionnelle acadienne au sens où le poète s'en désintéresse absolument et où elle n'est donc plus effective, au profit d'une édification littéraire absolument marginale (en termes de structures imaginaires collectives) » (LAPARRA, M., 2005 : 157), la fondation des éditions d'Acadie laisse place à des ouvrages ancrés dans la communauté. Manon Laparra écrit à ce propos :

Les titres *Cri de terre* (1972), *Acadie Rock* (1973) et *Mourir à Scoudouc* (1979) en témoignent, [ils] expriment avec violence l'urgence d'un ancrage. [...] Pour

ces écrivains, l'Acadie ne se transplante pas, ne se recrée pas, ne se raconte pas ; elle se vit, elle s'établit coûte que coûte, dans la redondance du quotidien, dans le martèlement littéraire et culturel d'une toponymie commune [.]

LAPARRA, M., 2005 : 165

Cette « urgence d'un ancrage » constitue donc le cadre contextuel de la querelle du chiac. Conformément à la réflexion de Pascale Casanova, les littéraires chercheront, à travers leurs différentes implications, à établir une différence basée sur un être au monde identitaire. En ce sens, cette querelle prendra plusieurs formes.

Alors que Guy Arsenault publie des poèmes en chiac avec son *Acadie Rock*, que *La Sagouine* d'Antonine Maillet connaît un succès international donnant quelque légitimité à ce « chiac » près de l'ancien français, la communauté acadienne commence à exprimer un certain malaise face à cette surenchère identitaire : on dénonce la parution, dans *L'Évangéline*, de lettres écrites en chiac et signée La Piquine, on refuse publiquement l'enseignement, dans les écoles, d'œuvres littéraires rédigées en chiac et, de la même manière, on acclimate la réception d'œuvres littéraires à ce contexte, critiquant maintenant par le seul prisme identitaire les nouvelles parutions. Plutôt que d'organiser ces différentes querelles — toutes reliées par la problématique du chiac sur la place publique acadienne — tentons de comprendre ce que ces arguments disent de la littérature et de son traitement dans cette décennie faste de la culture acadienne.

Cette querelle, davantage sociale que littéraire, met en jeu néanmoins un réseau d'auteurs et de penseurs en Acadie. Ce réseau, inspiré par des idéologies sociales, se détache soudainement de la pure problématique esthétique — alors l'apanage de la littérature tel que démontré dans la querelle de l'Ancien contre les modernes — pour prendre le parti du peuple contre l'institution enlisée dans un « ordre établi ». Ainsi, le 2 juillet 1974, un lecteur anonyme s'offusque de la récente interdiction du chiac dans le journal — interdiction basée sur des motifs « littéraires » :

On se demande si [le motif de l'interdiction] ce n'est pas plutôt que le contenu des lettres de Ti-Col [en chiac] s'en prennent aux valeurs straight-bourgeoises-linéaires qui semblent insulter un tas de beau monde de l'establishment-intelligentsia de l'Université de Moncton. [...] Pour tout [I]e monde de la masse [...] le bon parler avec une valeur littéraire et autres bébelles de patriotes-bourgeois ne leu fait ni tcheux ni tête.

ANONYME, 1974 : 6

On retrouve dans cette tirade à la fois l'opposition sociale (la dénonciation des straight-bourgeois) et la position vis-à-vis de la langue : le parler littéraire est lié au patriotisme, le chiac est le fait de la masse ; la littérature, en ce sens, se trouve détachée du peuple qu'elle aspire à être représentée. Comme *L'Évangé-*

line, en accueillant dès 1971 des lettres en chiac, permettait aux Acadiens « d'en-terrer certains de leurs complexes en les aidant à assumer leurs particularités linguistiques » (DAIRON, P., 2003 : 172) le geste de bannir ces lettres est durement reçu par certains Acadiens, voyant là, comme le démontre la lettre anonyme, une censure liée aux classes.

C'est donc en regard du débat des classes que se positionneront les intervenants, et, en première ligne, les littéraires. Résolument opposés à l'ordre bourgeois, les auteurs et penseurs littéraires acadiens défendent d'une même voix la cause du chiac. Ainsi, le 4 juillet 1974, le poète Clarence Comeau titre sa lettre « Les Acadiens se moquent pas mal de la valeur littéraire » dans laquelle il écrit : « Pourrait-on savoir pourquoi les Acadiens dans leur langage et articles pour préciser, n'ont pas de forme littéraire si réellement cela est indispensable ? Qui à *L'Évangélina* décide de la forme littéraire des Acadiens et de quels Acadiens parlez-vous ? » (COMEAU, C., 1974 : 5). Comeau questionne, par sa lettre, les définitions préétablies, ouvrant du coup le débat de l'identité de la littérature. On peut comprendre en ce sens la lettre du poète Gérald Leblanc, publiée quelques semaines plus tard :

Supposons que les Acadiens sont de descendance française. [...] Ainsi il y a un bon moment que nous avons quitté la « mère patrie » comme disaient les curés d'antan et que je n'ai jamais entendu de la bouche d'un Acadien. Mais passons... [...] Nous sommes coupables d'avoir inventé des expressions et des mots pour désigner les choses et les coutumes du pays que nous habitons. [...] La langue parlée par les Acadiens et la langue enseignée n'est pas la même [...] [car] certains professeurs de français [...] ne tolèrent pas qu'on admette les poètes ACADIENS dans des cours de français. C'est de mauvais goût, paraît-il. [...] On perpétue le mythe qu'il nous faut être éduqué pour lire les grandes œuvres, les Lamartine, les Bossuet et autres pièces de musée. Ces grandes œuvres [...] heureusement les Acadiens ne les ont jamais lues ! Mais le silence fait autour de l'œuvre de Raymond Leblanc et Guy Arsenault [...] me laisse songeur...

LEBLANC, G., 1974 : 6

En remettant en doute la filiation avec la « mère patrie », Leblanc souhaite fragiliser l'appartenance « sacrée » des Acadiens à un français essentialiste. Plus encore, il souligne, par son discours, la genèse naturelle du chiac : cette langue serait apparue simplement pour nommer de nouvelles réalités. À la fin de son plaidoyer, à la manière d'une synthèse, il présente la situation en littérature : les Acadiens ne sont pas des Français, leur langue est naturelle, les œuvres acadiennes sont légitimes au même titre que les œuvres françaises — et mèmes davantage, puisqu'elles ne sont pas lues par simple « goût » hautain, issue d'une soumission de colonisé. Dans cette tentative de sacralisation du chiac, Leblanc tente effectivement de légitimer la littérature acadienne, celle qui, différemment

que ne le faisait Ronald Després dans les années 1960, joue de la différence, s'appuie sur une identité nationale pour se singulariser.

Clarence Comeau et Gérald Leblanc construisent ainsi un programme de la littérature acadienne avec pour œuvre emblématique, pour incarnation type, *l'Acadie Rock* de Guy Arsenault. Il s'agit de défendre une nation puis, par le fait même, de s'arroger un capital littéraire et de remplacer l'élite intellectuelle. Évidemment, les poètes acadiens recevront moult réponses dans l'opinion du lecteur ; on les accusera d'être « les vrais colonisateurs » en raison de leur défense du chiac qui laisse pénétrer l'anglais dans l'usage du français, de tourner le dos à leur véritable identité française et catholique, ou, tout simplement, on jugera durement la valeur esthétique et la lisibilité du chiac. Dans tous les cas, cette querelle marquera une cristallisation d'un réseau littéraire déterminé, un réseau de révoltés, pour reprendre les termes de Pascale Casanova, contre la littérature-source.

La crise de consécration

Dès la fin des années 1970, plusieurs institutions littéraires apparaissent dans le paysage acadien, structurant le système institutionnel jusqu'alors seulement occupé par les Éditions d'Acadie. Une association d'écrivains voit le jour ainsi qu'une seconde maison d'édition, les Éditions Perce-Neige, dédiée à la publication des nouveaux talents ; une revue, *Éloizes*, est également mise sur pied. En 1979 est remis, de plus, le premier prix France-Acadie, un prix issu des amitiés acadiennes et dont le jury est français. Ce fut, jusqu'en 1998, le seul prix littéraire acadien. La querelle autour du prix France-Acadie est sans doute, de tout notre corpus, celle qui ressemble le moins à une querelle ; peut-être ne s'agit-il que d'une crise ; cela peut aussi constituer simplement le climax de tensions déjà longuement exacerbées dans la presse acadienne. Dans tous les cas, la brièveté, voire l'absence d'échanges nous oblige à analyser le phénomène différemment.

Si la querelle de l'Ancien contre les modernes a permis l'émergence d'un certain réseau littéraire, on peut aussi bien émettre l'hypothèse que la querelle du chiac, jouant sur la singularisation de la littérature acadienne, a encouragé l'installation et la prolongation d'institutions strictement acadiennes, mettant fin à une certaine forme de dépendance culturelle vis-à-vis du Québec, véritable centre de la francophonie en Amérique du Nord. De la même manière, la crise du prix France-Acadie apparaît à la fois tel le symptôme d'une crise plus générale — « l'inquiétude critique » sévissant depuis 1991 — et l'annonce d'un nouveau paradigme institutionnel. L'axe symptomatique et l'axe programmatique,

voilà les angles d'analyse que nous privilégierons. Expliquons d'abord de quoi il en retourne.

Minée depuis 1983, la crédibilité du prix France-Acadie a été sérieusement entamée en 1995, année d'une crise sans précédent. En effet, à la suite de la remise du Prix à Simone Rainville alors que son roman *Madeleine ou la rivière au printemps* n'était même pas dans la liste des nominés, la controverse éclate dans *L'Acadie nouvelle*. Marcel Ouellette, éditeur des Éditions d'Acadie, Raoul Boudreau et James de Finney, professeurs à l'Université de Moncton relativisent la situation et proposent quelques pistes de solution. Jean-Marie Nadeau, essayiste et ancien lauréat du prix France-Acadie commente, de son côté : « Il y aura toujours des gens qui aimeraient bien l'avoir et qui ne sont pas content de ne pas l'avoir obtenu ». Jugeant que la crise n'est issue que de luttes acadiennes pour la consécration littéraire, il ajoute néanmoins : « Cependant, de la façon dont je vois les choses, c'est un prix qui est octroyé par les Français pour récompenser les œuvres acadiennes qu'ils jugent méritantes, et dans ces conditions, il n'y a pas vraiment lieu de critiquer ces choix ». Sans proposer de critique, Nadeau trace un constat intéressant : le seul prix littéraire acadien est français et les Acadiens n'ont pas à se prononcer sur ses décisions. De là à dire que le monopole de la consécration littéraire en Acadie échappe au pouvoir taxinomique des Acadiens, il n'y a qu'un pas. Que Paul Bourque, éditeur de Perce-Neige, franchit :

C'est tellement évident que c'est tout croche que c'est devenu une vraie farce. [...] C'est frustrant de voir que le jury est composé de vieilles poches de droite pour qui l'Acadie est un beau lieu pour les vacances et qui pensent que les Acadiens font tellement pitié d'avoir été déportés. Ça n'a rien à voir avec la réalité littéraire d'ici. Cette conception de l'Acadie est dépassée.

L'omnipotence des Français dans le processus de sélection des œuvres primées constitue le véritable problème. Par-delà le prix, on peut même déceler une impression d'ingérence des Français dans la littérature acadienne qu'on veut, alors, développer selon les aspirations du peuple, ou, plus précisément, du réseau littéraire proprement acadien. Ainsi, Gérald Leblanc dénonce : « [...] ils pensent qu'on n'est pas capable de juger de la qualité des livres. Ils nous prennent encore pour des colons. [...] Avant on parlait de prix. Maintenant on parle de farce et de mépris. Le prix France-Acadie a perdu le peu de crédibilité qui lui restait ». Devant un simple choix, certes marqué par des irrégularités, Leblanc conclut que la France porte un regard condescendant sur les Acadiens, « pas capable de juger de la qualité des livres ». Ce glissement, on peut l'expliquer par cette proposition de François Paré : « [C]es signes institutionnels [les prix] sont, dans les *petites* cultures, des indices plus ou moins vides, insensés, car leur portée est si réduite, l'impact sur un public lecteur très limité [...] qu'on en vient à n'y voir que de la matière idéologique » (PARÉ, F., 2001 : 119). Un prix tel que le France-

Acadie n'a effectivement aucun rayonnement, aucune retombée sur les ventes du livre primé. La somme remise au lauréat, de surcroît, est dérisoire. La charge idéologique du prix seule importe : étant l'unique prix acadien, sa signification taxinomique — son choix des œuvres qui resteront dans les mémoires et résisteront au temps — semble grande.

D'un autre côté, cette crise, qui mina en effet la crédibilité du prix France-Acadie, mènera, à la fin de la décennie 1990, à la création du prix Antonine-Maillet Acadie-Vie, et du prix Éloizes, deux prix littéraires remis par des Acadiens à des œuvres littéraires acadiennes. La phase d'institutionnalisation eut été achevée du côté de l'Acadie, à cette période, si une ombre ne venait assombrir cette histoire littéraire. À la même époque, en effet, les éditions d'Acadie ferment leur porte. Cette fermeture met fin à une décennie de compétition symbolique entre les Éditions Perce-Neige, qui occupaient et occupent toujours le champ littéraire restreint, et les Éditions d'Acadie, qui publiaient à la fois des œuvres à forte littérarité et des ouvrages pour un large public. Cette fermeture amène nombre d'auteurs acadiens à publier en Ontario puis au Québec ; le premier geste taxinomique de l'institution littéraire, celui du choix des œuvres à intégrer au catalogue, n'appartient donc plus aux Acadiens, mais est maintenant l'affaire des voisins des autres provinces. La crise du prix France-Acadie annonçait pourtant, à l'instar des autres querelles que nous avons observées dans cet article, des changements notoires, une prise de possession issue d'une prise de conscience. L'arrivée de deux nouveaux prix montre bien ce dynamisme auquel la crise de 1995 n'est pas indifférente. Au final cependant, il semble plutôt que la littérature acadienne soit condamnée à ce que François Paré a nommé « l'éternelle naissance de la Littérature » :

[L]es *petites* littératures sont-elles vraiment à même de reproduire avec perfection l'engendrement de la Littérature ? Leur avènement dans l'acte de parole ne reste-t-il pas une reproduction, inévitablement éloignée, du moment inaugural de la dissociation que la Littérature, dans la domination de ses institutions, surtout universitaires, met elle-même en spectacle ? C'est que la sacrélation de la parole naïve marque aussi sa perte irrémédiable dans l'Histoire.

PARÉ, F., 2001 : 59—60

L'institution acadienne, prise dans cet éternel recommencement, ne pouvait entièrement conquérir son Histoire, laquelle, en littérature, n'est totalement accessible que par le biais des institutions.

Après les querelles

Deux constats contraires sur le statut des querelles littéraires en Acadie peuvent se poser d'emblée : les querelles apparaissent relativement nombreuses, en regard de la taille de la communauté acadienne (250 000 personnes), et, plus encore du nombre de lettrés francophones en Acadie. D'un autre côté, le nombre de ces querelles s'explique par cette étroitesse du milieu littéraire, mu par une même volonté, le plus souvent, celle de permettre à la littérature acadienne — ou aux auteurs acadiens — d'exister. Tous n'ont pas les mêmes méthodes ni les mêmes visions. Dans un si petit milieu, celles-ci peuvent-elles cohabiter sans heurt ? Les querelles semblent être le fruit de ces étroites cohabitations.

Nous avons circonscrit notre étude à ces trois querelles en raison de leur incidence sur l'histoire récente de la littérature acadienne. Toutes trois, en effet, posaient la question de la mise au monde de la Littérature et exprimaient un désir de créer un ensemble littéraire lisible historiquement. Ainsi, la querelle de l'Ancien contre les modernes, ancrée dans la problématique de l'autonomie de la littérature, ne demandait rien d'autre que ceci : la littérature doit exister en Acadie. De la même manière, les poètes ayant pris part à la querelle du chiac exprimaient ce souhait : la littérature acadienne doit exister singulièrement dans le grand ensemble des littératures du monde. La crise du prix France-Acadie exposait une question plus complexe : alors que le prix effectue un tri historique parmi les textes, en consacrant certaines œuvres — qui resteront dans les mémoires — et en ignorant les autres, l'attaque de ce prix constitue un souci d'exister au-delà du présent, de créer une Histoire, d'inscrire une certaine littérature acadienne dans l'infini de la littérature.

Les querelles, comme de petites fractures, permettent d'apercevoir les mouvements brusques de la littérature acadienne. Par l'analyse discursive de certaines prises de position, on comprend mieux les diverses tangentes littéraires, on est plus à même de discerner l'idéologie qui soude les différents réseaux d'auteurs, d'éditeurs et d'intellectuels, en constante évolution dans le temps.

Bibliographie

Corpus

Querelle Daigle—Després

- CARDINAL, Jean-Claude, 1963 : « Une critique d'une critique ». *L'Évangéline*, 25 janvier : 5.
CHÂTILLON, Thérèse, 1963 : « Cette critique signée Euclide Daigle ». *L'Évangéline*, 18 janvier : 4.
DAIGLE, Euclide, 1963 : « Une critique littéraire ». *L'Évangéline*, 14 janvier : 4.
DESPRÉS, Ronald, 1963 : « Le dernier mot ? ». *L'Évangéline*, 2 février : 5.
LESSARD, Jean, 1963 : « Scalpel à nourrir de sang ». *L'Évangéline*, 12 février : 4.
JOLY, Vincent, 1963 : « Les poètes ne courrent pas les rues ». *L'Évangéline*, 21 janvier : 5.
SAVOIE, Roméo, 1963 : « Réponse à une "critique littéraire" ». *L'Évangéline*, 21 janvier : 4.

Querelle du chiac

- ANONYME, 1974 : « Un lecteur conteste la décision de bannir les lettres écrites en chiac ». *L'Évangéline*, 2 juillet : 6.
- COMEAU, Clarence, 1974 : « Les Acadiens se moquent pas mal de la valeur littéraire ». *L'Évangéline*, 4 juillet : 5.
- CORMIER, Hector J., 1974 : « Lettre ouverte à Raymond Leblanc ». *L'Évangéline*, 19 décembre : 6.
- LEBLANC, Gérald, 1974 : « Réflexion sur l'enseignement du français en Acadie ». *L'Évangéline*, 17 octobre : 6.

Querelle du prix France-Acadie

- PAQUETTE, Stéphane, 1995 : « Un prix tout croche, croit-on, chez Perce-Neige ». *L'Acadie Nouvelle*, 29 décembre : 2.
- PAQUETTE, Stéphane, 1995 : « Concours crédible ou de pacotille ? ». *L'Acadie Nouvelle*, 29 décembre : 3.
- PLANTE, Gilles, 1995 : « Jean-Marie Nadeau n'y voit aucune irrégularité ». *L'Acadie Nouvelle*, 29 décembre : 2.

Sources savantes

- BOURDIEU, Pierre, 1971 : « Le marché des biens symboliques ». *L'année sociologique*, Vol. 22 : 49—126.
- CASANOVA, Pascale, 2008 [1999] : *La république mondiale des lettres*. Paris, Seuil, coll. Points.
- DAIRON, Pierre, 2003 : « Une société canadienne contemporaine évolutive : le cas de l'Acadie des années 1970 vue à travers “l'Opinion du lecteur” du journal *L'Évangéline* ». In : André MAGORD, dir. : *L'Acadie plurielle. Dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*. Moncton, Centre d'études acadiennes : 163—177.
- DUBOIS, Jacques, 2005 [1978] : *L'institution de la littérature*. Bruxelles, Labor (Espace Nord).
- KLINKENBERG, Jean-Marie, 2010 : *Périmérique Nord. Fragments d'une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique*. Liège, Les éditions de l'Université de Liège.
- LAPARRA, Manon, 2005 : « De Memramcook en 1881 à Moncton en 2000 : esquisse d'une trajectoire de la modernité acadienne ». In : CLERMONT, Ghislain, GALLANT, Janine, dir. : *La modernité en Acadie*. Moncton, Chaire d'études acadiennes (Mouvance) : 147—171.
- PARÉ, François, 2001 [1992] : *Les littératures de l'exiguité*. Ottawa, Le Nordir (Bibliothèque canadienne-française).

Note bio-bibliographique

Benoit Doyon-Gosselin est professeur agrégé au département des littératures de l'Université Laval. Il s'intéresse à la sociologie des maisons d'édition en Acadie des Maritimes depuis 1972 et en Ontario français depuis 1973. Il est co-chercheur pour le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 9. Il a publié des articles dans *Voix et images*, *Port-Acadie*, *Raison publique* et dans de nombreux collectifs. Il collabore régulièrement à la revue *Liaison*. Il a dirigé un numéro de la revue *Voix et images* qui porte sur l'écrivain acadien Herménégilde Chiasson paru en 2009.

David Bélanger est étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'Université Laval. Il a publié des articles (*Raison publique*, *Chameau*), des critiques (*Liaison*, *Québec français*) et des nouvelles littéraires (*L'écrit primal*, *Virages*, *Le crachoir de Flaubert*). Il est auxiliaire de recherche depuis 2009 pour un projet portant sur le milieu éditorial acadien.

TINA MOUNEIMNÉ

Université de Varsovie

Crainte, jalousie, indignation, espoir... ou le chemin vers la reconnaissance des écrivains immigrants au Québec

ABSTRACT: This article aims at browsing the reasons why French-speaking authors of ethnic origin had to “fight” for their place in the Quebec literary pantheon and how they have succeeded in doing it. The battle for the recognition of the immigrant writer has proceeded in parallel to the battle fought in the name of recognition of the immigrant himself in the society. It was, in fact, due not only to the outstanding quality of some of these francophone authors’ works, but also to the socio-political circumstances related to the changes occurring in Quebec since the 1960’s. However, as it has been underlined through the “Affaire LaRue”, the only criteria of recognition of anyone’s text should be the quality of their work, otherwise, we fall into other, endless discourses concerning identity, immigration policies, etc. that take us away from literature.

KEY WORDS: Literature, Quebec, immigrant, LaRue, recognition.

Exactement quinze ans après l’«Affaire LaRue» qui a polarisé le milieu littéraire québécois sur l’appartenance des écrivains immigrants à la littérature nationale, Ryad Assani-Razaki, un informaticien béninois de 31 ans habitant Toronto, remporte le prestigieux prix Robert-Cliche.

De quelle manière son roman, *La Main d’Iman*, s’inscrit-il dans le paysage littéraire québécois?

Aucune, serait-on tenté de dire de prime abord. Portant sur l’inimaginable dureté des conditions de vie des enfants abandonnés dans les bidonvilles africains au lendemain de la décolonisation, ce roman choque.

Mais, entre les lignes, il touche à des procédés (hétérophonie, intertextualité) et à des sujets non-étrangers aux Québécois, comme le rapport dominant / dominé ou l’immigration. Cette dernière est même présentée graphiquement dans le

texte : tous les chapitres commencent par la lettre « i » — le « i » d'immigration¹ et le « i » d'Iman — prénom du protagoniste qui, en arabe, signifie « foi ».

De la foi, il fallait en avoir, car la route vers la reconnaissance institutionnelle des écrivains immigrants francophones au sein de la littérature québécoise était longue. Il y a encore quinze, vingt ans, on se battait au Québec sur tous les fronts : pour la préservation du français, pour une littérature nationale, pour la québécitude, pour l'indépendance. On se battait aussi « contre » : contre la domination anglophone, contre le pouvoir fédéraliste... Mais subrepticement, entre les francophones et les anglophones, entre les souverainistes et fédéralistes, une troisième entité, jusque-là demeurée absente du discours public et représentant 10% de la population, monte en puissance : les immigrants. Surtout lorsqu'on décide pour eux dans quelle langue ils doivent envoyer leurs enfants à l'école (batailles linguistiques des années 1970) ou lorsqu'on les pointe du doigt comme le fait le Premier Ministre le lendemain de l'échec référendaire « on a été battus [...] par l'argent puis des votes ethniques, essentiellement »... Parmi ces immigrants indignés qui vont prendre la parole et s'engager dans les débats d'actualité, des écrivains. Avant de passer aux « affaires littéraires » — bien que, dans ce cas, il soit extrêmement difficile de séparer la littérature, la sociologie, la culture et la politique (d'immigration) — citons deux cas d'investissement personnel, où l'écrivain dépasse de loin le champ strict de la création artistique.

Marco Micone a été l'un des plus actifs. Victime de ghettoïsation à l'école anglophone, c'est en tant qu'immigrant et éducateur qu'il s'exprime lorsqu'il propose l'amélioration de conditions d'épanouissement de l'individu tant dans le milieu scolaire que dans une société pluriculturelle. S'exprimant sur des questions touchant à l'histoire de l'immigration, à la société québécoise, à la marginalisation de groupes minoritaires et à leur intégration dans le milieu d'accueil, il s'en prend à l'« idéologie assimilationniste » des gouvernements successifs. Il dénonce la « convergence culturelle » québécoise et ses conséquences chez les jeunes et chez les adultes. Selon Micone, c'est seulement dans les années 1980, grâce à la « Loi 101 », lorsque le projet d'indépendance aura échoué et que le secteur scolaire francophone aura vu grossir en son sein le nombre d'allophones, que l'interculturalisme, au sens d'échange concret entre les cultures et de transformation de chacune d'elles, sera réellement adopté (MICONE, M., 1990 : 62). Intégrer les enfants d'immigrés devient alors une nécessité urgente, un défi que l'école anglaise n'a pas réussi à relever.

Pour cela, Micone revendique un français fort et universel, mais s'oppose à un français comme vecteur d'une idéologie nationale qui approfondirait davantage le partage de la société québécoise en francophones et non francophones. Le fait qu'il préfère le français à l'anglais le rapproche des Québécois et, c'est sur

¹ Mot que l'on obtient en plus à la lecture verticale de la dernière lettre de chacun des titres de chapitres.

cette solidarité qu'il s'appuie pour prôner le dépassement des différences entre les « nouveaux » et les « anciens » citoyens. Micone est pour un français inclusif, respectueux des autres langues et manières de penser. Écrire en français devient alors un véritable choix politique. Ce choix est porté à son paroxysme par le manifeste *Speak what* écrit comme pastiche du poème de Michèle Lalonde, *Speak white* (ce dernier se référant à une expression méprisante utilisée contre les dominés pour les faire parler anglais, la langue dominante du Blanc en Amérique du Nord). Célèbre pour ses écrits patriotiques engagés dans les questions linguistique et nationale, Lalonde se réappropriait, sur un mode violent, l'identité québécoise minoritaire face à l'identité hégémonique anglophone. *Speak what* en propose une réécriture, qui par la réappropriation de ce texte québécois célèbre, veut marquer sa légitimité, tant dans le débat linguistique autour la « Loi 101 » que dans la production littéraire québécoise. Pour Micone, le mot d'ordre de Lalonde, qu'on pourrait selon lui résumer à « change de langue et tu feras partie des miens » est inacceptable et « appartient à un passé révolu où on n'hésitait pas à répondre à l'exclusion par l'exclusion, à l'assimilation par l'assimilation » (MICONE, M., 2003 : 424). Dans *Speak what*, dont le titre se laisse traduire par « quelle langue parlez-vous ? » ou « de quoi parlez-vous ? », Micone met en avant la dépossession subie par les immigrants sur les plans linguistique (« Nous y parlons / la langue du silence / et de l'impuissance ») et identitaire (« Nos parents ne comprennent déjà plus nos enfants »). Dans un second temps, son manifeste attire l'attention sur le fait que la majorité francophone au Québec fait subir aux immigrés le même sort qu'elle avait elle-même subi de la part des anglophones majoritaires au Canada (« You sound like them more and more »). Finalement, un défi est lancé à tous les citoyens du Québec afin d'initier un véritable dialogue interculturel.

Une autre grande figure intellectuelle de l'époque fut Fulvio Caccia dont la réflexion sur les conditions nécessaires à l'insertion des intellectuels d'origine étrangère dans le champ culturel québécois s'étend sur un contexte plus large, celui des bouleversements de la fin du XX^e siècle : transformations socioculturelles issues de la décolonisation, crise des cultures nationales, éclatement des idéologies des années 1960, changement du rapport au territoire et, par conséquent, à l'ethnicité. Dans son anthologie où il soumet une quinzaine de créateurs italo-québécois à une interview, il fait ressortir, malgré les parcours divergents, des similitudes : une prise de distance face à l'Italie et des prises de positions individuelles anticonformistes. Il n'en reste pas moins que ce groupe de créateurs au lieu d'être — comme jusqu'à présent — interprété, interprète, et, comme le formule l'auteur, d'« objet », il devient « sujet agissant » (CACCIA, F., 1985 : 10).

Afin de saisir l'ampleur de la transformation à laquelle est soumise la deuxième génération d'immigrés, Caccia introduit au Québec une nouvelle clé d'interprétation : la *transculture*. Forgée en 1940 par Fernando Ortiz pour décrire la complexité ethnique de Cuba, la transculture désigne le résultat de

la confrontation interactive entre différentes cultures qui s'en trouvent, en fin de compte, toutes altérées (LAMORE, J., 1992 : 43—48). Entre la politique du multiculturalisme et la convergence culturelle québécoise, Caccia propose une troisième voie, celle du métissage, dont la stratégie ultime est d'accéder à l'universel, autrement dit à la pleine citoyenneté, par le double biais de l'éducation et de la culture. Le débat sur la transculture aura l'occasion de s'épanouir sur les pages de *Vice versa*, revue avant-gardiste et quadrilingue, fondée par Caccia lui-même, Lamberto Tassinari et trois autres collaborateurs. De 1984 à 1996, *Vice versa* rend compte de l'actualité transculturelle et devient un important lieu de débats sur les questions de l'identité, de la langue, du territoire, de la nation et de la culture. Si l'Italie constitue son cadre originel de réflexion, la revue vise l'ensemble de la société et tend la main aux Québécois «de souche» et aux autres minorités culturelles en présence. Sa double priorité fut de comprendre ce qui se passait à l'époque entre allophones et s'ouvrir aux autres. Jugée par certains comme trop intellectuelle et hermétique, *Vice versa* a cependant été le plus grand foyer de la réflexion transculturelle au Québec des années 1980. Son mérite a été non seulement de faire circuler le concept de transculture dans le champ discursif, mais aussi d'avoir cherché à «l'expliquer, à le rendre opératoire, bref à l'acclimater au contexte québécois» (L'HERAULT, P., 2003 : 184).

Deux événements médiatiques d'envergure, deux polémiques qui dérangent, ont marqué le paysage littéraire québécois du milieu des années 1990. L'essai de Neil Bissoondath *Le Marché aux illusions. La méprise du multiculturalisme* demeure la référence la plus importante quant à la critique de la politique du multiculturalisme faite par un écrivain immigrant. L'ouvrage polémique, où analyse les désavantages et les effets pervers de la politique officielle du Canada en matière du multiculturalisme est faite, a valu à son auteur d'être accusé de «vendu», «nègre de service» ou encore «'noix de coco': brun à l'extérieur et blanc à l'intérieur» (BISSOONDATH, N. in: GIGUÈRE, S., 2001 : 133)², tant de la part des adversaires que de celle des adhérents du multiculturalisme. Une multitude de sujets relatifs à l'Autre est abordée : citoyenneté, double allégeance, ségrégation raciale, exotisme, colonialisme, migrations, systèmes judiciaires, et même à l'excision des jeunes filles. Puisant dans des expériences des quatre coins du monde, Bissoondath est à la recherche de la meilleure solution pour le Canada qu'il entrevoit volontiers comme société unifiant les liens sociaux, mais dans le respect de la diversité culturelle. Son principal reproche à la politique du multiculturalisme est de se complaire dans les stéréotypes sous le couvert de bien-

² Par ailleurs, Bissoondath s'efforce de combattre la «bêtise» de certains commentateurs : «Quand j'ai écrit sur le fascisme espagnol, j'étais un communiste, quand j'ai écrit sur la misère sociale, j'étais un social-démocrate. Quand je me suis intéressé à la situation des femmes, je suis devenu féministe. Les stéréotypes et les insultes ne font jamais avancer le débat, ils obscurcissent la vraie complexité de la question. En fait, ces critiques n'ont rien à voir avec la littérature» (BISSOONDATH, N., 2001 : 133).

veillance et de respect de la différence, au détriment d'une véritable connaissance et l'acceptation de l'Autre :

Le multiculturalisme, avec tous ses festivals et ses célébrations, n'a rien fait — et ne peut rien faire — pour nous aider à construire une idée réaliste et lucide de nos voisins. Reposant sur des stéréotypes garantissant que les groupes ethniques vont préserver leur caractère distinct dans une forme douce et insidieuse d'apartheid, le multiculturalisme n'a pas réussi à faire plus qu'à engager un pays déjà divisé sur le chemin d'une plus grande division sociale.

BISSOONDATH, N., 1995 : 102

Bissoondath se révolte surtout contre la réduction des cultures à une dimension homogène — l'un des effets les plus nuisibles du multiculturalisme — qui mène à leur figement. Lui-même conçoit son travail à l'extrême opposée : en tant que créateur, il cherche à comprendre les tensions, voire à démythifier les disparités entre les rapports sociaux. Une partie de son étude est consacrée aux difficultés auxquelles sont confrontés les écrivains issus des minorités. Critiquant la « rectitude politique », la « discrimination positive » ou encore l'« impérialisme culturel », slogans à succès dans les années 1980 en Amérique du Nord, il plaide en faveur de la liberté de création et de l'appropriation culturelle :

Bientôt apparurent d'autres exigences : les Blancs ne devaient pas écrire sur les Noirs, les hommes ne devaient pas écrire sur les femmes, les non-autochtones sur les autochtones, etc. Le raisonnement reposait sur l'idée que, si on n'a pas vécu certaines expériences, on n'a pas le droit d'en parler. L'écrivain qui ose explorer un territoire qui n'est pas le sien commet un vol ; il s'expose à se faire accuser de raciste, de sexiste et d'impérialiste.

BISSOONDATH, N., 1995 : 178

Vanter l'origine exotique de l'auteur ou profiter des aléas de la conjoncture sociopolitique pour se rendre plus visible et reconnaître une œuvre par sa qualité inhérente et n'est pas exactement la même chose. L'« Affaire LaRue » (du nom de l'écrivaine québécoise Monique LaRue), éclate dans un contexte similaire. Il s'agit de la publication de *L'arpenteur et le navigateur*, une plaquette dans laquelle elle imagine un dialogue avec un collègue, jaloux du succès d'une génération récente d'écrivains immigrants. En effet, qui ne connaît pas *La Québécoite* de Régine Robin ? C'est l'ouvrage le plus étudié dans les universités dans les années 1990, vu qu'il a habilement absorbé et textualisé le discours social. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière est un succès immédiat des librairies alors que *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis reçoit d'emblée quatre prix littéraires : le Prix de l'Académie des lettres du Québec, le Grand Prix du livre de Montréal, le Prix Québec-Paris ainsi que le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec... De surcroît, les œuvres de ces écrivains

auraient, selon lui, l'honneur de représenter la littérature québécoise à l'étranger alors qu'elles « ne s'inscrivent d'aucune manière dans son histoire, dans la logique de son développement, qui ne poursuivent pas sa recherche d'identité, ne reprennent pas son réseau de références, sa dynamique intertextuelle, son imaginaire » (LARUE, M., 1996 : 7—8). Devant tels propos, LaRue admet que « si cette conversation a continué à [la] hanter, c'est cependant parce que [elle] éta[t] incapable de nier que ce que cet écrivain disait restait, en un certain sens, exact » (1996 : 10). LaRue emploie la métaphore de l'arpenteur et du navigateur pour désigner l'écrivain québécois et l'écrivain immigrant. Alors que le premier vient du siècle dernier et figure la sédentarité (un homme de la terre), le second, interpellé par l'ailleurs et le nomadisme, devance son temps. Elle en arrive à la conclusion que l'arpenteur ne peut se passer du navigateur et vice-versa, que les deux sont constitutifs de l'identité québécoise.

L'arpenteur et le navigateur a divisé le milieu littéraire québécois en deux camps opposés : l'un, constitué d'universitaires, d'écrivains et de journalistes québécois « de souche » (dont Pierre Nepveu, Claude Jasmin, Claude Lévesque et Lise Bissonnette qui ont soutenu Monique LaRue), et l'autre, formé autour de Ghila Sroka et composé de « Néo-Québécois ». Le différend a donné l'occasion à des attaques personnelles qui n'avaient que peu de rapport avec le fond de la pensée Monique LaRue ou la littérature en général. Toutes les deux ont désavoué ces réactions, la première au nom du droit de l'écrivain à faire part de ses doutes, la seconde en attirant l'attention sur la xénophobie dans le milieu littéraire québécois comme fond du problème.

Certes, LaRue a voulu amorcer une réflexion nécessaire sur ce qu'est devenue la littérature nationale après l'arrivée sur la scène littéraire d'un nombre important d'écrivains étrangers³ qui ont contribué à la redéfinir. Le plus gros reproche qu'on lui a fait est d'avoir caché sa pensée derrière celle d'un personnage imaginaire. Bref, son essai peut être aujourd'hui considéré comme tentative d'ouverture d'un dialogue jusque-là latent où les questions sont aussi importantes que les réponses. Enfin, si l'*« Affaire LaRue »* a connu un tel retentissement, c'est parce qu'elle tombe à point nommé : la traduction du *Marché aux illusions. La méprise du multiculturalisme* de Bissoondath vient de paraître, Sergio Kokis reçoit quatre grands prix pour son premier roman, d'autres écrivains immigrants se retrouvent en lice pour des prix importants (Ying Chen avec *L'Ingratitude*), *Vice versa* — coupée de ses subventions provinciales — disparaît, le second référendum a lieu. En récapitulant les interventions des deux côtés, Marc Angenot estime que « le débat soulevé par la conférence de LaRue est un faux débat car il passe à côté de la seule question essentielle en littérature : la qualité esthétique des textes » (M. Angenot, in : GARAND, D., 2004 : 404). Quoiqu'il en soit,

³ Selon Daniel Chartier, ils constituaient un cinquième de tous les écrivains au Québec (CHARTIER, D., 2003 : 7).

l'« affaire » a illustré, sur le terrain de la littérature, la rencontre d'une certaine attitude de repli protectionniste et des idées privilégiant la transculture comme phénomène inhérent à la dynamique socioculturelle contemporaine.

Cette rencontre, ainsi que l'impact de la création des écrivains immigrants, ont été pris en compte par plusieurs chercheurs québécois, contribuant de cette manière à leur ultime consécration institutionnelle au champ littéraire québécois. Dans son étude sur la situation littéraire et culturelle au Québec des années 1980, Pierre Nepveu perçoit la littérature québécoise comme « contemporaine » et non plus « nationale ». Robert Dion le seconde en avançant que, tout en demeurant québécoise et consciente de sa « québécité », la littérature se dégage progressivement de sa mission nationale après 1980 (DION, R., 1997 : 189). Gilles Dupuis associe l'échec du premier référendum ainsi que son corollaire, l'« essoufflement du discours nationaliste », à l'essor des écritures migrantes (DUPUIS, G., 2004 : 40). Enfin, les auteurs de la plus récente *Histoire de la littérature québécoise* soutiennent que l'« écriture migrante » s'est imposée en tant qu'exemple « de littérature 'post-nationale' », qui apparaît implicitement « comme une sortie, un dépassement de la littérature nationale considérée comme nationaliste » (BIRON, M. et al., 2007 : 561). La littérature immigrante s'est affirmée par opposition à la littérature de souche, pour finalement être intégrée par elle et l'enrichir.

Le court essai de Monique LaRue a soulevé des questions importantes et délicates car elles touchent au sentiment identitaire, fragilisé et menacé depuis des centenaires par la présence l'autre. C'est sa crainte qui a freiné pendant très longtemps la reconnaissance des immigrants comme citoyens de plein droit et les écrivains immigrants comme écrivains de plein droit. La question de leur insertion dans le corpus national de lettres ne se pose plus en termes de « conflits » et encore moins de « rivalité » au sein d'une même génération d'écrivains ; et, d'écrivains « immigrants », « migrants », « transculturels », « néo-québécois » ou autre, ils sont devenus, tout simplement, des écrivains québécois. Il semblerait qu'aujourd'hui la catégorie binaire « nous » et les « autres » a été abolie, du moins dans le discours officiel. En prenant les derniers exemples en date — Assani-Razaki, mais aussi Joël Des Rosiers, lauréat du prix Athanase-David 2011 pour l'ensemble de son œuvre — nous pouvons conclure qu'on a assisté au Québec à une « dédramatisation » de la menace identitaire. La rencontre avec l'autre serait passée d'un stade ethnocentriste — ou, son contraire, exotiste — à un stade relativiste et universaliste, donc plus adulte et mûr où l'autre ne constitue plus une menace. L'identité québécoise est déjà elle-même suffisamment formée et confiante pour savoir bénéficier de sa présence et non en avoir peur. Grâce à cela, le défi culturel formulé par Robert Berrouët-Oriol au sujet de « la capacité du champ littéraire québécois d'accueillir l'autre voix » (BERROUËT-ORIOL, R., 1987 : 20) a pu être, avec le temps, bel et bien relevé.

Bibliographie

- ASSANI-RAZAKI, Ryad, 2011 : *La Main d'Iman*. Montréal, L'Hexagone.
- BERROUËT-ORIOL, Robert, 1986/1987 : « L'effet d'exil ». *Vice versa*, n°17.
- BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, éds, 2007 : *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.
- BISSOONDATH, Neil, 1995 : *Le Marché aux illusions. La méprise du multiculturalisme*. Montréal, Boréal et Liber.
- CACCIA, Fulvio, 1985 : *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*. Montréal, Guernica.
- CHARTIER, Daniel, 2003 : *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec 1800—1999*. Québec, Nota bene.
- CHEN, Ying, 1995 : *L'ingratitude*. Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud.
- DION, Robert, 1997 : *Le Moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*. Québec, Nuit blanche.
- DUPUIS, Gilles, 2004 : « Le commis voyageur — L'émergence des écritures transmigrantes au Québec ». In : ERTL, Klaus-Dieter, LÖSCHNIGG, Martin, éds : *Le Canada sous le signe de la migration et du transculturalisme*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- GARAND, Dominique, 2004 : *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* Montréal, Hurtubise HMH.
- GIGUÈRE, Suzanne, 2001 : *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*. Sainte-Foy, Les Éditions de l'Institut Québécois de Recherche sur la Culture.
- L'HÉRAULT, Pierre, 2003 : « L'intervention italo-québécoise dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois ». In : FRATTA, Carla, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, éds : *Italiennes imaginaires du Québec*. Montréal, Fides.
- KOKIS, Sergio, 1994 : *Le Pavillon des miroirs*. Montréal, XYZ.
- LAFERRIÈRE, Dany, 1985 : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Montréal, VLB éditeur.
- LALONDE, Michèle, 1974 : *Speak white*. Ottawa, Hexagone.
- LAMORE, Jean, 1992 : « Transculturation : naissance d'un mot ». In : LACROIX, Jean-Michel, CACCIA, Fulvio, éds : *Métamorphoses d'une utopie. Le pluriculturalisme ethno-culturel en Amérique : un modèle pour l'Europe ?* Montréal et Paris, Triptyque et Presses de la Sorbonne nouvelle.
- LARUE, Monique, 1996 : *L'arpenteur et le navigateur*. Montréal, Fides et CETUQ.
- MICONE, Marco, 1989 : « Speak what ». *Jeu*, n° 50.
- MICONE, Marco, 1990 : « De l'assimilation à la culture immigrée ». *Possibles*, Vol. 14, n° 3.
- MICONE, Marco, 2003 : « Apprivoiser Babel ». In : PLOURDE, Michel, éd. : *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*. Montréal, Fides.
- NEPVEU, Pierre, 1988 : *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal.
- ROBIN, Régine, 1983 : *La Québécoite*. Montréal, Québec/Amérique.
- VAIS, Michel et WICKHAM, Philippe, 1994 : « Le brassage des cultures », (table ronde). *Jeu*, n° 72.

Note bio-bibliographique

Tina Mouneimné est docteur ès lettres diplômée de l'Université de Varsovie. Intéressée, depuis le début de sa recherche, par les identités littéraires plurielles dans la littérature francophone, elle est l'auteure de plusieurs articles sur les écritures migrantes dont le plus récent paru en 2011 et intitulé « La migrance à l'œuvre chez les romanciers d'origine haïtienne au Québec » (in : Michael BROUGH et Mary GALLAGHER, éds : *La Migrance à l'œuvre. Repérages esthétiques, éthiques et politiques*. Bern, Peter Lang).

KAROLINA KAPOŁKA

Université de Silésie

La perte en filigrane

Cet imperceptible mouvement d'Aude

ABSTRACT: Considered one of the most interesting Quebec writers, Aude released a collection of short stories entitled *Cet imperceptible mouvement* in 1997. What comes to the fore in that collection is the austerity of style intertwined with a unique emotional load, a combination which has raised critics' eyebrows even if it is typical of Aude's prose. One of the pivots of her stories is the notion of loss, looked at from various angles. The protagonists typically lose their dearest ones, be it because the latter leave, die or because they drown in mourning. Maimed with the loss, the protagonist reassesses his/her life, faces new challenges, makes constant choices. Excelling in the short story structure, Aude records the depth of loneliness and raises existential queries by means of what might at first sight seem simple gestures, common objects and insignificant situations.

KEY WORDS: Aude, short story, transformation, loss, death.

Aude (pseudonyme de Claudette Charbonneau-Tissot), une des meilleures nouellières québécoises, longtemps restait relativement méconnue bien que son apparition sur la scène littéraire date déjà du 1974 (cf. LORD, M., 2003 : 52). Cette auteure discrète, après un silence d'une dizaine d'années, publie en 1997 le recueil de treize nouvelles intitulé *Cet imperceptible mouvement*, qui étonne les lecteurs tant pour l'intensité des émotions que pour une pureté du style exceptionnelle. « La singularité, pour ne pas dire l'étrangeté, expliquerait peut-être pourquoi la critique s'est assez peu penchée jusqu'à présent sur l'écriture d'Aude » (WITHFIELD, A., 1997 : 94) observe Agnès Withfield, en analysant la position d'Aude, une étoile atypique dans le firmament littéraire québécois. L'originalité de son œuvre ne permet pas à l'oublier dans des anthologies ce qui prouvent, publiés recemment *Vingt-cinq ans de nouvelles. Une anthologie québécoise* (cf. MOTSET, Ph., PELLERIN, G., 2011)¹

¹ Ici Aude n'est mentionnée que dans l'introduction.

et *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (cf. JAROSZ, K., WARMUZIŃSKA-ROGÓZ, J., 2011).

L'univers narratif d'Aude choque premièrement par le choix de thèmes, marqués par la perte, la violence, l'enfermement de l'individu, une souffrance intense qui font du réel audien un espace insupportable, mais il frappe également par ses choix formels. Michel Lord note : « Aude déborde des cadres de la tradition narrative en jouant, depuis le début de son œuvre, à la frontière des esthétiques (réalisme, fantastique, réalisme magique, maléfique ...) » (LORD, M., 1998 : 80). Les critiques cherchent en vain à cerner le registre de cette écriture qui échappe à toute classification et transgresse les genres et les styles. Comme l'observe Christiane Lahaise, Aude tisse des métaphores filées, opère les portées symboliques des mots, joue des sonorités évocatrices pour créer un texte-songe, irréel et implacable dans sa logique du cauchemar (LAHAIE, CH., 2007 : 8).

Cette écriture onirique épurée, simplifiée jusqu'à l'excès, par une série de scènes et de tableaux esquissés furtivement, fait plonger le lecteur dans un désarroi émotionnel ineffable. Le lecteur vigilant remarquera que le processus d'échanger le texte baroque de son début littéraire en une prose laconique se reflète même dans son seing : Claudette Charbonneau-Tissot devient Aude. L'auteure orchestre avec brio le genre narratif bref en le résumant à son strict minimum, en évitant le moindre superflu, parfois même au prix de ne pas boucler la pensée ni de préciser son message. Le lecteur reste seul et désarmé devant un texte sibyllin, se perdant dans le dédale des interprétations possibles. Si le texte audien peut être qualifié comme controversé c'est sans doute grâce aux énigmes que cache cette écriture de retranchement.

Le pays « des mouvements imperceptibles » connaît ses motifs obsessivement ruminés dans plusieurs nouvelles le long du recueil, mais à chaque fois développant des nuances nouvelles. Un des pivots thématiques récurrents du réel audien est la perte ; les personnages subissent un processus de décomposition de leur univers suite à l'abandon, fuite, deuil, mort de leurs proches. « Il y a à la fois dépouillement scripturaire et surcharge émotive dans ces dernières nouvelles, *Cet imperceptible mouvement* semblant avoir été écrit — tout en finesse — pour faire percevoir les traces des pertes et des ‘imperceptibles’ douleurs de l’existence que l’écriture parvient à transmuer » (LORD, M., 1997 : 33) — explique Michel Lord. Analysons alors quelques modalités des étiolements dans l'univers audien, où l'imperceptible mouvement devient souvent la preuve de grands bouleversements et des catastrophes.

Ainsi Francis de la nouvelle *Les chiens* est marqué par la mort suicidaire de son ami Christian : « Christian ne lui avait parlé de rien. Il ne lui avait laissé aucun message. Pourtant, Francis se croyait important pour Christian » (*Les chiens*, 23). Non seulement abandonné mais encore négligé par son ami, Francis ressent profondément son insignifiance ; sa solitude est soulignée par le fait d'habiter le territoire isolé d'une île anonyme où il fait l'inventaire des nids d'oiseaux,

symbole de l'alliance et de la famille. À la mort préméditée de Christian s'ajoute celle de la mère de Francis, qui se résume dans une image condensée, typiquement audienne : encore deux ans après les funerailles le fils compose toujours son numéro de téléphone. « C'est comme un grand trou en lui » (*Les chiens*, 26), avoue-t-il. Ces deuils sont encore accentuées par des échecs amoureux de Francis : « Il a du mal à comprendre ces ruptures qui ne viennent jamais de lui et qui le laissent de plus en plus vide et désemparé » (*Les chiens*, 23). Les naufrages de la vie sociale et sentimentale font de Francis un gros perdant et éveillent en lui une conscience aïgue de sa propre existence, médiocre et dérisoire. L'homme, abandonné de tous ses proches, est accompagné, et en même temps confronté, aux deux chiennes qui se complètent aussi parfaitement que leurs noms : Droite et Gauche. Curieusement la solitude de l'île déserte et l'apprentissage des lois de la nature permettent à Francis, avant « une enveloppe vide, une belle mécanique sans vie » (*Les chiens*, 31), d'habiter enfin son corps et d'accepter son destin humain.

Dans le récit introspectif *L'envol du faucon* une perte cruelle décompose la vie de Jeanne : sa fille Fanny est partie. Le faucon momifié d'un musée, l'oiseau-symbole du genre bref, qui se superpose à l'image de Fanny, permet à la mère possessive de comprendre la révolte de sa fille. Le réveil de la conscience libératrice, une confession franche d'une éducation despote et la désobéissance de Fanny s'entremêlent avec des images du faucon mort qui, tel un Phénix, renaît dans un cycle étonnant de vie et de résurrection. Fanny paie le chemin de sa renaissance avec son sang, celui des premières règles qui figurent une fausse maturation, celui qui coule de son visage suite à une auto-mutilation, celui enfin qui tache les poignets après une tentative du suicide. Aude ébauche le portrait de la fille-poupée, ligotée, enveloppée, entravée, « toujours rigide et droite, cariatide filiforme portant des peurs de sa mère sur sa tête » (*L'envol du faucon*, 38) pour dresser ensuite les scènes rébutantes du réveil de l'identité de la jeune fille. Cette nouvelle à une grande densité émotionnelle, pleine des réticences, ne répond pas à la question dans quel monde Fanny regagne-t-elle sa liberté, morte ou simplement partie ? La prise de conscience douloureuse de la mère, responsable des tortures mentales de sa fille : « Quand viendra l'heure de la pesée de l'âme, Jeanne sait qu'elle devra rendre des comptes pour tout cela » (*L'envol du faucon*, 40) mène à une absolution, à une purification des intentions. Les images de souffrance et de violence extrêmes sont véhiculées en toute finesse grâce à une langue subtile, ce procédé constituant le signe de marque audien.

Un manque atypique constitue le noeud de la nouvelle *Le colis de Kyoto* où le père, absent depuis des années, offre à son fils un cadeau surprenant. Parti lorsque Julien avait huit ans, le père-marin, nomade par excellence, fonde une autre famille au Japon et, malgré plusieurs tentatives de renouer le contact, est repoussé par son fils. Julien voit dans la décision du père une désertion et regrette de ne pas vivre plutôt sa mort que cette présence éloignée, qui le blesse

et perturbe son identité : « Ils auraient vécu la même peine immense, le deuil, mais sans le sentiment de trahison et d'abandon qui les a longtemps vidés de leur propre substance » (*Le colis de Kyoto*, 82). Les lettres et les cadeaux envoyés par le père laissent Julien indifférent ou furieux, d'autant plus que les missives sont tapées en anglais, une langue qui dans la tradition canadienne française exprime l'étrangeté extrême et hostile. « Who cares ! » jette le fils face à une nouvelle intrusion du père, absent dans sa vie. Cette fois le colis de Kyoto apporte des paroles de tendresse et de trêve, en plus en français, la langue *maternelle* des héros, une explication finale à l'échec de leur lien : le père donne à son fils le silence libérateur en lui laissant la décision sur leur future relation. Cette histoire d'amour difficile et amer esquisse le personnage qui s'enferme dans sa solitude malgré lui-même : « Il pleure de rage et invective son père comme il avait coutume de le faire, adolescent, pendant les jours qui suivaient la réception d'un envoi » (*Le colis de Kyoto*, 84) car la violence et l'agression servent à voiler un grand besoin de la présence réelle du père, parti autrefois. Les contradictions dans le comportement de Julien, la rage qui couvre le manque criant, manifestent un déchirement propre aussi aux autres figures audiennes, une rebelle intérieure résultant de l'isolement.

La prose d'Aude documente avec une précision tranchante les gouffres de solitude ; ses effets d'écriture, de contraste et de choc accusent les combats quotidiens, comme le remarque Michel LORD :

[...] un petit drame personnel écrit par un narrateur qui s'adresse tantôt à un narrataire qui n'est autre qu'un autre lui-même ou « réellement » un autre, figure d'un passé amoureux, familial, aussi proche que lointain, toujours collé à la peau, à la pensée mais, en même temps, inatteignable, séparé du « soliloqueur » par des abîmes infranchissables. Le personnage audien vit seul, prend douloureusement conscience de sa solitude et s'y colle.

1988 : 74

Le comble de la solitude se fait voir dans *Vases communicants*, où la narratrice se meurt lentement à l'hospice. Confrontée à la mort, dans le milieu terifiant, entourée des autres malades, elle refuse la réalité. « J'entre souvent en plein déni tellement ce qui se passe ici est insoutenable. Tout me sable peu à peu et je rapetisse jusqu'à n'être plus rien, défigurée, décharnée » (*Vases communicants*, 88). La préognition de la fin qui s'approche, le théâtre des adieux, l'agonie des autres la poussent à questionner le sens du soutien de la part de ses proches. Mais la conscience de la perte la transforme ; la narratrice se libère des souvenirs, des pensées, des gestes de la vie : « [...] le détachement s'opère peu à peu, en profondeur, comme un allégement et non comme un arrachement » (*Vases communicants*, 97). La reconnaissance de l'amour est sa dernière expérience, l'apprentissage final de la condition humaine. Le monde de la narratrice se défait pour se refaire autrement ; le noyau de cette nouvelle est sa transformation

intérieure qui renverse l'ordre normal du quotidien. L'histoire présentée dans ce texte esquisse une prise de conscience douloureuse grâce aux scènes banales, aux objets ordinaires, aux décors insignifiants qui permettent toutefois de poser des questions cruciales sur la vie et la mort.

Une vraie chronique de la perte s'étale dans le texte *Cet imperceptible mouvement que l'on appelle la vie*, qui clot le recueil. La dernière touche de la perspective audienne, qui véhicule les messages importants derrière des gestes banaux, comme l'explique le titre de cette nouvelle, s'exprime à travers l'histoire d'une veuve souffrant après la mort de son mari. Le monde de Justine s'écroule matériellement (les ampoules brûlées, les fissures sur les murs) et émotionnellement : « Justine croit que, à la mort de Pierre, les plaques tectoniques se sont mises à bouger sous la grande maison qui, bientôt, va craquer comme une noix, se briser et glisser du haut de la falaise jusqu'au fond de l'eau » (*Cet imperceptible mouvement que l'on appelle la vie*, 110). Aude documente les stades du désespoir, une descente aux enfers qui mène à l'idée du suicide, pour ensuite décrire le processus du renouveau. Le texte repose sur deux plans temporels : la vie heureuse avec Pierre, le deuil insupportable après son décès. « Rien n'est immortel, même si parfois, longtemps après leur disparition, la lumière d'étoiles mortes nous parvient encore et nous laisse croire à leur éternelle présence » (*Cet imperceptible mouvement que l'on appelle la vie*, 114) — admet la protagoniste qui, à contre-cœur, cherche les traces de Pierre dans leur maison. La sœur de Justine brise cette célébration du passé et remplit le vide. Sa présence réconfortante suffit, car elle évoque un autre passé — l'enfance, un fondement qui donne à Justine le courage pour pousser la vie à continuer et pour reprendre goût aux petites choses. Ici la solitude est interrompue par une présence chaleureuse et précieuse, ce qui constitue une denrée rare dans l'univers audien. Pour décrire le désespoir et la résurrection de la veuve, la nouvellière se sert également des objets symboliques dans leur simplicité — jardin, livre, place à la table, fraises à la crème, imperceptibles mais lourds de sens.

La perte est aussi connue aux artistes qui, dans l'univers d'Aude, souffrent d'une impuissance de création. Le narrateur des *Fleurs de pavot*, Thomas de *Période Camille*, Alexandre d'*Iris* connaissent tous un abandon, une fuite, une abdication. Dans les *Fleurs de pavot*, le narrateur anonyme, écrivain ou chercheur en littérature, au lieu de s'adonner à la composition de son texte se met à étudier sa femme. Florence, dont le nom renvoie immédiatement à la capitale des arts, est peintre, mais ce personnage dans sa totalité tourne en une vraie création artistique. C'est à travers ses tableaux fascinants que l'homme découvre la profondeur de la nature de sa compagne ; chaque geste, parole, action de Florence envoient l'homme et lui font oublier sa propre œuvre. « Je croyais tout savoir d'elle. Je ne connais pas cette femme » (*Fleurs de pavot*, 79) — dit le narrateur.

Thomas de la nouvelle *Période Camille* se sert de l'art pour évacuer son traumatisme. Le jeune peintre achète la maison de sa soeur décédée et dans les

intérieurs vidées de sa chère présence il ressuscite sur la toile le moment de sa mort mystérieuse. « Thomas commence à éteindre le rouge en longs traits sur le visage tourmenté de Camille qu'il a mis des semaines à peindre » (*Période Camille*, 46). L'expression du visage ensanglanté de la femme, assassinée avec ses enfants par un mari brutal, change après un geste de vengeance de Thomas qui détruit le portrait de l'agresseur. « Puis doucement, le visage apaisé de Camille revient de très loin en lui et s'inscrit sur la toile, dans la lumière transfigurante » (*Période Camille*, 49). Thomas venge sa sœur mais au prix d'abîmer son tableau ; il sort de ce combat vide et rompu.

La troisième nouvelle traitant de l'artiste aborde le problème de la définition du soi. Un jeune photographe découvre que sa nièce-orpheline, une enfant de 14 ans, pâle et muette, se transforme en une femme irradiante, opalescente, fluide. Il cherche en vain de saisir sur la pellicule sa transparence et son charme, mais la jeune fille lui échappe. Iris dont le nom lumineux réunit les couleurs et exprime l'harmonie, incarne aux yeux d'Alexandre l'éternel féminin. L'homme cherche aveuglement dans cette relation un archétype de femme, elle « attend qu'il s'épuise à ce jeu vain, qu'il dépose les appareils photo, qu'il ferme les éclairages trop chauds. Qu'il comprenne que tout est là, simplement. Qu'il n'y a rien d'autre à faire qu'à boire ces instants, lentement, ensemble, en pleine lumière » (*Iris*, 63). Celle qui mène en silence un jeu de séduction et de provocation ne désire que l'amour de l'homme, sans se préoccuper des défis de l'artiste.

Dans toutes ces trois nouvelles les hommes-artistes sont confrontés aux figures des anti-Muses. La femme entraîne l'impuissance créatrice de l'homme ou apporte la destruction, tous les héros éprouvent le désarroi, le vide intérieur, l'obsession ou l'emprise de la femme. Pourtant la rencontre avec l'Autre, étrange et fascinant(e), prévaut sur des exploits artistiques, car la vraie valeur réside à l'amour auquel ils touchent, consciemment ou non.

« L'écriture audienne, telle une sculpture des sentiments, (ag)grave, (dé)forme, cisèle, soigne la forme, coupant ici, bosselant là, appliquant des plâtres aux fissures de l'être et des baumes sur des consciences apeurées » — écrit Michel LORD (1988 : 74). La perte crée un vide, catégorie omniprésente chez Aude, qui ressort directement à la surface du texte : « Il pleure. Sa tête est complètement vide » (*L'enfant prodigue*, 72), « Pendant les heures qui suivent, Xavier attend, obsédé par le vide à sa droite. L'alcool n'arrive pas à allumer l'incendie dans sa tête » (*Ultimo puerto*, 104), « Delphine vit seule dans un appartement presque vide » (*Le passeur*, 36), pour ne pas citer que des nouvelles non analysées. Le manque entraîne des transformations et des métamorphoses car Aude ne s'intéresse qu'aux moments décisifs de l'existence humaine, aux points culminants et aux tournants déterminant qui s'opèrent souvent discrètement et en silence. Pour l'exprimer, l'auteure se sert volontiers de la métaphore de chrysalide, qui annonce l'apparition de son roman sous le même titre (AUDE, 2006). « Elle voudrait qu'il brise sa chrysalide, comme Fanny l'a fait » (*L'envol du faucon*, 40), « Où

est passé son esprit, cette chose fluide qui semble être restée intacte en moi, et que non seulement la maladie n'a pas atteinte mais qui semble prendre des forces au contact de tout ce mal, se développer, vouloir émerger de plus en plus, sortir de sa *chrysalide*» (*Vases communicants*, 92). L'image d'un cocon impénétrable où se prépare et s'accomplit le changement se heurte souvent à la violence du processus de transfiguration, pénible et odieux.

Le sentiment d'isolation, la nécessité de mener son combat quotidien en solitude, poussent les protagonistes audiens à se recréer dans ces tableaux brefs et intenses, dans la lumière flash de sa prose laconique et poétique à la fois. La nouvelliste attribue à un de ses personnages féminins la sensibilité « au regard duquel rien n'échappe, qui perce l'invisible et décèle l'impalpable » (*Iris*, 54) qui semble être son propre talent. Aude, qui rend les pulsations de la vie humaine dans une écriture où la concision du style et l'économie des mots rencontrent un imaginaire onirique, n'est controversé que par une grande originalité (ou comme le veut Agnès Withfield « étrangeté ») de son œuvre surprenante et épataante.

Bibliographie

- AUDE, 1997 : *Cet imperceptible mouvement*. Montréal, XYZ éditeur.
- JAROSZ, Krzysztof, WARMUZIŃSKA-ROGÓZ, Joanna, 2011 : *Antologia współczesnej noweli quebeckiej*. Katowice, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek.
- LAHAIE, Christiane, 2007 : « Aude ou le réel voilé ». In : AUDE : *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*. Montréal, XYZ éditeur.
- LORD, Michel, 1988 : « Aude : de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire ». *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13 : 73—76.
- LORD, Michel, 1998 : « Aude. Les métaphores de la chrysalide ». *Québec français*, n° 108 : 79—82.
- LORD, Michel, 2003 : « L'Assembleur ». In : *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*. Dir. A. BOIVIN. Vol. 7 : 1980—1985. Montréal, Fides.
- LORD, Michel, 1997 : « Émotion, invention, irrévérence ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 87 : 33—34.
- MOTTET, Philippe, PELLERIN, Gilles, 2011 : *Vingt-cinq ans de nouvelles. Une anthologie québécoise*. Québec, L'instant même.
- WITHFIELD, Agnès, 1997 : « De quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon ». In : LORD, Michel, CARPENTIER, André : *La nouvelle québécoise au XX^e siècle. De la tradition à l'innovation*. Québec, Nuit blanche éditeur.

Note bio-bibliographique

Karolina Kapołka est maître de conférences à l'Université de Silésie. En 2009, elle a soutenu sa thèse de doctorat sur Michel Tremblay : *La conception et la structure de la famille dans l'œuvre de Michel Tremblay. Figures parentales*. Elle a publié quelques articles sur Michel Tremblay et autres écrivains québécois. Ses recherches portent principalement sur la littérature et la civilisation québécoises.

ANETA CHMIEL

Università della Slesia

Tra storia e mistificazione
La polemica contro il mito garibaldino
nel romanzo di Vincenzo Consolo
Il sorriso dell'ignoto marinaio
alla luce di recenti studi

ABSTRACT: The purpose of this paper is to discuss the myth of uprisings provoked by Garibaldie, and its diversified perception in the Italian society. Not only does Vincenzo Consolo discuss the myth of the Grabaldie's uprisings, but he also describes the betrayed poor community of Sicilian tyrannized villagers who join Garibaldie so as to improve their difficult living conditions in the countryside. The main plot is set in the 1860s, which does not correspond with the facts but is the metaphor for the present time. The author builds the climax of the plot by using a historical narrative. What is more, it should be underlined that the narration is a mixture of various idiomatic expressions and registers, so that the community's tragedy, which is deprived of any rights, could be expressed.

KEY WORDS: Garibaldie's myth, the present time metaphor, memory, history, a betrayed character.

Non a caso il romanzo di Vincenzo Consolo intitolato *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è considerato uno dei maggiori contributi alla letteratura siciliana (BARBAGALLO, G., 2009: 15/6). L'opera narra della rivolta contadina avvenuta nel villaggio siciliano di Alcàra Li Fusi, all'indomani dello sbarco dei mille. Con una suggestività inconfondibile Consolo dipinge il quadro quasi fatato del paesaggio siciliano:

Le montagne erano nette nella massa di cupo cilestro contro il cielo mondo, viola di parasceve. Vi si distinguevano ancora le costole sanguigne delle rocche, le vene discendenti dei torrenti, strette, slarganti in basso verso le fiumare;

ai piedi, ai fianchi, le chiome mobili, grigio argento degli ulivi, e qua e là, nel piano, i fuochi intensi della sulla, dei papaveri, il giallo del frumento, l'azzurro tremuolo del lino.

CONSOLI, V., 2006: 7

Questa condizione d'eccezionale benessere nasconde tuttavia un mondo dove stanno per scoppiare tensioni profonde, forti ed irresistibili, dove regna il plurilinguismo e multiculturalismo e dove alla maggioranza siciliana si contrappone una comunità araba e all'élitaria aristocrazia si oppone il popolo e il proletariato. Le personificazioni espresse tramite le parole come: "le costole sanguigne", "le vene discendenti", "ai piedi", "ai fianchi", "le chiome mobili" denunciano un intento molto più che ovvio di animizzare quella terra, di mostrare il dolore subito dal suo corpo mortificato.

Paradossalmente, la bellezza dei luoghi non solo menzionati, ma addirittura ricorrenti e presenti nel corso delle azioni diventa testimone degli scenari più sanguinari della storia. Il dramma del paese dei Nebrodi viene reso ancora più commovente quando ci si rende conto della gravità delle convergenze subite dai contadini innocenti durante lo scontro con le forze risorgimentali. Con questo romanzo lo scrittore vuole stabilire la misura del contributo delle masse contadine del meridione italiano nel Risorgimento, il ruolo dell'intellettuale negli importanti momenti storici e finalmente delineare il rapporto tra la letteratura e la storia, tra la memoria e il presente (CALCATERRA, D., 2007: 29).

Il protagonista del romanzo, il barone Enrico Pirajno di Mandralisca, appassionato malacologo, descrive gli episodi avvenuti che costituiscono un appunto importantissimo della vicenda risorgimentale, dato che rivelano il suo lato piuttosto oscuro. Presente in quasi tutti i capitoli, funge da coscienza del libro e anche da alter ego di Consolo (SEGRE, C., 2005: 130).

Si può constatare che c'è una specie di appello alle facoltà empatiche del lettore davanti al quale il narratore cerca di svelare il prezzo che doveva pagare la Sicilia in nome degli ideali risorgimentali. Questa decisa presa di posizione incitò i lettori alla riflessione su un periodo della storia non del tutto glorioso. Il bisogno di raccontare questa storia non è scaturito solo dai ricordi personali dello scrittore, ma anche, o forse soprattutto, dalle riflessioni ispirate dal dibattito culturale svolto in quegli anni (CALCATERRA, D., 2007: 28).

Come prima approssimazione si potrebbe dire che, delineando le conseguenze dell'impresa risorgimentale in Sicilia, Consolo abbia ripreso la polemica non solo con la storia stessa, ma anche con la storia letteraria, e in particolare con il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, intitolato *Gattopardo*. Non solo nel clima e nella rappresentazione dello stesso avvenimento vi si possono scorgere delle analogie. Soprattutto le figure dei protagonisti costituiscono un'esemplificazione di una contrapposizione ben distinta.

Don Fabrizio, anche se uomo potente, risulta impassibile mentre osserva gli avvenimenti che hanno contribuito alla storia, invece il barone di Mandralisca,

al contrario, soffre questa drammatica realtà che sta accadendo. Gaetano Barbagallo caratterizza il romanzo con l'aggettivo “audace” e si deve acconsentirlo, soprattutto se si prende in considerazione la quasi mitica presenza dell'impresa garibaldiana nella coscienza degli italiani (BARBAGALLO, G., 2009: 15/06). Consolo entra nella polemica non solo con la rappresentazione dell'impresa unitaria, ma anche con il passato stesso, perché la sua narrazione è stata pensata come una lettura del presente. Come scrive Sandra Mereu, “il romanzo fu pensato in un momento storico in cui la generazione che nel sessantotto aveva sognato il rinnovamento politico e sociale si trovava davanti le tragedie e i disastri dello stragismo e del terrorismo” (MEREU, S., 2011: 11/08).

Nel romanzo si ha un significativo ritorno al passato inteso come metafora del presente. Particolarmente attento al versante ideologico della narrativa italiana, Consolo tenta un'analisi condotta su tempi e luoghi. Lo scrittore svolge un complesso gioco di corrispondenze che simbolizzano soprattutto la crisi di valori. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* diventa il simbolo di un atteggiamento di distacco dalle dolorose esperienze passate. Analogamente, la scelta della struttura narrativa risulta altrettanto simbolica. Consolo rompe la tradizione della stesura del romanzo storico, sperimentando una narrazione disarticolata, dove nel testo vengono inseriti documenti autentici o inventati o verosimili. Adamo, analizzando le strategie narrative impiegate da Consolo (ADAMO, G., 2006: 72), definisce questo testo “antiromanzo storico” invece Cesare Segre suggerisce piuttosto la seguente perifrasi: “negazione del romanzo storico” (SEGRE, C., 1991: 77).

Consolo tenta di rendere il testo verosimile mediante un ampio arazzo narrativo degli inserti documentari. Una simile operazione non meraviglia se la si considera come la volontà di intensificare il messaggio storicizzante e, al tempo stesso, l'espressione dell'impossibilità di accettare la realtà contemporanea. Anche per la chiarezza morale e la volontà d'impegno civile Consolo rinuncia al narratore onnisciente per dare la voce ai diversi soggetti che rappresentano punti di vista diversi. Il caso così anomalo della narrativa che induce il lettore a rivelare i segreti servendosi più dell'intenzione che della logica, risveglia l'interesse della critica e della ricerca. L'originalità della scrittura si manifesta, tra l'altro, nella sua poetica. Le didascalie delle acqueforti di Goya, indicate nel testo dal corsivo servono a descrivere gli effetti devastanti invece del racconto vero e proprio della stessa strage dei contadini.

Non è tanto difficile rievocare, seguendo anche le suggestioni di Sandra Mereu, l'evidente associazione all'episodio manzoniano del Lazzaretto, quando si legge *Carrettate per il cimitero* e il nesso tra i monatti in divisa rosa e i garibaldini (MEREU, S., 2011: 11/08). Non solo in questo confronto delle immagini rievocate è leggibile la polemica di Consolo. Un fattore altrettanto suggestivo è la scelta del linguaggio poetico. Consolo decisamente rifiuta la lingua nazionale, identificandola con la lingua del potere, e ricorre all'impiego della lingua

parlata da una variante minoritaria per dare omaggio e, soprattutto, per salvare dall'oblio la sorte dei più umili, “traditi da Garibaldi”.

La contrapposizione: lingua nazionale — una parlata minoritaria oltre che il valore simbolico della metafora del presente assume il valore della polemica sull'integrazione nord — sud. Sandra Mereu si pone la domanda sull'universalità di questa strategia: “[...] se Consolo avesse scritto oggi quello stesso romanzo storico come metafora del presente, avrebbe utilizzato ancora la contrapposizione lingua nazionale — dialetti come simbolo di resistenza alla politica del Potere attuale?” (MEREU, S., 2011: 11/08). Dal punto di vista del lettore sembra rischioso introdurre un personaggio come Pirajno di Mandralisca, concentrato sui realia, intellettuale nell'ambito dove predomina la forza ingenua e incontrollata.

Come spiega Vincenzo Consolo in una delle interviste, l'intellettuale dovrebbe caratterizzarsi per una certa responsabilità che consiste nell'esigenza e prontezza di esprimere un giudizio sulla storia e intervenire. Il barone Mandralisca, il protagonista, a causa dei fatti tragici avvenuti nella campagna siciliana nel 1860, lascia la malacologia per rivolgersi alla realtà drammatica. In questo significato il Mandralisca entra in polemica con il Gattopardo e Consolo si oppone a Lampedusa, il quale vedeva nei cambiamenti storici una sorta di determinismo (BONINA, G., IV: 92). Il clima de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, in realtà, non è lontano dai fervori della contemporaneità. L'autore stesso ribadisce la continuità dei tempi evocati nel romanzo e gli anni settanta.

È troppo forte il legame con la Sicilia e nello stesso tempo con la sua cultura per cercare di trascurare i fatti della storia, anche quelli scomodi. Consolo riconosce il primato della letteratura e il ruolo dell'intellettuale, il ruolo principale dunque è quello di rivendicare una propria identità. Il romanzo, effetto di un processo di maturazione e di ricerca anche dal punto di vista linguistico e stilistico, diventa soprattutto un riflesso cosciente del contesto storico, sociale e stilistico. In questa sua scelta Consolo si ispira piuttosto a Sciascia che a Vittorini, perché i temi presi in considerazione dallo scrittore appartengono al campo storico-sociale. In una sola cosa però Consolo si è distaccato da Sciascia e cioè nella scelta dello stile. Non vedendo una società armonica con la quale comunicare, ha adottato il registro espressivo e sperimentale. La scelta illuministica e razionale sciasciana ammetteva il senso della speranza, invece, la generazione successiva quella del Consolo non la nutriva più. (Sciascia su Risorgimento in Sicilia — *Le parrocchie di Regalpetra*).

In risposta, Sciascia ha nominato *Il sorriso dell'ignoto marinaio* un parricido sottintendendo, sicuramente, la frase di Skolovskij, secondo quale, la letteratura è una storia di parricidi e adozioni di zii (BONINA, G., IV: 92). La mimesi del romanzo, espressa tra l'altro, nella figura dell'erudito settecentesco, ha avvicinato il capolavoro di Consolo piuttosto a Verga, Gadda o Pasolini. L'evidente, non attenuata violenza del linguaggio non risente solo la restituzione di una realtà immediata, ma anche la dichiarata volontà consoliana di prendere una posizio-

ne nei confronti della storia. Tutto il rapporto che lega Consolo agli scrittori siciliani è posto su un duplice segno. Da una parte l'autore ammette di aver attinto ai suoi predecessori, e non nasconde il debito nei confronti della narrativa isolana, dall'altra invece, indica la scelta della propria, originale strada, la nomina nello stesso tempo parricida definendo così la propria vocazione. Per esempio, da Vittorini, che come saggista è stato ignorato, è stata presa un'altra caratteristica: la precisione della descrizione topografica quasi uguale a quella de *Le città del mondo*, la troviamo proprio ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Consolo chiama questo atteggiamento “più siciliano possibile [...] più acribitico” (BONINA, G., IV: 92).

Per dare un quadro trasparente della sua concezione della letteratura Consolo rievoca il parere di Moravia, secondo il quale “scrivere significa cambiare il mondo e narrare soltanto rappresentarlo” (BONINA, G., IV: 92). Importante che il movimento sia dal libro verso il lettore e che la scrittura abbia più peso e più influsso. Consolo sceglie invece l'aspetto espressivo della prosa, quasi orale, ritmica, basata sulla memoria. Il narratore sembra infatti, l'unico ad aver scelto questa strada della prosa artistica. Basilio Reale, per esempio, anche lui messinese ed esule a Milano nello stesso tempo si dedica però alla poesia. Anche se quasi in ogni libro è possibile rintracciare una trasposizione autobiografica, ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* del Consolo ce n'è poco. La Milano contemporanea costituisce per Consolo uno strumento per capire meglio la Sicilia. Grazie al soggiorno e alla vita milanese lo scrittore ammette di essere in grado di scoprire un'altra Sicilia più vera e infelice, toccata dall'ingiustizia e perdita di identità. In questo senso Consolo segue Pasolini, che parlava dello “scandalo della storia”, cioè la necessità della consapevolezza storica per fondare la consapevolezza del presente, della propria identità, della propria dignità (PUGLISI, S., 2008: 116).

Consolo fa un passo avanti rispetto ai suoi maestri siciliani: tramite i suoi libri varca la soglia della ragione segnata, tra l'altro, da Sciascia, verso l'ingiustizia e lo smarrimento. In una certa misura Consolo consolida l'atteggiamento di Vittorini che voleva che la Sicilia uscisse dalla condizione di inferiorità e di soggezione rivolgendosi verso un mondo di progresso. Solo che Vittorini credeva in un'utopia, Consolo invece, rappresenta un comportamento pieno di amarezza per un mondo che scende verso i valori più bassi. Il romanzo intitolato *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, pubblicato nel 1976 viene definito “il rovescio progressista del *Gattopardo*” e perciò entra in polemica con l'immobilismo di Tomasi di Lampedusa. L'intento dell'autore, legato indissolubilmente alla storia della propria terra natia, è quello di raccontare l'Italia degli anni Settanta attraverso un romanzo ambientato nel 1860, e più dettagliatamente, ai tempi dello sbarco di Garibaldi in Sicilia. Calcaterra parla addirittura della “convulsa realtà di quegli agitissimi anni [...]. Gli anni delle stragi nere e rosse, dell'esperienza folle delle Brigate Rosse, degli omicidi politici, con il sequestro e l'uccisione di Aldo Moro” (CALCATERRA, D., 2007: 37).

Consolo ammette più volte di ricorrere volontariamente al genere del romanzo storico e in particolare risorgimentale. Secondo lui, è l'unica forma narrativa possibile per rappresentare in modo metaforico il presente e le sue istanze, la cultura, la scrittura e la letteratura incluse. Consolo stesso scrisse il suo romanzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, in omaggio a Sciascia, e in particolare al suo romanzo *Morte dell'inquisitore*. Però non va dimenticato che alla base della stesura del romanzo vi si trovano almeno tre elementi principali: un'inchiesta sui cavatori di pomice svolta da Consolo per un settimanale, il fascino del quadro di Antonello da Messina, *Ritratto d'ignoto* e infine la rivolta di Alcàra Li Fusi avvenuta nel 1860. Quest'ultimo fattore è accompagnato da un dibattito sul Risorgimento così detto "tradito" chiamato altrimenti la Resistenza. Questa plurivocità del romanzo viene sottolineata per di più dalla presenza di documenti variamente manipolati. Un procedimento che rende una narrazione verosimile dal punto di vista della sua storicizzazione, ma che, nello stesso tempo, la nega perché si prefigge di spiegare i fatti (TRAINA, G., 2001: 58).

I due protagonisti del romanzo devono affrontare, ognuno dalla propria prospettiva, la resistenza del mondo contadino siciliano. Il barone Enrico Pirajno di Mandralisca, malacologo e collezionista d'arte, cercherà di comprendere le esigenze popolari, invece l'avvocato Giovanni Interdonato, il deuteragonista, rivoluzionario giacobino, svolgerà la funzione di staffetta tra i vari esuli e i patrioti dell'isola. I due protagonisti si incontreranno a causa della rivolta di Alcàra Li Fusi e del successivo processo e occuperanno due parti opposte: il barone difenderà i contadini insorti e chiederà di aver clemenza all'Interdonato che avrà assunto l'incarico di giudice.

Il barone Pirajno di Mandralisca è un aristocratico intellettuale che per certi aspetti può assomigliare alla figura del principe Salina che giudica tutto con un certo distacco, ma qui le analogie si esauriscono. I protagonisti del Lampedusa si instaurano su un forte contrasto, tra l'altro generazionale, invece nel romanzo consoliano la relazione tra i protagonisti è piuttosto di carattere polemico. Con il ritorno al tema del mito risorgimentale Consolo vuole intraprendere una polemica contro chi intende il Risorgimento come movimento omogeneo ed ispirato da una sola frazione. Il Consolo volge l'attenzione del lettore verso le sollevazioni contadine che lottavano contro i balzelli e l'usura. I risvolti vengono imprigionati nel castello di sant'Agata di Militello il quale nel romanzo viene rappresentato come "immensa chiocciola con la bocca in alto e l'apice in fondo, nel buio e putridume" (CONSOLI, V., 2006: 136). Secondo Segre, la metafora della chiocciola attraversa tutto il romanzo rappresentando l'ingiustizia e i privilegi della cultura. Non a caso, il protagonista principale del romanzo di Mandralisca nelle sue ricerche si occupa di lumache.

Per non ripetere quello che è già stato raccontato, Consolo rifiuta una narrazione classica e ricorre ai documenti e ai ricordi inventati dei personaggi realmente esistiti con lo scopo di concentrarsi sugli episodi. Grazie a questo proce-

dimento il romanzo storico sfugge alla sua definizione tradizionale per acquisire delle sfumature e dei significati modificati.

Negli anni Sessanta è stato ripreso il dibattito sui rapporti tra classi sociali e sulle possibilità di esprimersi da parte di esse. Siccome è stato constatato che le classi oppresse non erano in grado di farsi notare, Vincenzo Consolo, con questo romanzo, tenta di restituire loro, agli esclusi della storia, la propria voce. Secondo Consolo la Storia, l'hanno scritta i potenti e non gli umili, i vincitori e non i vinti. Per rendere ancora più trasparente questa divisione delle stesse classi Consolo fornisce praticamente ogni personaggio di un idioma: un brigante recluso parla il sanfratellano, il poco noto idioma gallo-romanzo, le guardie parlano il napoletano, Mandralisca usa un siciliano regolarizzato sul latino. L'italiano viene qui mescolato al dialetto siciliano il che vuole riflettere non solo l'impasto linguistico ma anche quello sociale, culturale, antropologico. In un'intervista Consolo ha affermato: "Ho voluto creare una lingua che esprimesse una ribellione totale alla storia e ai suoi miti. Ma non è il dialetto. È l'immissione nel codice linguistico nazionale di un materiale che non era registrato, è l'innesto di vocaboli che sono stati espulsi e dimenticati" il suo quindi è "un lavoro da archeologo", che riporta alla luce ciò che è sepolto nella profondità linguistiche dell'italiano, non è una corruzione dell'italiano (FALCO, A., 2009/02).

Beniamino Mirisola nomina addirittura l'opera consoliana il *Bildungsroman*, indicando nello stesso tempo come il protagonista principale Enrico Pirajno barone di Mandralisca e proponendo la sua prospettiva interpretativa (MIRISOLA, B., 2012). Pirajno viene rappresentato come un aristocratico, intellettuale, che vive dedicandosi alla sua ricerca da erudito, finché le violente circostanze non lo costringono al confronto con la cruda realtà. Il barone dovrà sacrificare in nome della giustizia e della ragione il proprio patrimonio culturale e spirituale. Il Consolo non si astiene dalla parabola che rende privilegiata la tendenza di interpretare le vicende del protagonista in quanto riflesso delle sue letture ed idee politiche. Il percorso formativo del protagonista, a differenza dei personaggi tradizionali del genere, non è stato rappresentato come il nucleo del romanzo, ma piuttosto lasciato in disparte, in favore della già menzionata dimensione intertestuale ed ideologica. Il suo cambiamento è graduale, avviene a passi lenti. Del suo divenire possono testimoniare i momenti narrativi come quello dell'iniziazione, per esempio: il protagonista si trova su una nave, in viaggio, dunque in movimento, il che riflette la sua condizione: in discesa o ascesa perpetua, come nella scena seguente: "una strada dura, tutta il salita, piena di giravolte e di tornanti" (CONSOLO, V., 2006: 87).

Privo di questo schema dell'evoluzione interiore, sembra che il protagonista, sfugga alla classifica intenzionale che viene subito in mente. E invece, anche se non del tutto fedeli al canone e alle esigenze del genere, il romanzo e i suoi protagonisti risultano assai trasparenti. Il barone Mandralisca si associa al principe Salina. Ne troviamo prove in una serie di interventi di vario tipo che hanno

azzardato un'interpretazione sul messaggio contenuto nel romanzo. I teorici, fra cui Corrado Stajano, Antonio Debenedetti, Paolo Milano e Geno Pampaloni non vogliono solo leggere *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, ma gli attribuiscono le peculiarità seguenti: "antigattopardo" oppure "Gattopardo di sinistra". Tutti però sono d'accordo che, ambedue gli autori: Consolo e Lampedusa, anche se hanno in comune certi aspetti, non coincidono per quanto riguarda la storia e il suo divenire (MIRISOLA, B., 2012). Lo definisce bene Cesare Segre, sempre in riferimento alla questione delle analogie tra le due opere:

Consolo riprende dal *Gattopardo* solo lo spunto di un romanzo sulla Sicilia ai tempi dello sbarco di Garibaldi, con al centro un aristocratico che, essendo pure un intellettuale, è particolarmente portato a riflettere sui cambiamenti e a giudicare con qualche distacco, senza venire meno allo stile e alla sprezzatura della sua casta.

CONSOLO, V., 1987: IX—X

Il Consolo stesso rimane scettico per quanto riguarda le comparazioni tra i contenuti dei romanzi menzionati e ribadisce la loro futilità nel campo dell'analisi vera e propria del profilo del protagonista. Secondo lo scrittore sarebbe anche troppo rischioso identificarlo con il protagonista. Ammette invece, che le loro voci si accostano, ma solo nella seconda parte del romanzo. Un rapporto che pare ancora più stravagante se riusciremo a rievocare le origini letterarie del protagonista. Va sottolineato che lo scrittore si è ispirato a un personaggio realmente esistito di un nobile cefalutano e in questo modo ha garantito al suo protagonista uno statuto quasi autonomo.

L'evoluzione del protagonista rappresentata in modo poco schematico, simbolico e significativo potrebbe essere un'altra caratteristica distintiva che avrebbe contribuito all'atteggiamento polemico verso la tradizione e la rappresentazione fino a quel momento adottata. Il barone di Mandralisca non ha paura di assumere le responsabilità dell'intellettuale in determinati momenti storici. Probabilmente si tratta di una sfida oppure di un invito a un'ulteriore presa di distanza dai suoi privilegi, dalla sua formazione e persino dalla sua cultura.

Bibliografia

- ADAMO, Giuliana, 2006: *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*. San Cesario di Lecce, Manni.
- BARBAGALLO, Gaetano, 2009: "Il sorriso dell'ignoto marinaio": i Nebrodi nel risorgimento siciliano, Persone, <http://nebrodinetwork.it/wp/?p=125> [l'ultimo accesso: il 12 novembre 2011].

- BONINA, Gianni, Anno IV, n° 92: *Vincenzo Consolo. Padri e parricidi. Vincenzo Consolo: la sua scrittura, le sue opere e il suo rapporto con il lavoro di Sciascia e Vittorini. Tra debiti e superamenti dei modelli letterari. L'intervista*, <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=187> [l'ultimo accesso: il 14 dicembre 2011].
- CALCATERRA, Domenico, 2007: *Vincenzo Consolo. Le parole, il tono, la cadenza*. Catania, Prova d'autore.
- CONSOLO, Vincenzo, 1987: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Milano, Mondadori.
- CONSOLO, Vincenzo, 2006: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Milano, Mondadori.
- FALCO, Annunziata, 2009: *I riflessi letterari dell'Unità d'Italia nella narrativa siciliana*, http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/1503/Falco_Annunziata.pdf [l'ultimo accesso: il 15 ottobre 2011].
- MEREU, Sandra, 2011: "Il sorriso dell'ignoto marinaio" di Vincenzo Consolo. *Libri, recensioni*, <http://94.32.64.110/www.equilibriemas.it/website/Menu.php?menu=5244> [l'ultimo accesso: il 14 gennaio 2012].
- MIRISOLA, Beniamino: *Ragione e identità nel "Sorriso dell'ignoto marinaio" di Vincenzo Consolo*. Gli Scrittori d'Italia — XI Congresso Nazionale dell'ADI, <http://www.italianisti.it/FileServices/133%20Mirisola%20Beniamino.pdf> [l'ultimo accesso: il 14 gennaio 2012].
- PUGLISI, Sandro, 2008: *Soli andavamo per la rovina. Saggio sulla scrittura di Vincenzo Consolo*. Acireale — Roma, Bonnano Editore.
- SEGRE, Cesare, 1991: *Intrecci e voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*. Torino, Einaudi.
- SEGRE, Cesare, 2005: *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*. Torino, Einaudi.
- TRAINA, Giuseppe, 2001: *Vincenzo Consolo*. Fiesole, Cadmo.

Nota bio-bibliografica

Aneta Chmiel è docente di Glottodidattica presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1998 e nel 2002 ha ottenuto il dottorato. È autrice di vari articoli sulla letteratura italiana rinascimentale e contemporanea. Ultimamente le sue ricerche si concentrano sulla narrativa di Vincenzo Consolo.

EWA TICHONIUK-WAWROWICZ

Università di Zielona Góra

Anatomia di uno sdegno

ABSTRACT: Written in the wake of the September 11, 2001 attacks, Oriana Fallaci's pamphlet *La rabbia e l'orgoglio* has provoked an international discussion, as well as trials on charges of defaming Islam. The journalist, outraged by the incomprehension of both, her position and reality in which terrorism prospers and "Eurabia" is being consolidated more and more, responded to the harsh words of critique with two other pamphlets: *La forza della Ragione* and *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*. Both texts are even richer in examples aimed to demonstrate the Islamic expansion, the "presumed" culture of Muslims, and the myopia of European governments, EU and international structures. Fallaci remained true to herself and her own style — direct, expressive, passionate, often offensive — which, combined with her specific views, has provoked attacks, insults and outrage, as well as a wave of admiration. Only time will show if her concepts were indeed prophetic, or simply xenophobic.

KEY WORDS: Fallaci, Eurabia, Islam, expansion, pamphlet.

Dopo la pubblicazione di *Insciallah*, Oriana Fallaci ha tacito per un decennio. Solo a causa dell'attacco terroristico alle Torri Gemelle l'11 settembre 2001, la giornalista ha interrotto il silenzio scrivendo *La rabbia e l'orgoglio* per *Il Corriere della Sera*, siccome "vi sono momenti, nella Vita, in cui tacere diventa una colpa e parlare diventa un obbligo" [RO 13]¹. In seguito la Fallaci ha riproposto l'appassionato articolo sul deterioramento dell'Occidente e sulla minaccia islamica nella versione originaria ed integrale, concludendolo risolutamente: "Stop. Quello che avevo da dire l'ho detto. La rabbia e l'orgoglio me l'hanno ordinato. La coscienza pulita e l'età me l'hanno consentito. Ora basta. Punto e basta" [RO 163].

¹ I numeri delle pagine delle citazioni della trilogia di Oriana Fallaci vengono segnati direttamente nel testo tra le parentesi quadre. RO sostituisce *La rabbia e l'orgoglio*, FR *La forza della Ragione*, IA *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse* (v. Bibliografia).

Viste le estreme reazioni suscite dal libro (cfr. TICHONIUK-WAWROWICZ E., 2005: 233—246), comprese tra encomi, attraverso polemiche, fino a minacce e denunce, nel 2004 la Fallaci pubblica tuttavia un altro pamphlet, *La forza della Ragione*, in cui ribadisce le sue posizioni. Anche questo titolo provoca tante discussioni, allora la scrittrice fiorentina risponde con *Oriana Fallaci intervista se stessa. L'Apocalisse*, il quale chiude la trilogia divenuta un fenomeno intellettuale, sociale ed editoriale (tre milioni di copie vendute solo in Italia).

La disputa piace alla Fallaci: accanto alle voci più o meno critiche, offese e cause² [FR 16—18, 24—27, 28, 52, 60, 61; IA 40, 44] accoglie tantissime lodi ed espressioni di ammirazione³ [FR 14—16, IA 40—44]. Più della ricezione negativa, le fa soffrire il fatto di essere ignorata, la “congiura del silenzio” [IA 34, 40]:

Quando [...] pubblicai [...] “Wake up Occidente” [...], speravo che intorno ad esso si aprisse un dibattito. Era un testo sul sonno che ha narcotizzato l’Europa trasformandola in Eurabia, e meritava una discussione. Ma anziché un invito a ragionare, svegliarsi e ragionare, i collaborazionisti vi videro una formula guerrefondaia.

[FR 255]

La famosa intervistatrice, inviata di guerra, giornalista e scrittrice dopo gli ultimi libri viene infatti spesso ritenuta “razzista”, “reazionaria” [FR 255] ed “anarchica”: “fu una grande donna moderna e illuminata fino a quando prese ad attaccare il mondo arabo. Quella [...] non era più la ‘vera’ Fallaci” (GNOCCHI, A., 2011). Sempre coraggiosa, sincera e diretta addirittura fino alla scorrettezza e alla scortesia, diviene sempre più controversa. Le sue opinioni estreme indispongono. Ad esempio, parlando con la Tilbot che stava preparando un grosso articolo sulla fiorentina per *The New Yorker*, la Fallaci ha dichiarato:

Se sarò viva, andrò dai miei amici a Carrara — sa, dove c’è il marmo. Lì sono tutti anarchici. Con loro prendo gli esplosivi. [...] [La moschea di Colle di Val d’Elsa] la faccio saltare per aria! [...] Io *non voglio* vedere quella moschea — è molto vicina alla mia casa in Toscana. Non voglio vedere un minareto di ventiquattro metri nel paesaggio di Giotto. Quando io non posso neanche indossare una croce o portare una Bibbia nel *loro* Paese! Così LO FACCIO SALTARE!⁴

TALBOT, M., 2006

Però la Federazione Anarchica Italiana ha subito preparato un comunicato. In parole aspre e molto forti, si è dissociata dai “guerrafondai come Fallaci”, dai

² In Francia, Italia e Svizzera.

³ V. <http://thankyouoriana.altervista.org/>; <http://www.iostoconoriana.it/>.

⁴ Il corsivo e le maiuscole originali; la traduzione di E. Tichoniuk-Wawrowicz.

“più biechi e viscerali istinti di odio e discriminazione” della scrittrice, dal suo “delirio xenofobo” (Commissione di Corrispondenza della FAI 2006).

Nel menzionato articolo della giornalista americana, la “magnificamente ribelle” Fallaci aggiunge di essere contraria all’aborto⁵ ed ai matrimoni gay⁶. La scrittrice ha parlato degli omosessuali in maniera abbastanza rude già ne *La rabbia e l’orgoglio* [RO 104] e ne *L’Apocalisse* [IA 215—225⁷] come anche delle femministe [RO 104—105; IA 217]. Si oppone pure al “caotico movimento detto no-global” (MAZZONI, R., 2006) ed incita gli altri a fare lo stesso ed a boicottare il Social Forum Europeo (cfr. FALLACI, O., 2002 a). La insospettisce l’immigrazione in generale (specialmente non le piacciono i Messicani⁸).

In modo offensivo si esprime non solo di vari gruppi, ma anche degli individui. Ad esempio Cassius Clay (Muhammad Ali) è secondo la Fallaci “uno scherzo della natura” [FR 125], “stupido e cattivo, sbruffone e ignorante” [FR 126], Sigrid Hunke — una “fottuta nazista”⁹ [FR 161], il vescovo Raffaele Nogaro — uno “scugnizzo no-global” [FR 183], Vittorio Emanuele II — il “re nano, nano nel corpo e nell’anima” [FR 206], Wałęsa — un “cafone nonché bacchettone”¹⁰ [IA 97], Yeltzin¹¹ — un “ubriacone” [IA 97], Monika Lewinsky — “la cicciona” [IA 112], Bush — “antipaticchino” e “ignotarello” [IA 97], Schröder e Chirac due “nullità” [IA 92]; in Romano Prodi, oltre alle sue decisioni socio-politiche [FR 95], non le va nemmeno il fisico¹²: la “facciona guanciuta e falsamente benigna” e la “voce manierosa e melliflua” [FR 93] e insieme a Berlusconi sono “due fottuti idioti” (TALBOT, M., 2006); Gianfranco Fini, invece, le ricorda Palmiro Togliatti — “il comunista più odioso che abbia mai conosciuto” [FR 97].

La Fallaci sopporta comunque male le critiche e le derisioni indirizzate a lei stessa. E cerca di replicare “punto per punto a tutti coloro che l’hanno attaccata”

⁵ “[...] a meno di ‘non essere violentata e messa incinta da un Osama Bin Laden o da un Zarqawi’”.

⁶ “Così come i mussulmani vorrebbero che tutti diventassimo mussulmani, loro vorrebbero che tutti diventassimo omosessuali”.

⁷ Ne *L’Apocalisse* spiega che ha molti amici gay e l’omosessualità in sé non la turba, ma che le dà fastidio, quando si trasforma in ideologia e poi in uno strumento politico [IA 216—217].

⁸ “Se tieni un’arma e dici ‘Scegli chi è peggiore tra i musulmani ed i messicani’, ho un momento di esitazione. Poi scelgo i musulmani, perché mi hanno rotto i coglioni”.

⁹ Occorre sottolineare che la Hunke veramente ha collaborato con le SS ed ha scritto la sua tesi sotto la direzione di Ludwig Ferdinand Clauss, uno dei teorici della psicologia razziale (POEWE, K., 2006: 167).

¹⁰ Nella precedente versione del libro, cioè in *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, Wałęsa è stato denominato solamente un “ignorante” (FALLACI, O., 2004: 86).

¹¹ L’originale grafia della Fallaci. In italiano si usa trascrivere questo nome come *El’cin*, in inglese *Yeltsin*.

¹² La Fallaci spesso da ridire sull’aspetto altrui come, ad esempio, nel caso di Clinton con “il suo nasone sempre rosso” [IA 111], di Arafat che sputacchiava parlando [RO 57, 87] o di Kofi Annan affetto da uno strabismo ambiguo [IA 127].

(come in *Oriana Fallaci risponde*, intervista di Riccardo Mazzoni). Così, ad esempio, reagisce alla sua parodia fatta da Sabina Guzzanti¹³:

Un'attricetta che fa le caricature dei personaggi ha irriso sulla mia malattia e s'è messa in testa l'elmetto per darmi di guerra fondaia. (Giovanotta, essendo una persona civile io le auguro che il cancro non le venga mai. Così non ha bisogno di quell'esperienza per capire che sul cancro non si può scherzare. Quanto alla guerra che lei ha visto soltanto al cinematografo, per odiarla non ho certo bisogno del suo presunto pacifismo. Infatti la conosco fin da ragazzina quando [...] combattevo per dare a lei e ai suoi compari la libertà di cui vi approfittate).

MAZZONI, R., 2006

La scrittrice, tuttavia, non si ferma lì e ritorna alla Guzzanti ne *La forza della Ragione*, elencando le “servizie” che deve subire, ma che non la fermeranno mai:

Imitatrici senza intelligenza e senza civiltà che calzando un elmetto uguale a quello da me portato in Vietnam mi danno di guerra fondaia o irridono la mia malattia con botta e risposta crudeli. [...] nessun'oca crudele che m'impersona con l'elmetto in testa e deride la mia malattia riuscirà mai [...] a zittirmi.

[FR 17—18, 24]

A volte la Fallaci si stizzisce perfino per gli episodi innocui come quello di una sfilata romana fatta in omaggio ad alcune donne importanti per la storia e la cultura dell'umanità (tra le quali: Isabella di Spagna, Maria Antonietta, Caterina I di Russia, Maria Skłodowska-Curie, Ella Fitzgerald, Marylin Monroe, Giulietta o Santa Bernadetta). La tredicesima eroina è Oriana Fallaci “incarnata dalla modella Elena Camilleri, in pantaloni simil coccodrillo, cappello da uomo, occhiali scuri, maglietta nera con su scritto ‘Wake up, Occidente!’”¹⁴ (MARTELLINI, L., 2003a), che raffigura “la coscienza critica che anche la moda adesso prende a modello” (MARTELLINI, L., 2003b). Ma per la scrittrice non è un ossequio, ma un'altra beffa. A suo parere la sfilata era ispirata alla “Pace e Unità fra i Popoli” e lo stilista si è dimostrato tanto incolto quanto malizioso [FR 255—257],

¹³ La quale, durante il Social Forum Europeo a Firenze, 6 novembre 2002, ha detto, tra l'altro: “Voi non conoscete la fatica di vivere a Manhattan al 38^{esimo} piano, mentre, voi smidollati non avete avuto neppure il coraggio di sfasciare un bancomat — continua la Guzzanti. — Amo la pace e l'amo tanto che sarei disposta a radere al suolo una città e a non fare prigionieri. Amo la guerra perché mi fa sentire viva...” E quando dal pubblico qualcuno ha gridato: “Ti venisse un cancro!”, l'attrice ha risposto immediatamente e spontaneamente: “Ce l'ho già e ti venisse anche a te e alla tu' mamma” (*E Sabina Guzzanti...*, 2002).

¹⁴ Alcune immagini dalla passerella (compresa la controfigura della giornalista nella giacca con tanti occhiali metallici) sono da vedere in una galleria del *Corriere della sera*: http://www.corriere.it/av/galleria.html?moda_roma1&4 [data di consultazione: il 10 febbraio 2012].

foderandola di pallottole [FR 257, 261] e mettendola in una fila con le regine sanguinose come Maria Stuarda.

La Fallaci si dimostra spesso suscettibile e la sua permalosità sembra aggravarsi col tempo. Tanto è vero che la Fallaci ha subito anche molti oltraggi pesanti, ingiurie, calunnie, oscenità, incriminazioni. Ella medesima ha provocato una parte, ma l'altra è sorta dalla moda di criticare la giornalista fiorentina in blocco [IA 14]. La maggioranza delle disapprovazioni è legata alle posizioni della Fallaci riguardanti la situazione attuale nel mondo. Ed è proprio quest'ultima ad accendere prima la rabbia e l'orgoglio della scrittrice [FR 33, 182, 188], alle quali si uniscono successivamente lo sdegno [FR 34, 35, 92, 163; IA 14] e lo sgomento [FR 163, 169]. La fonte principale delle forti emozioni si trova nell'asunto dell'espansionismo islamico.

[...] il nemico non è affatto un'esigua minoranza. Ce l'abbiamo in casa. Ce l'avevamo in casa l'11 settembre del 2001 cioè a New York. Ce l'avevamo in casa l'11 marzo del 2004 cioè a Madrid. Ce l'avevamo in casa l'1, il 2, il 3 settembre del medesimo anno a Beslan dove si divertirono anche a fare il tiro a segno sui bambini [...]. Ce l'avevamo in casa il 7 luglio scorso cioè a Londra dove i kamikaze identificati erano nati e cresciuti. Dove [...] erano vissuti finalmente in un mondo civile [...]. Senza la barba, vestito all'occidentale, e secondo i suoi complici in buona o in malafede perfettamente-inserito-nel-nostro-sistema-sociale. [...] Con la famiglia. E pazienza se la famiglia è spesso composta da due o tre mogli, pazienza se la moglie o le mogli le fracassa di botte, pazienza se non di rado uccide la figlia in blue jeans, pazienza se ogni tanto suo figlio stupra la quindicenne bolognese [...]. È un nemico che trattiamo da amico. Che tuttavia ci odia e ci disprezza con [...] Tale intensità che verrebbe spontaneo gridargli: se siamo [...] così cattivi, [...] perché non te ne torni a casa tua? Perché stai qui? [...] Un nemico, inoltre, che in nome dell'umanitarismo e dell'asilo politico [...] accogliamo a migliaia per volta anche se i Centri di Accoglienza straripano, scoppiano, e non si sa più dove metterlo.

FALLACI, O., 2006

La Fallaci scrive del terrorismo ampiamente, ricorda vari attentati e le loro vittime [FR 177—178, IA I—VIII, 13—14, 160—161]. Invero rimane impossibile discutere con i fatti e le cifre, ma la scrittrice indica ancora un altro pericolo da parte dei musulmani — islamizzazione dell'Occidente: “[...] i figli di Allah vogliono sottometterci. Conquistarci. [...] [e per farlo] non hanno bisogno di polverizzare i nostri grattacieli o i nostri monumenti: gli basta la nostra debolezza e la loro prolificità...” [FR 86].

A questo punto la fiorentina apre due ampi discorsi: sulla condizione del mondo occidentale e sull'espansionismo islamico.

Nonostante le stragi attraverso cui i figli di Allah ci insanguinano e si insanguinano da oltre trent'anni, la guerra che l'Islam ha dichiarato all'Occidente

non è una guerra militare. È una guerra culturale. [...] Non farti trarre in inganno dai loro esplosivi. Sono una strategia e basta. I terroristi, i kamikaze, non ci ammazzano soltanto per il gusto d'ammazzarci. Ci ammazzano per piegarci. Per intimidirci, stancarci, scoraggiarci, ricattarci. Il loro scopo non è [...] distruggere i nostri grattacieli [...]. È distruggere la nostra anima, le nostre idee, i nostri sentimenti, i nostri sogni.

[FR 275—276]

La Fallaci si chiude in una spirale del sospetto e dell'odio verso l'Islam. La scrittrice parla del “giogo mussulmano” [FR 77], del “giogo della Sharia” [FR 14—15], dell’“ottusa ferocia dell'Islam” [IA IX]. Afferma che “l'unica arte nella quale i figli di Allah hanno sempre eccelso [è] l'arte di invadere conquistare soggiogare” [FR 38]. Sottolinea che l’“invasione islamica” [FZ 225], l’“espansionismo islamico” [FR 54], l’“offensiva islamica” [FR 69] ha una “strategia ben precisa” [FR 130]: “Avanzare passo per passo” [FR 136].

Per illustrare la convinzione riporta vari fatti e nomi: dall’espansione del VII e dell’VIII secolo alle Bozze d’Intesa, da Maometto II ad Arafat, dagli attentati terroristici ai programmi televisivi. Solleva diverse questioni importanti come la poligamia [RO 88], la situazione specifica della donna nell'Islam [RO 89], la sudditanza delle mogli [FR 113—115], l’obbligo del velo [RO 88, 90], l’infibulazione¹⁵ [FR 228—232], l’inesistenza del tema dei Diritti Umani nell'Islam [FR 172]. Cita dei frammenti del *Libro Azzurro* di Khomeini¹⁶, alcuni di “dieci Khomeindamenti” [FR 219—221]. Attacca il filoislamismo e il suo “veleno” [FR 235]. La questione del contrasto tra le culture per lei non esiste proprio [RO 85—91]: la cultura occidentale sussiste [RO 34—35, 44, 80], ma quella musulmana no [RO 42—44, 162; FR 121—122, 159—160]¹⁷. Come anche l'Islam moderato [FR 277, IA 178—182]:

Perché non si può purgare l'impurgabile [...]. Le Sure sulla Jihad intesa come Guerra Santa rimangono. E così le punizioni corporali. Così la poligamia, la

¹⁵ La quale paragona alla castrazione maschile. La mutilazione genitale femminile viene normalmente accostata alla circoncisione maschile, ma i risultati dell’infibulazione e della circoncisione non sono affatto paragonabili.

¹⁶ Si tratta di *The Little Green Book. Sayings of the Ayatollah Khomeini* (da trovare tradotto dal francese da Harold J. Salemson oppure direttamente dal persiano da Daniel Deleanu) che contiene le fatwah che riguardano non solo le preghiere e la vita religiosa, ma anche la quotidianità e l'intimità (come il periodo femminile, l'adulterio, la defecazione). Alcuni brani sono davvero scioccanti, come quelli che parlano del ripudio della moglie che non ha compiuto i nove (sic) anni prescritti, della zoofilia, degli atti omosessuali o del concubinaggio. Khomeini sembra accettare gli ultimi tre, anche se l'Islam li proibisce. Gli esempi raccapriccianti vengono citati sia dalla Fallaci sia da Waugh (WAUGH, A., 1980: 56). Anche se hanno tralasciato un esempio ancora più ripugnante che gli abusi sulle bambine piccolissime, durante lo svezzamento. Purtroppo l'Islam non vieta la pedofilia.

¹⁷ Anche perché “l'Islam ha sempre perseguitato e zittito i suoi uomini intelligenti” [FR 168] ed eccezionali come Averroè [FR 168, 197] o Avicenna [FR 197].

sottomissione anzi la schiavitù della donna. Così l'odio per l'Occidente, le malizioni ai cristiani e agli ebrei cioè ai cani infedeli. [...] Il Corano è ciò che è. E i fondamentalisti, gli integralisti [...] sono il suo vero volto [...]. Ergo, un buon mussulmano non può essere moderato. Non può accettare lo Stato di Diritto, la libertà, la democrazia, la nostra Costituzione, le nostre leggi. L'Islam moderato non esiste.

[IA 183]

La Fallaci mette in rilievo l'avversione da parte dei musulmani per l'integrazione [FR 100] ed elenca le loro pretese legate alle consuetudini e i diritti [FR 103—121]: accettazione del velo¹⁸ e delle fotografie con il viso coperto¹⁹, venerdì festivo, permessi di assenza dal lavoro per il pellegrinaggio, per il Ramadan e le altre feste islamiche, pause per le preghiere quotidiane, matrimoni e divorzi con effetti civili “secondo il rito islamico”²⁰, insegnamento religioso a scuola, scuole private islamiche parificate, cimiteri e la sepoltura rituale²¹. Per la Fallaci tutte sono inaccettabili²², come lo è anche il diritto di voto riconosciuto agli extracomunitari [FR 90—92, 101—102]: “[...] il voto non è una merce di scambio” [FR 102]. E non riesce a capacitarsi che lo straniero potrebbe ottenere i “diritti fondamentali [...] equivalenti a quelli idei cittadini nazionali” [FR 151]²³.

Leggendo la Fallaci, si può a volte avere l'impressione che i musulmani in Europa sono tutti clandestini, prostitute, lenoni, spacciatori di droga [FR 99, 157, 244] o terroristi [FR 240] che picchiano le donne [FR 115], le stuprano [FR 54, 74], non pagano le tasse [FR 99], ma avanzano pretese immotivate. Una tale immagine non è frutto solo del suo sdegno, ma prima di tutto del

¹⁸ Bisogna ricordare che accanto al *hijab*, all'*al-amira*, allo *shayla* o al *khimar*, che coprono in diversa maniera e misura capelli, spalle e collo, ci sono i veli che coprono tutto il corpo, come il *chador* che però lascia esporre il viso, e quelli che nascono pure le facce come il *niqab* e il *burqa* (*burkah*).

¹⁹ Alcuni paesi europei difendendo la loro laicità hanno vietato il velo integrale in luoghi pubblici (come la Francia nel 2011). Cfr. BIELECKI, T. (2010).

²⁰ Bisogna ricordare che matrimoni islamici si dividono in *nikah* e in *nikah mut'a* (*mut'ah* o *sighah*) [FR 110—115]. Il primo è a tempo indeterminato e legalmente rientra nella categoria delle vendite; il secondo (“matrimonio di godimento”), praticato dagli sciiti, matrimonio a termine (rinnovabile) che rientra nella categoria degli affitti. Cfr.: http://www.corsodireligione.it/religioni/islam/islam_donna.htm; http://www.storialibera.it/epoca_medioevale/islam_e_cristianita/islam/introduzione_all_islam/articolo.php?id=3745&titolo=4.%20Fondamenti%20etici [data di consultazione: il 10 febbraio 2012].

²¹ L'elenco delle richieste delle organizzazioni musulmane in Italia (il Centro islamico culturale di Roma, L'Unione delle Comunità e Organizzazioni Islamiche di Italia, L'Associazione Musulmani Italiani di Roma, La Comunità Religiosa Islamica di Milano) preparato dalla Fondazione Giovanni Agnelli, è da trovare: http://spazioinwind.libero.it/piepatso/tav_int/Situazione%20Ita-1.htm#Le richieste [data di consultazione: il 10 febbraio 2012].

²² Anzi: le richieste sono “sfrontate e truffaldine” [FR 242].

²³ Recentemente è nata in Italia una nuova campagna per i diritti di cittadinanza “L'Italia sono anch'io”.

bisogno di proteggere il proprio patrimonio culturale, storico, religioso²⁴ e quindi l'identità [RO 78—79, 135]. La Fallaci ha paura che l'Islam davvero stia inondando l'Occidente e riporta i numeri. Scrive che in Europa vivono 53 milioni di seguaci dell'Islam²⁵, nell'Unione Europea 18 milioni [FR 51] e che “nell'ultimo mezzo secolo i musulmani [sono] cresciuti del 235 per cento²⁶. (I cristiani solo del 47 per cento)” [FR 52]. E sempre “si riproducono come topi” [FR 52]. L'allarmismo della giornalista sembra un po' esagerato, visto che il tasso di fertilità dei musulmani europei oscilla attorno ai 2,2%²⁷. Ma bisogna anche affermare che, mentre i cattolici sono rimasti fermi al 17,4% della popolazione²⁸, i musulmani sono al 19,2% (BARTOLONI, B., 2008), e nel 2030 saliranno al 25—26,4% nel mondo (FRAID, D., 2011). E molti studiosi sottolineando l'influsso reciproco tra il mondo islamico e l'Europa si domandano chi avrà la meglio²⁹.

La Fallaci avvisa ostinatamente della “Politica del Ventre” [FR 53—54, 55; IA 119] come anche dell'estraneità dell'Islam: “[...] non è il nostro credo, [...] non appartiene alla nostra cultura, [...] al posto dell'amore semina l'odio e al posto della libertà la schiavitù [...]” [FR 89]. Ripete che l'Islam è teocrazia [FR 57], totalitarismo teocratico [FR 66], integralismo islamico è il nazi-islamismo [IA 35]; che “il Corano è il nuovo *Das Kapital*” [FR 58], anzi: “è il *Mein Kampf* di una religione che ha sempre mirato a eliminare gli altri” (FALLACI, O., 2005). L'unica cosa che non nega all'Islam è la passione e sottolinea che per “combattere la loro passione, per difendere la nostra cultura cioè la nostra identità e la nostra civiltà, non bastano gli eserciti. [...] Ci vuole la [...] forza della passione” (FALLACI, O., 2002b). Invece l'Occidente presentato dalla Fallaci si rivela subdolo ed atrofizzato.

²⁴ La Fallaci si denomina “atea”, ma sottolinea, che “è intrisa di cultura cattolica” [RO 131 e *passim*; FR 189].

²⁵ Secondo un rapporto del 2009 vivono 38 milioni di musulmani in Europa (JG 2009). Un altro dice che il numero dei musulmani è cresciuto da 29,6 milioni nel 1990 a 44,1 milioni nel 2010. I citati dalla Fallaci 58 milioni, i musulmani europei li raggiungeranno entro il 2030 (The Pew Forum, 2011).

²⁶ Queste percentuali vengono ripetute probabilmente dietro un sito tipo <http://www.islamweb.com> che ha usato i dati di *World Almanac and Book of Facts, 1935* e di *Reader's digest Almanac and Yearbook 1983*.

²⁷ <http://www.pewforum.org/future-of-the-global-muslim-population-regional-europe.aspx> [data di consultazione: il 10 febbraio 2012].

²⁸ Con gli altri seguaci di varie chiese cristiane raggiungono il 33%.

²⁹ Come Bernard Lewis, storico britannico, che constata: “Conformemente alle attuali tendenze, la popolazione d'Europa avrà le maggioranze musulmane al più tardi entro il ventunesimo secolo” (SCHWANITZ, W., 2004: 6). Oppure Bassam Tibi, politologo siriano che, riferendosi al discorso di Lewis, dice: “Anch'io come un immigrato musulmano penso che il problema non è se la maggioranza degli europei diventa musulmana, ma piuttosto quale forma di Islam è destinata a dominare in Europa: l'Islam della sharia o l'euroislam” (TIBI, B., 2004). Anche la Fallaci lo menziona [IA 192].

C'è l'Europa dei banchieri che hanno inventato la farsa dell'Unione Europea, dei Papi che hanno inventato la fiaba dell'Ecumenismo, dei facinorosi che hanno inventato la bugia del Pacifismo, degli ipocriti che hanno inventato la frode dell'Umanitarismo. C'è l'Europa dei Capi di Stato senza onore e senza cervello, dei politici senza coscienza e senza intelligenza, degli intellettuali senza dignità e senza coraggio. L'Europa ammalata, insomma. L'Europa vendutasi come una sgualdrina ai sultani, ai califfi, ai visir, ai lanzicheneccchi del nuovo Impero Ottomano. Insomma l'Eurabia. Ed ora te lo dimostro.

[FR 142]

La scrittrice dimostra la degenerazione del Vecchio Continente che “diventa sempre di più una provincia dell'Islam” [FR 35], una “colonia dell'Islam” [FR 37], dove “il maccartismo trionfa” [FR 259]. Parla dell’“Europa soggiogata” [FR 52], “l'Europa che brucia” [FR 56], che ha paura [FR 56—57, 267; IA 34], che non ragiona più [FR 259—264], che “ha costruito la panzana del pacifismo multiculturale” [IA 33]. Cita le ricerche di Bat Ye'or³⁰ [FR 144—147], dalle quali emerge “la più grossa congiura della Storia moderna” [FR 141], una “congiura eseguita alla luce del sole” [FR 147] che “nel 1975 l'Europa era già stata venduta all'Islam” [FR 149], ma anche gli atti del seminario del 1977³¹ [FR 159—162] e del convegno del 1991³² [FR 163—164], nei quali il dialogo Euro-Arabo si trasforma in “monologo fatto per conto dell'Islam” [FR 172], un “ossequio all'Islam” [FR 163] ed ai “Popov di Allah” [FR 165], un “orgiaistica apoteosi della civiltà-islamica” [FR 161]. Accusa sia l'UE che l'ONU di essere filoislamiche e di aver inventato i reati di “islamofobia” e “diffamazione dell'Islam” [FR 31]. Analizza largamente la situazione in diversi paesi europei e la loro islamizzazione. In modo particolare si concentra, naturalmente, sull'Italia che diventa, ai suoi occhi, un avamposto di una provincia dell'Islam [FR 37]. Lo *status quo* viene favoreggiato dalla Triplice Alleanza: Sinistra, Destra, Chiesa Cattolica [FR 188—247, IA 104—105]. Sinistra e Destra sono ormai “due volti della medesima faccia” [IA 39], invece le Chiese “non sa più dove va [...]”, sul pietismo, il buonismo, il vittimismo ha costruito un'industria” [FR 157] e tace “perfino quando il crocifisso viene offeso” o “sulla poligamia e sul ripudio e sulla schiavitù” [FR 199].

Solamente gli Stati Uniti incutono speranza, come durante il Capodanno del 2004 a New York [FR 269—273]. L'America — secondo la Fallaci — è “così forte e generosa che negli ultimi sessant'anni di incendi ne ha spenti due: il

³⁰ È lo pseudonimo di Giselle Littman che ha coniato il termine Eurabia (cfr. BAT YE'OR, 2005).

³¹ “I mezzi e le forme di cooperazione per diffusione in Europa la lingua araba e la sua civiltà letteraria”.

³² V. la raccomandazione 1162 (1991) dell'Assemblea parlamentare del Consiglio d'Europa e la direttiva n. 465/1991 del Consiglio d'Europa sul contributo della civiltà islamica alla cultura europea.

nazifascismo e il comunismo” [FR 275]. Ma per spegnere un altro incendio sola non basta. E poi:

[...] il vero volto dell’Occidente non è l’America: è l’Europa. Pur essendo figlia dell’Europa, erede dell’Europa, l’America non ha la fisionomia culturale dell’Europa, il passato culturale dell’Europa, i lineamenti culturali dell’Europa.

[FR 277]

Perciò la Fallaci non smette di gridare che “Troia brucia” [FR 35, 37], che “l’incendio divampa” [FR 37] come “una Cassandra³³ che parla al vento” [FR 13, 37]. È brusca, ironica, biliosa. Con ogni titolo successivo sembra più intransigente, velenosa, disistimata dalla gran parte dell’intellighenzia e adorata dalle masse. Volendo destare coscienze, manipola abilmente il lettore: gli si rivolge direttamente, gli dà del tu³⁴, manifesta le proprie fortissime emozioni, conia slogan che fanno presa, ricorre spesso al linguaggio di odio, non evita parolacce. Lotta testardamente contro le “nequizie del Politically Correct” [FR 157] sia contenutisticamente che stilisticamente. Scrive molte *letterine*-invettive rivolte a vari personaggi politici³⁵, non risparmia giudizi aspri, accosta fatti storici, statistiche e osservazioni dei viaggi a luoghi comuni, populismo, semplicismo, montature mediatiche per indicare senza scrupoli o esitazione il nuovo nemico della società occidentale. E così il contagio dello sdegno si propaga.

Bibliografia

- BAT YE’OR, 2005: *Eurabia. The Euro-Arab Axis*. Cranbury, Associated University Presses.
- FALLACI, Oriana, 2001: *La rabbia e l’orgoglio*. Bergamo, Rizzoli.
- FALLACI, Oriana, 2004a: *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*. Bergamo, Rizzoli (I libri del Corriere della Sera).
- FALLACI, Oriana, 2004b: *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L’Apocalisse*. Bergamo, Rizzoli.
- FALLACI, Oriana, 2004c: *La forza della Ragione*. Bergamo, Rizzoli.
- POEWE, Karla, 2006: *New religions and the Nazis*. New York—Oxon, Routledge.
- SCHWANITZ, Wolfgang G., 2004: (Gespräch mit Bernard Lewis) “Europa wird am Ende des Jahrhunderts islamisch sein”. *Die Welt*, 28, Juli.

³³ Si paragona anche a Mastro Cecco (Cecco d’Ascoli, 1269—1327) bruciato al rogo [FR 9—14, 249—252] che diventa per la Fallaci un simbolo del martirio di un intellettuale non compreso [FR 28, 37]. Dice di essere una fuorilegge, un’eretica, una mosca bianca [IA 189].

³⁴ Il che può dare l’impressione di voler illuminare il volgo, siccome in *Oriana Fallaci intervista sé stessa* scrive: “Continuando a darci del Lei o passando al tu? Continuando a darci del Lei, per carità. Non amo indulgere a mode giacobine” [IA 13].

³⁵ A: Prodi, Fini, Brancaccio, Schulze, Nogaro, Martini, Rossi, alla Lioce e altri.

- TICHONIUK-WAWROWICZ, Ewa, 2005: *“La rabbia e la ragione” in una lente americano-europea. Dopo l’11 settembre 2001*. In: JAROSZ, Krzysztof, éd.: *Les images de l’Amérique dans les littératures en langues romanes*. Katowice, Wydawnictwo UŚ.
- WAUGH, Auberon, 1980: “Books: And Never on Sunday”. *New York Magazine*, 24 March.

Sitografia³⁶

Articoli firmati

- BARTOLONI, Bruno, 2008: *Il Vaticano: più musulmani che cattolici*, http://www.corriere.it/cronache/08_marzo_30/vaticano_musulmani_cff620ba-fe31-11dca6ac-00144f486ba6.shtml.
- TIBI, Bassam, 2004: *Grenzen der Toleranz*, http://www.welt.de/print-wams/article115339/Grenzen_der_Toleranz.html.
- BIELECKI, Tomasz, 2010: *Zakaz noszenia burki staje się coraz popularniejszy w Europie*, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114881,7512720,Zakaz_noszenia_burki_staje_sie_coraz_popularniejszy.html.
- FALLACI, Oriana, 2002a: *Fiorentini, esprimiamo il nostro sdegno*, il 6 novembre 2002, http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2002/11_Novembre/06/fallaci.shtml.
- FALLACI, Oriana, 2002b: *WAKE UP, OCCIDENTE, SVEGLIA*, il 26 ottobre 2002 — *Corriere della Sera*, http://archivistorico.corriere.it/2002/ottobre/26/FALLACI_WAKE_OCCIDENTE_SVEGLIA_co_0_021026287.shtml.
- FALLACI, Oriana, 2005: *Il discorso tenuto da Oriana durante l’Annie Taylor Award ricevuto il 28 novembre 2005*, <http://www.lisistrata.com/newlisistrata2007/013Fallaci11Annetayloraward.htm>.
- FALLACI, Oriana, 2006: *Il nemico che trattiamo da amico*, il 15 settembre 2006, http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2006/09_Settembre/15/falultimopezzo.shtml.
- FRAID, Daniel, 2011: *Liczba muzułmanów — nowe badania*, 14 lutego 2011, <http://www.twojaeuropa.pl/2354/liczba-muzułmanów---nowe-badania>.
- GNOCCHI, Alessandro 2011: *Altro che xenofoba, razzista o anarchica. La Fallaci fu sempre una liberale perfetta*, http://www.ilgiornale.it/cultura/10_orianamonomino_erede_mio_nipote_edoardo/21-07-2011/articolo-id=536044-page=0-comments=1.
- MARTELLINI, Laura, 2003a: *Curiel, colori d’Indonesia. Gattinoni, donne e storia*, il 28 gennaio 2003, http://archivistorico.corriere.it/2003/gennaio/28/Curiel_colori_Indonesia_Gattinoni donne_co_10_030128561.shtml.
- MARTELLINI, Laura, 2003b: *In passerella giochi di sensualità e trasparenze*, il 29 gennaio 2003, http://archivistorico.corriere.it/2003/gennaio/29/passerella_giochi_sensualita_trasparenze_co_10_0301292745.shtml.
- MAZZONI, Riccardo, 2006: *Oriana Fallaci risponde*, <http://archivio.panorama.it/home/articolo/ida020001016357>.
- TALBOT, Margaret, 2006: “The Agitator. Oriana Fallaci directs her fury toward Islam”. *The New Yorker*, 5 June 2006, http://www.newyorker.com/archive/2006/06/05/060605fa_fact?currentPage=all.

³⁶ L’ultimo accesso a tutti gli indirizzi elencati: il 10 febbraio 2012.

Note, articoli, rapporti anonimi

- Commissione di Corrispondenza della Federazione Anarchica Italiana — FAI, 2006: *Comunicato sulle dichiarazioni di Oriana Fallaci*, il 30 maggio 2006, <http://federazioneanarchica.org/archivio/20060530cdc.html>.
- Fondazione Giovanni Agnelli, 2000: *L'integrazione dei musulmani in Italia: il tempo del lavoro e del culto* (Presentazione alla stampa: Torino, il 30 settembre 2000), http://spazioinwind.libero.it/piepatov/tav_int/Situazione%20Ita-1.htm#Le richieste.
- JG 2009: *W Niemczech tyle samo muzułmanów co w obydwu Amerykach*, 11 października 2009, <http://www.euroislam.pl/index.php/2009/10/w-niemczech-tyle-samo-muzułmanow-co-w-obydwu-amerykach>.
- The Pew Forum, The Future of the Global Muslim Population. Projections for 2010-2030, ANALYSIS, January 27, 2011, <http://www.pewforum.org/future-of-the-global-muslim-population-regional-europe.aspx>.
- E Sabina Guzzanti si trasformò nella Fallaci*, l' 8 novembre 2002, <http://www.repubblica.it/online/politica/socialforumquattro/guzzanti/guzzanti.html>.
- campagna per i diritti di cittadinanza, <http://www.litaliasonoanchio.it/>.
- http://www.corsodireligione.it/religioni/islam/islam_donna.htm.
- http://www.storialibera.it/epoca_medioevale/islam_e_cristianita/islam/introduzione_all_islam/articolo.php?id=3745&titolo=4.%20Fondamenti%20etici.
- <http://thankyouriana.altervista.org/>.
- <http://www.iostoconoriana.it/>.
- http://www.islamicweb.com/begin/religions_changes.htm.
- http://www.corriere.it/av/galleria.html?moda_roma1&4.

Nota bio-bibliografica

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz, dottore di ricerca (2007), docente di lingua italiana e letteratura presso l'Università di Zielona Góra. Si interessa di letteratura concentrazionaria e di letteratura italiana moderna e contemporanea. Ha pubblicato su Primo Levi, Antonio Tabucchi, Oriana Fallaci, Gabriele D'Annunzio.

JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA

Masaryková Univerzita

Tres teorías del conflicto intelectual: Randall Collins, Pierre Bourdieu y Harold Bloom*

ABSTRACT: This article focuses on three conflict theories of intellectual creativity (by Randall Collins (born 1941), Pierre Bourdieu (1930—2002) and Harold Bloom (born 1930)). All three systems, despite their differences, are useful for literary theory and criticism. The purpose of this article is to explore them. Both, simple pseudo-sociological reductions and excessive academic textualizations are ineffectual for analyses of literary artifacts and intellectual creativity.

KEY WORDS: Sociology, Collins, Bourdieu, Bloom, anxiety of influence.

Randall Collins y la red inalámbrica

Randall Collins formalizó en *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change* (aparecido en 1998) una teoría del cambio intelectual cuyos planteamientos pueden servir para comprender la dinámica de la producción literaria. Sobre ello volveremos más adelante. La obra es monumental, resultado de años de estudio y elaboración, y comprende un análisis de las historias de la filosofía a nivel global, no sólo del canon de la filosofía occidental, sino de las escuelas del mundo islámico, chino, hindú, japonés, etcétera. El carácter global y multicultural (síntomas ambos de la situación institucional de la producción intelectual hoy), sus dimensiones y ambiciones, no desdicen de su calidad y profundidad.

Para Collins el universo intelectual se define por su autonomía respecto a los restantes niveles de la formación social. Está formado por grupos intelectuales o redes que coexisten en rivalidad estructural (no individual, insiste, sino entre

* Texto realizado en el marco del proyecto de investigación I+D FF12010-15196.

campos), algo que también planteaba Bourdieu sobre la “república de las letras” (BOURDIEU, P., 1996: 204). El autor usa imágenes de la física (campos, polos magnéticos, energía), de forma similar, asimismo, a como lo hacía BOURDIEU (1996: 9—10). Una de las metáforas usadas se inspira en el famoso cuento de Borges “La biblioteca de Babel” (citado por Collins) y cuya musicalidad ideológica dibuja rasgos parecidos.

La vida social es para R. Collins una ecología de cuerpos humanos donde los intelectuales viven pegados a la palabra escrita; ésta es un objeto sagrado en el que el escritor cree como en los dioses de una religión pagana. Esta forma de creencia recuerda, sin duda, a la teología agustiniana: *crede ut intelligas*. (Uno no es platónico por leer a Platón, sino que se lee a Platón porque se es platónico). Pero lo fundamental es, con o sin el santo Agustín, que la condición de la vida intelectual es la crisis, la rivalidad de las escuelas o grupos en torno a la apropiación de los distintos espacios de atención coyunturales.

Más que de mundo o de universo intelectual habría que hablar de una especie de abstracto archipiélago: un rosario o cadena de pensadores ligados por relaciones personales que habitan en diferentes escuelas rivales entre sí —en una interconexión al mismo tiempo marcada por separación conflictiva—, como una polinesia de tribus que adoran, totémicamente, a un dios común: la Filosofía. Esta retórica, en sentido fuerte, de las islas o redes de intelectuales interconectadas se apoya, teóricamente, en la noción de campo de Bourdieu, pensador ya canónico invocado, no sin reservas metodológicas, por R. Collins. Los otros puntales de esta construcción teórica son Durkheim y su sociología de las religiones y la noción de “rituales de interacción” del padre de la microsociología, Erving Goffman (1922—1982). El archipiélago es en apariencia algo caótico y sin sentido. Caótico porque nunca puede predecirse hacia dónde camina un pensamiento determinado: R. Collins insiste en que una escuela o pensador no debe leerse aisladamente, desde el futuro, como si de algo hecho o dado se tratara. Sin sentido en apariencia, porque el sentido de esta dinámica es su futilidad, la absoluta condenación al fracaso de todo esfuerzo intelectual. Como en Borges, la vida humana es un laberinto que desemboca en la muerte. Collins relativiza e ironiza de forma sutil sobre la llamada justicia poética (en su caso filosófica), o el deseo de resurrección tras la muerte y los sueños de gloria intelectual de los participantes en el juego de rivalidades del campo. En esto suena algo como el Sartre de, por ejemplo, *¿Qué es literatura?* (1948) cuando escribe sobre el fracaso y la inutilidad de la pasión literaria.

Las leyes o dinámica que rigen esta Babel son las siguientes: las ideas son producidas por redes, no por individuos, si bien los rituales de interacción son fundamentales para comprender la formación de cadenas de capital intelectual por las que fluyen las ideas. Los rituales de interacción proveen de “energía emocional” al individuo, básica para la productividad en la lucha por el espacio de atención en el que sólo se sitúan unos pocos. En suma: “Intellectual life is

driven by oppositions, filling attention space under the law of small numbers; intellectual fame goes to those who carve out maximally distinctive positions" (COLLINS, R., 2002: 322). El modo de toda vida intelectual es la "innovación conservadora". Los círculos productivos suelen moverse en ciclos: a periodos en los que hay "vértices de creatividad" (o crestas, o cimas) se suceden otros en los que domina la rutina escolástica, sin que esta deba considerarse siempre en el sentido negativo de repetición rutinaria sin creatividad: de hecho, dedica un espacio a las obras de los filósofos españoles del Siglo de Oro (Suárez). Collins compara la historia de la filosofía usando otra metáfora, la del río de Heráclito, en el que se producen "remolinos" que forman los "nudos de atención", los intelectuales son "truly eddies in the river of time" (2002: 60). Otras cuestiones como la dinámica entre las escuelas fuertes y las escuelas débiles (2002: 116, 191) y la importancia de la creación de las universidades ("The university revolution was the overwhelming impetus because it was a conscious struggle to take control of the immediate conditions of intellectual life" (2002: 663)), las dejaré a un lado para centrarme en un punto que me parece importante: la cuestión de la "autonomía relativa" de los campos intelectuales.

La cuestión de las prácticas autónomas o de la relativa autonomía de los espacios sociales ha sido y es un caballo de batalla para el estudio de la producción intelectual y artística. La sensación es que nos hallamos frente a una forma de materialismo cultural aupado en una teoría de conflicto de carácter no marxista: "External social conditions operate indirectly by rearranging the material base for intellectual life" (COLLINS, R., 2002: 791). Convertir el campo cultural y el campo intelectual en meros epifenómenos de las estructuras es una reducción sociohistórica brutal, pero igual, quizás, es invertir el argumento, aislar las redes y por tanto los individuos completamente de las determinaciones sociales o, igualmente, de la coyuntura política del momento. En este sentido, Collins anda con pies de plomo: por ello insiste en los flujos de ideas (como los amantes de la metafísica textual insisten en que "todo es texto"). La creatividad intelectual no es un mero reflejo de la economía y la política:

Intellectual creativity is no mere reflex of economics and politics. There are three layers of causality: (1) economic-political structures, which in turn shape (2) the organizations which support intellectual life; and these in turn allow the buildup of (3) networks among participants in centers of attention on intellectual controversies, which constitute the idea-substance of intellectual life. Economic-political conditions determine ideas not directly but by way of shaping, and above all by changing, the intermediate level, the organizational base of intellectual production.

COLLINS, R., 2002: 324

Existen, por tanto, tres capas de causalidad de la misma: estructuras político-económicas (¿son autónomas?) que dan forma a las organizaciones que sustentan

la vida intelectual, las cuales permiten el establecimiento de redes entre los participantes en centros de atención sobre controversias intelectuales que constituyen la idea-sustancia de la vida intelectual. Las condiciones político-económicas no determinan las ideas directamente sino dando forma y sobre todo modificando el nivel intermedio, la base organizativa de la producción intelectual. De este modo COLLINS defiende la autonomía de la producción filosófica, protegiéndola del degradante calificativo de ser mera, simple ideología: “Without an internal structure of intellectual networks generating their own matrix of arguments, there are no ideological effects on philosophy; we find only lay ideologies, crude and simple” (2002: 13). Collins usa el concepto de ideología en un sentido que no aclara, puesto que diferenciar ideología / filosofía, o ideología / ciencia recuerda a la discusión del filósofo marxista Louis Althusser y a toda la problemática relacionada con el concepto (una cuestión imposible de tratar aquí).

Respira en toda la obra del norteamericano un relativismo irónico borgiano que, si saludable por relativizante y desmitificador, resulta incómodo desde un punto de vista científico. Algo así como un “todo vale” posmoderno que no retiene eficacia a la hora de comprender lo que —dicho en el lenguaje de Marx— sería la articulación de la base y la superestructura. Sin duda habría que matizar más lo que digo, y es posible que muchas ideas sobrevivan largo tiempo en un espacio entre la tierra y el cielo, el *metakosmos* o intermundo donde Epicuro coloca a los dioses. Pero esta visión es resultado del uso de una lente demasiado grande, macrohistórica, cuya visión se vuelve borrosa cuando se quiere ver de cerca.

Las historias de la filosofía canónicas suelen empezar con los presocráticos, una creencia muy antigua planteada ya en Diógenes Laercio, cuya arquitectura de *diadochaí* o sucesiones de escuelas filosóficas (método de Teofrasto y Soción de Alejandría) mantiene un inquietante parecido con el trazado de Collins. ¿Representa el norteamericano, en este sentido, un salto hacia la tradición canónica, de forma parecida a, como veremos, Harold Bloom? Es posible. Por el momento, algo sobre las lentes de la historia.

Los prismas impíos de Pierre Bourdieu

Los planteamientos de Collins son parecidos a los de Bourdieu, pero la sensación es de una simplificación, por parte de aquél, del sociólogo francés¹. En primer lugar nos encontramos con dos problemas: la cuestión de la “refracción” de la mirada del campo y la de la “homología de las posiciones”.

¹ Véase “Randall Collins y la dimensión ritual de la filosofía” (MORENO PESTAÑA, J.L., 2007).

En otros trabajos he descrito los principales conceptos de Bourdieu que interesan al campo de estudio de la literatura, de modo que no reincidiré en ellos (véase BELLÓN AGUILERA, J.L., 2009a, 2007a y 2007b, 2005). En general Bourdieu ofrece un marco teórico interesante (nociiones como *habitus*, campo) con algunos problemas importantes entre los que se encuentran los señalados antes: la “refracción” y la “homología de las posiciones”, de los que aquí sólo podemos dar unos apuntes. La “homología de las posiciones” le sirve a Bourdieu para comprender el entrelazamiento entre diferentes campos: por ejemplo, cómo el lugar ocupado en el campo por un sujeto depende del origen social, o la identificación de los dominados en el campo con los dominados en la formación social. Pero es un concepto excesivamente problemático y ha sido cuestionado con frecuencia². Igual sucede con la refracción. Bourdieu plantea el campo como un espacio de mediación específica a través del cual se ejercen las determinaciones externas:

Las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una *reestructuración* tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica propia, es decir, el producto acumulado de su historia propia.

BOURDIEU, P., 1989: 2

El campo literario es un espacio social autónomo que funciona como un prisma, ejerciendo un efecto de desviación de las determinaciones externas, las cuales relee de acuerdo a su propia lógica interna. Los acontecimientos políticos, económicos, socio-históricos, son siempre —dice Bourdieu— retraducidos según la lógica del campo. La imagen usada impugna la teoría del reflejo, por tanto a Lukács y toda la panoplia teórica de los realismos (incluido el realismo socialista). El espejo no refleja sino que refracta. Con todo, podría decirse que más que una descomposición de la luz en el vidrio se trata de una polarización. La cuestión es cómo sucede, en qué momento. El barómetro puede ser la toma de posición de un escritor, ya que puede leerse, al mismo tiempo, como una toma de posición social: la mirada del sociólogo, en consecuencia, debe situarse en el momento en que sucede la refracción. El escritor selecciona, plantea y tematiza unos elementos escamoteando (consciente o inconscientemente) otros a un lector genérico que, por otro lado, comparte la *illusio* del efecto realidad de aquello que lee: una novela *es*, en la lectura, la —o una— realidad.

² Para una crítica del concepto “homología de posiciones” véase el excelente trabajo “La sociología de la filosofía de Pierre Bourdieu y del Centre de sociologie européenne” (2005), de J.L. Moreno Pestaña. El problema de la “refracción” y la relación con la “mirada literaria” la traté en *La mirada pijoapartesca* (2009) y en “Extraños aires de familia (Pierre Bourdieu y Juan Carlos Rodríguez)” (2011, en prensa), cuyos planteamientos reproducimos.

En este sentido, habría que ver hasta qué punto no palpita aquí lo que Althusser llamaba una interpellación ideológica compartida. Noblesse oblige: la lógica del campo rige. En primer lugar, en el campo domina la ideología de lo estético, la necesidad o *anángkē* de “literaturizar”, de “estetizar” el mundo, la “mirada literaria”. Sobre esto léanse los trabajos de Terry Eagleton, *La estética como ideología* (2006) y los de Juan Carlos Rodríguez, especialmente *La literatura del pobre* (2001). La imagen romántica del poeta como alquimista de la realidad es iluminadora (véase asimismo el clásico M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, de 1953). Un ejemplo canónico muy conocido bastará: Bécquer, en el que la transparencia de la mitología estética es apabullante. Para el poeta sevillano, la poesía es una transubstanciación de la realidad en arte, a través del amor, como si la literatura fuera capaz de mostrar, al mismo tiempo que oculta, lo que no se ve en la realidad (así, por ejemplo, la rima 21: “¿Qué es poesía?”). Lamentablemente, todo sería tan (falsamente) sencillo y profundamente simple como en Bécquer si la mitología de lo estético fuera el único mitema a tener en cuenta y si la sensibilidad romántica no fuera sobredeterminada en otras ideologías literarias (la cuestión se complica en el siglo XX). Para comprender la toma de posición de un escritor, y no sólo frente o en los laberintos amorosos sino en cuestiones políticas, es posible que la cuestión de la “homología de posiciones” sea crucial. Aunque un concepto, como he dicho, discutible, marca la refracción que, amalgama de la mitología de lo estético y las expectativas sociales y visión del mundo, polariza la luz proveniente del mundo social. Otro problema: ¿hasta qué punto no hay una impregnación de la mirada del campo o mirada literaria por parte del lector o receptor, por no hablar del recreador (crítico, historiador, sociólogo) de la obra? Tampoco eso puede ser tratado aquí.

“No es una cuestión personal, sólo negocios (canónicos)”:
Harold Bloom

Tom Hagen: Your father wouldn't want to hear this, Sonny. This is business not personal.

Sonny: They shoot my father and it's business, my ass!

Tom Hagen: Even shooting your father was business not personal, Sonny!

Sonny: Well then, business is going to have to suffer. And please, do me a favor, Tom. No more advice on how to patch things up just help me win, please?

The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972)

En un grado pasmante de negación del mundo social se encuentra la teoría de Harold Bloom, flamante teórico y crítico literario cuya principal e indeleble contribución a los estudios literarios es la de la teoría de la *angustia de la influencia* [*anxiety of influence*] y sus ideas sobre el Canon occidental (BLOOM, H., 1975 y 1995). Si Collins escribió una historia de los cánones de la filosofía global, Bloom había teorizado y desarrollado la mitología del canon literario (inglés y global) unos veinte años antes, si bien *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, de 1994, casi coincide en su aparición con *The Sociology of Philosophies*, de 1998.

En su ya clásico *The Anxiety of Influence*, Bloom planteó el conflicto entre los creadores aspirantes y sus figuras canónicas (a aquellas en las que se reflejan) como tensión interna en la que el nuevo poeta se desdobra en su lucha por la supervivencia literaria o sortear el olvido. Esta vez la lucha agónica, la tragedia griega, sucede entre individuos vivos que escriben y fantasmas literarios. La teoría es bastante conocida, de modo que tampoco reincidiré demasiado (véase BELLÓN AGUILERA, J.L., 2005). Su “historia de las relaciones intra-poéticas” (según su propia denominación) divide a los poetas en fuertes y débiles, todos sometidos a la *angustia* (o ansiedad, preocupación) *de la influencia*: superar al padre literario, entrar a formar parte del Canon, cuyo centro es Shakespeare. Baste decir que H. Bloom hace un uso algo *sui generis* de la teoría de la novela familiar de Freud, por ser excesivamente intertextual o simplemente textual (incluso interpretando el poeta-Padre como un fantasmático Superyo) y porque la temática recuerda más al tema del doble, que no es estrictamente freudiano.

Bloom ha destacado también por el matonismo verbal desplegado en sus ataques a lo que llama, en *El canon occidental*, “la escuela del resentimiento”, dentro de la cual incluye las corrientes deconstructivistas, historicistas, feministas, post-coloniales, etc. Pero su teoría incorpora mucho de esos otros lenguajes, como si los hubiera asumido para disolverlos en su propio andamiaje culturalista, con una serie de comentarios sarcásticos y lamentables análisis que sólo son posibles por la fuerza de su misma consagración como teórico y crítico, ya que Bloom es una institución dentro de la institución. Hay que decir que la lucha fantasmática y seudofreudiana entre los poetas aspirantes y los ejes poéticos del Canon recuerda sin duda a un libro posterior de Derrida, los *Espectros de Marx* (1993). No planteo que haya ninguna deuda entre los dos, pero la forma del análisis es parecida y puede deberse a los inicios “deconstructivistas” del mismo H. Bloom. Si éste hace de Shakespeare el fantasma primordial sin el cual nada es posible en literatura, Derrida, en filosofía, hace algo parecido con Marx. Sin olvidar que la *fantología* de Bloom es anterior a la de Derrida, puede decirse que aquél usa métodos deconstructivos y psicoanalíticos, descentradores, para re-centrar el Canon.

Esta forma de proceder se debe a la propia red intelectual en la que Bloom está situado: primero, su mentor en *Cornell University* fue Meyer Howard Abrams,

el autor de *El espejo y la lámpara* (citado arriba) y del cual, como se sabe, es la *Norton Anthology of English Literature* (el texto estándar para los estudiantes universitarios en USA y en otras partes); segundo, fue discípulo de Northrop Frye (1912—1991), autor de *Fearful Symmetry* (1947) y *Anatomy of Criticism* (1957), quien puede ser considerado como un precursor³; tercero, tras una crisis a finales de los sesenta, empezó a interesarse por la Cábala, por el gnosticismo hebreo, lo que explica el tono místico de su *The Anxiety of Influence* (1975)... y lo enlaza de alguna forma a Derrida, cuyo pensamiento ha sido tildado por Habermas de neo-nietzscheano y de “misticismo judaizante”. Ha sabido colocarse en el centro de atención de la teoría y crítica de la literatura anglosajona primero y luego, por razones obvias (expansión del inglés, centralidad de los estudios), global; su producción en publicaciones es impresionante y ha sido desde siempre miembro de una de las universidades norteamericanas más prestigiosas, Yale.

Su indignada impugnación de las escuelas postestructuralistas, deconstrutivistas, postmodernas, feministas y materialistas, en suma, los que nombra *lemmings* resentidos, todo esto recuerda lo que enseñaba Collins a propósito de Montaigne: “Montaigne’s ‘plague on all houses’ represents the culminating skepticism in an age when the bases of intellectual life were fragmented and in flux” (COLLINS, R., 2002: 501)⁴. Y quizás la clave se encuentre en los planteamientos de Bourdieu en “Censorship and the imposition of form” (en 1992: 137—163), versión corregida, de 1982, del trabajo *La ontología política de Martin Heidegger* (1975). Una época de estancamiento académico, de rutina escolástica, de sentimiento del sinsentido de la literatura (véase RODRÍGUEZ, J.C., 2002) explican este *plague on all houses* que se encuentra en otras épocas, como en el postmodernismo. Puede ser un deseo de situarse en el centro de atención dando un salto ontológico hacia atrás, hacia el culturalismo anglosajón, occidental, del turno de siglo. Bloom, fuera o no consciente de su andadura, sí ha sabido y sabe cómo caminar en un espacio académico dominado por los que él siente como roedores resentidos: “Un paso adelante, dos pasos atrás”.

³ “Frye estaba convencido de que la crítica se hallaba en un estado de lamentable desbarajuste que nada tenía de científico y que necesitaba ser cuidadosamente puesta en orden. Había tantos juicios de valor subjetivos como garrulería ociosa, y, por consiguiente, se necesitaba con urgencia la disciplina de un sistema objetivo. Esto era posible, sostenía Frye, porque la misma literatura formaba ya un sistema así. No se trataba, en realidad, de una colección fortuita de escritos dispersos a través de la historia: si se la examinaba con cuidado podía verse que funcionaba aplicando ciertas leyes objetivas, y que la crítica podría hacerse sistemática al formularlas. Estas leyes encerraban las diversas modalidades, los arquetipos, mitos y géneros con los cuales se estructuran todas las obras literarias” (EAGLETON, T., 1998: 59).

⁴ “Plague on all houses” es una referencia, quizás, a Shakespeare, *Romeo and Juliet* Acto 3, escena 1, 90—92.

Desenlaces

Objetivar a Bloom es fascinante —tanto como justo y necesario— al igual que a Collins o Bourdieu. Pero la fuerza de la teoría del *neocon* cultural de Bloom es sugestiva, arrolladora. En Bourdieu (y en Collins) se tiene la sensación de que la rivalidad estructural en la república de las letras tiene poco que ver con la literatura. Es esto lo que ha hecho que sean miradas, en la mayor parte de las ocasiones, con el altivo desprecio del culturalismo, tanto académico como no académico. Que hayan sido desestimadas como reducciones brutales, desencantadoras, destructoras del valor artístico y literario. Esta lectura superficial y simplona de Bourdieu y Collins llega a conclusiones similares a las del personaje de “La polémica literaria” de Larra (*Revista Española*, 84, 9/8/1833)⁵; al final del artículo, cuando el joven crítico (“un cariacontecido mozarbete con cara de literato, es decir, de envidia”) pregunta por qué se atacan sus escritos con chorraditas, Figaro contesta: “No sé qué sabio ha dicho que las más de las cuestiones son cuestiones de nombre; aquí, amigo mío, las más son cuestiones de personas”. Digamos que tanto Figaro como el mozarbete cariacontecido se equivocan. Por un lado se acostumbra a recordarnos que la literatura son textos que poco o nada tienen que ver con sus autores. Es posible que sea cierto (en la biblioteca de Babel solo hay libros), pero la sacralización de un texto conduce a la misma patafísica que el culto a la personalidad. Por otro lado, lo que estudiamos —el autor, la obra— poco tiene que ver con el individuo empírico, real, con toda su complejidad, y las zonas de sombra de un texto, a las que no se llega ni se llegará nunca.

Lo que sí está claro es que el único sentido de la literatura es ella misma como forma de vida, como subraya el subtítulo del último libro de Bloom: *La anatomía de la influencia. La literatura como forma de vida* (2011). Ello implica estilos de vida y visiones del mundo desarrolladas en espacios sociales para los que hay objetos sagrados, valores estéticos e intelectuales, espacios de atención y grados de consagración. Esto sucede en grupos humanos, generalmente generacionales, ligados por intereses comunes. Sin duda hay un grado de sobre-determinación de la política y de la economía, pero por este camino volvemos al problema de la *refracción*. El campo literario es un universo de creencia, por tanto, el objetivo vital es la literatura, la angustia canónica. Claro que no podemos ser mecanicistas y generalizar demasiado. Con mucha frecuencia la misma literatura ironiza sobre esto:

— Si acaso —le dije— oye usted decir a las gentes cuando le vean por el mundo: “Ahí va el cliente de Figaro: ése es el del artículo”, “No lo creo — res-

⁵ Véase <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7799&portal=51>> [consultado 10 de septiembre de 2011].

ponda usted —: el cliente de Fígaro es un ente ideal, que tiene muchos retratos en esta sociedad, pero que no tiene original en ninguna”.

Larra

Bibliografía

- BELLÓN AGUILERA, José Luis, 2005: “Canon literario español y novela: mecanismos de incorporación de los artefactos literarios”. En: *Studia Romanistica*. Vol. 5. Universidad de Ostrava: 115—132.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis, 2007a: “*Todo modo*: Hechos y palabras en la poesía de la experiencia”. En: *Bulletin of Hispanic Studies*. Univ. of Liverpool (UK), 84: 797—819.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis, 2007b: “Bourdieu’s Field and the Critical Minefield of the 1898 Generation”. En: BUFFERY, H., DAVIS, S., HOOPER, K., eds.: *Reading Iberia. Theory / History / Identity*. Bern, Peter Lang Publishing Group: 43—61.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis, 2009a: *La mirada pijoapartesca (Lecturas de Marsé)*. Ostrava, Universidad de Ostrava.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis, 2009b: “La novela familiar freudiana en la literatura y el cine (notas)”. En: *Studia Romanistica*. Vol. 9. Universidad de Ostrava.
- BLOOM, Harold, 1975: *The Anxiety of Influence*. Oxford & New York, Oxford University Press.
- BLOOM, Harold, 1995: *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama.
- BLOOM, Harold, 2011: “Seguiré leyendo mientras me quede un soplo de vida. Entrevista a Harold Bloom (crítico literario)”. *El País*, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Seguir/leyendo/mientras/quede/soplo/vida/elpepicul/20110904elpepicul_1/Tes [consultado: 4 de septiembre de 2011].
- BOURDIEU, Pierre, 1989: “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios* (en línea), La Habana, 25—28: 20—42, <http://www.criterios.es/revista/25al28.htm> [consultado 1 de junio de 2010]. Trad. Desiderio Navarro (orig.: «Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode», *Lendemains*, 36 (1984): 5—20).
- BOURDIEU, Pierre, 1996: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge, Polity Press.
- COLLINS, Randall, 2002 [1998]: *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- DIogenes Laertius, 1972: *Lives and Opinions of Eminent Philosophers in Ten Books*. The Loeb Classical Library. London, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. In Two Volumes. Reedition of the 1925 R.D. Hicks.
- EAGLETON, T., 1998: *Una introducción a la teoría literaria*. México — Argentina: Fondo de Cultura Económica. [Primera edic. en inglés 1983; trad. J.E. Calderón].
- EAGLETON, T., 2006: *La estética como ideología*. Madrid, Trotta. [*The Ideology of the Aesthetic* (1990)].
- MORENO PESTAÑA, José Luis, 2005: “La sociología de la filosofía de Pierre Bourdieu y del Centre de sociologie européenne”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 112: 13—42.
- MORENO PESTAÑA, José Luis, 2007: “Randall Collins y la dimensión ritual de la filosofía”. *Revista Española de Sociología*, 8: 115—137.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, 2001 [1994]: *La literatura del pobre*. Granada, Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, 2002: *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada, Comares.

Síntesis curricular

José Luis Bellón Aguilera enseña literatura y lengua españolas en la Universidad Tomas Masaryk de Brno. Hizo su tesis doctoral en la universidad de Birmingham sobre Miguel Espinosa y Juan Marsé, sobre los que ha publicado sendas monografías (Marsé, 2009 y Espinosa, 2012). Ha publicado artículos sobre el 98, Bourdieu, el *Libro de Buen Amor* y cine español. Actualmente trabaja sobre la sociología del campo académico del hispanismo.

BUATA B. MALELA

Université de Silésie

Posture controversée et discours littéraire Miano et Mabanckou dans le dispositif médiatique

ABSTRACT: On the example of two writers of the African diaspora in France, Alain Mabanckou and Léonora Miano, the following paper examines how the notion of the author can be manipulated by the media and become a generator of controversy. Moreover, it deals with the impact of their media coverage (limited to the Parisian press and Websites) of their recent productions: *Black Bazar* (2009) and *Demain, j'aurai vingt ans* (2010) by Alain Mabanckou and *Les Aubes écarlates* (2009) and *Blues pour Elise* (2010) by Léonora Miano. This impact is evaluated through the comparative analysis of the writers' works and perspectives.

KEY WORDS: Francophone literature, African literature, French literature, contemporary novel, media device.

À partir de l'exemple de deux écrivains de la diaspora africaine en France, Alain Mabanckou et Léonora Miano, on examinera plus généralement comment la notion d'auteur peut être travaillée par le dispositif médiatique et devenir générateur de controverse. Bien plus, il s'agira de traiter de l'impact de leur positionnement médiatique (limité à la presse écrite parisienne et aux sites internet) sur leurs productions récentes d'une part *Black Bazar* (2009) et *Demain, j'aurai vingt ans* (2010) d'Alain Mabanckou et d'autre part *Les Aubes écarlates* (2009) et *Blues pour Élise* (2010) de Léonora Miano. On pourra mesurer cet impact grâce à l'analyse comparative de leurs productions respectives, de leurs prises de positions, etc. Notre hypothèse est que le dispositif médiatique tend à édifier une *posture* controversée de l'écrivain non plus africain, mais francophone, avec des variations possibles, dans la « posture » francophone comme on le verra, non sans polémique dans le champ littéraire et médiatique.

Cette variabilité observée implique une dimension collective et singulière à la fois qui nous amène à devoir envisager comment Miano et Mabanckou se font reconnaître dans le champ. Et comme la notion de posture permet d'arti-

culer le singulier et le collectif, en ce sens qu'il s'agit, pour reprendre Meizoz, d'une mise en scène médiatique d'un trait qui peut être physique, gestuelle, etc. Plus précisément encore, elle a trait à «une manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire» (MEIZOZ, J., 2007 : 15). Cette singularité correspond factuellement à un travail sur l'image de soi qui permet d'arriver à une identité énonciatrice donnée pour nouvelle et à grande charge polémique.

En effet, depuis l'accession de Mabanckou et Miano à la visibilité littéraire et médiatique, leur position oscille entre la rupture et la solidarité avec leur groupe d'appartenance (les groupes minorés), ce qui, dans le champ littéraire, correspond à un tiraillement permanent entre l'ordre temporel et l'ordre symbolique. Ou si l'on préfère, ces deux romanciers semblent s'être placés dans un jeu de médiation entre la recherche de la reconnaissance des pairs (le pôle temporellement dominé de la production restreinte) et la recherche du succès médiatique (le pôle temporellement dominant de la production large). Cette oscillation les constraint à adopter des stratégies de placement pour leur visibilité dans la «société du spectacle» pour reprendre le titre de Guy Debord. D'où notre seconde hypothèse, à savoir que la médiation dans la société du spectacle réoriente et réinvente la posture de l'identité auctoriale francophone, en l'occurrence celle de Mabanckou et Miano. Et cette réinvention se fait en donnant à voir des écrivains qui se présentent en public comme étant totalement coupés de leur arrière-fond idéologique, en l'occurrence la résurgence de la «question communautaire» dans l'espace public en Europe et particulièrement en France, au profit d'un discours controversé (au sein de la communauté d'appartenance) et centré sur l'individualité.

Contingence idéologique : identité culturelle et enjeux idéologiques

Pourtant Léonora Miano et Alain Mabanckou s'inscrivent tous les deux en tant qu'écrivains de la diaspora africaine dans l'histoire même qui constitue celle-ci et qui oriente en partie leur prise de position. En effet, ils sont tous deux indirectement issus de croisement historique multiple : l'histoire de la diaspora noire en Europe, de l'Atlantique noir et aussi des mouvements migratoires. Ces mouvements historiques qui sont à l'origine d'une forme de multiculturalité de la diaspora africaine dans le monde et particulièrement dans l'espace franco-phone ont pour effet de réinterroger, en fonction des contingences du moment, le processus identitaire aussi bien dans le corps social général que dans l'univers littéraire. En l'occurrence, la question communautaire (les racines chrétiennes de l'Europe, la présence de l'Islam en Europe, la question du peuple Rom, la question noire, etc.) est au cœur des enjeux politiques et culturels dans l'espace

public notamment en Europe occidentale. La « vitalité culturelle régionale semble [y] aller souvent de pair avec un vif dynamisme économique ; c'est ce que l'on constate, par exemple, en Catalogne ou en Écosse. Surtout, cette vivacité culturelle débouche généralement sur une revendication politique, qui va de l'autonomisme pondéré, comme au pays de Galles, au nationalisme tranchant, comme au Pays basque » (LE COADIC, R., 2001 : 319—320).

Ce débat controversé dans l'espace public en France fait intervenir des agents multiples dans le champ culturel. La ligne de fracture dans cette controverse vient principalement du clivage entre d'une part, les tenants supposés du multiculturalisme, de la diversité, et de son expression politique du moins considérée comme telle la « discrimination positive » ; et d'autre part, les tenants de l'intégration ou assimilation, républicains et universalistes autoproclamés et dont l'expression politique, du moins considérée comme telle, serait l'égalitarisme. Or, dans les champs politique, culturel et médiatique, il connaît plusieurs morphologies, notamment le débat engagé et puis éteint sur « l'identité nationale » auquel précède ou bien fait suite plusieurs prises de positions dont celles d'activistes, d'écrivains et d'universitaires de toutes disciplines¹.

Ces différentes interventions correspondent à une vision du corps social d'agents hétéroclites aussi bien des marges que d'ailleurs. Elles confirment aussi la présence d'une masse critique d'agents culturels de la diaspora africaine notamment en Europe et en France en particulier. Ces intellectuels font partie de la génération, pour la plupart, née dans les espaces africains, et qui a migré ensuite en France pour y poursuivre des études supérieures. Et cette présence s'inscrit bel et bien dans la continuité d'une présence afrodescendante en Europe. C'est dans ce contexte que Mabanckou et Miano émergent et connaissent un succès qui refaçonne en permanence leur posture dans les multimédias, notamment sur Internet (blogs, sites personnels et réseaux sociaux). C'est cette exposition qui donne lieu parfois à des prises de position controversées sur les questions identitaires.

¹ C'est le cas de tous ces ouvrages qui se répondent directement ou indirectement. On a par exemple le livre de François Durpaire (*France blanche, colère noire*, Paris, Odile Jacob, 2006), Hugues Lagrange (*Le Déni des cultures*, Paris, Seuil, 2010) ; Gérard Noiriel (*À quoi sert « l'identité nationale »*, Marseille, Agone, coll. Passé et Présent, 2007) ; Édouard Glissant & Patrick Chamoiseau (*Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi ?*, Paris, éd. Galaade/Institut du Tout-Monde, 2007) ; François Jullien (*Le Pont des singes. De la diversité à venir. Fécondité culturelle face à identité nationale*, Paris, éd. Galilée, 2010) ; Marcel Detienne (*L'Identité nationale, une énigme*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 2010) ; Daniel Lefeuvre et Michel Renard (*Faut-il avoir honte de l'identité nationale ?*, Paris, Larousse, coll. À dire vrai, 2008) ; Jacques Dewitte (*L'exception européenne. Ces mérites qui nous distinguent*, Paris, Michalon, 2008).

Trajectoire et reconnaissance médiatique

Mabanckou, tout comme Miano, fait partie de la génération des écrivains de la diaspora africaine née entre 1960 et 1970. C'est le cas notamment de Waberi, Fatou Diome, Kangni Alem, Sami Tchak, Kossi Efoui, Théo Ananissoh, etc. Ils ont fait des études de lettres et sciences humaines et mènent souvent une double vie d'écrivain combinée à un autre métier alimentaire ou non.

Pour ce qui est d'Alain Mabanckou, les médias ont reconstruit l'image d'un homme qui « s'est fait tout seul », une mise en scène pleinement assumée par l'auteur de *Verre cassé*. Dans une première étape, l'image qu'il donne à voir dans les médias reste multiple et semble consacrer celle d'un enfant pauvre ayant réussi en France et aux États-Unis. Le récit présenté commence par la mise en relief de ses conditions précaires au Congo-Brazzaville. Malgré cela, le jeune Mabanckou se montre très intéressé par la lecture et devient autodidacte grâce notamment au Centre culturel français. Il migre ensuite en France pour y achever ses études de droit. Après avoir obtenu un DEA, il se lance dans un projet doctoral qu'il n'achèvera pas ; il devient juriste à la Lyonnaise des eaux (groupe Suez) (MABANCKOU, A., 2012 : 112). Progressivement, il s'adonne à l'écriture et commence à publier dans les années 90 jusqu'en 2005 dans des maisons d'éditions relativement confidentielles comme Présence Africaine, Le Serpent à Plume, les éditions Kaléidoscope, etc. Il obtient une bourse d'écriture qui le conduit aux États-Unis où il enseigne d'abord à Michigan, puis en Californie. Quand il revient lui-même sur sa migration aux États-Unis, il précise d'emblée qu'il ne s'agit pas d'une promotion. Mais d'un choix individuel et non idéologique :

Il serait toutefois inexact d'affirmer aujourd'hui que la France m'a laissé tomber et que les États-Unis m'ont ouvert les bras, ce que j'entends souvent dire ici et là, surtout de la part de mes frères de couleur qui souhaitent accabler la France. Je gagnais bien ma vie en France et j'aurais pu vivre ainsi jusqu'à la fin de mes jours. Il s'agit d'abord et avant tout d'une décision individuelle mûrement réfléchie. Si j'ai accepté d'aller enseigner aux États-Unis, c'est parce que je savais que je ne me couperais pas pour autant de cette langue d'écriture qui est la mienne : le français.

MABANCKOU, A., 2012 : 113

Cette attache à la langue française précédée d'une défense de la France marque son attachement malgré la géographie au réseau littéraire à Paris. D'ailleurs, il est lauréat de nombreux prix littéraires souvent de France et depuis 2005, il publie chez Seuil et récemment dans la prestigieuse collection « blanche » de Gallimard. C'est ainsi qu'il est présenté dans la quatrième de couverture de ses livres. Il a donc un parcours ascendant tant sur le plan social que littéraire ;

sans oublier qu'il progresse parallèlement dans le *cursus honorum* de l'université américaine.

C'est aussi le cas de Léonora Miano. Si elle reste discrète sur sa vie privée, l'on croit savoir néanmoins qu'à l'instar de Mabanckou, elle a vécu jusqu'à l'âge adulte en Afrique centrale, particulièrement à Douala au Cameroun. À la différence du premier, elle vient d'une famille relativement aisée et dotée d'un capital culturel élevé : ses deux parents ont toujours exercé des professions intellectuelles : père pharmacien et mère proviseure de lycée. Après avoir obtenu une bourse du gouvernement camerounais, elle s'engage dans des études de lettres anglophones d'abord à l'Université de Valencienne ensuite de Nanterre. Là subsiste une zone d'ombre, car il est dit qu'elle s'adonnera à un métier avant tout alimentaire sans que l'on sache lequel exactement, à la différence de Mabanckou dont la divulgation de l'information donne plus de vigueur à l'idée d'un homme en pleine ascension sociale et symbolique. L'auteur de *Blues pour Élise* entrera en littérature dans les années 2000 directement chez Plon dans une collection noble avec un prix Goncourt des lycéens. Elle a un parcourt stagnant sur le plan social et littéraire.

Néanmoins tous deux occupent une position importante dans le champ social en comparaison avec la moyenne de la communauté noire en France, ce qui, en principe, devrait les en distancer. Cette position va correspondre idéologiquement et littérairement à la valorisation de tout ce qui est lié aux Afro-américains, à la critique de la communauté noire, voire à la négation de son existence, à la promotion d'une certaine littérature légitime, c'est cette démarche qui contribue à générer de la controverse dans le champ même. Par là, on peut voir comment il se crée une posture d'écrivain francophone à dimension mondiale pour mieux échapper à tout rapprochement avec le corps social et littéraire noir proprement dit.

Une posture ambivalente : entre controverse et littérature

Le point de jonction entre Mabanckou et Miano va consister à revendiquer une proximité avec les États-Unis *via* le détournement des figures du champ culturel afro-américains. Ce sera le cas notamment avec la figure de James Baldwin (1924—1987) que Miano cite parfois dans l'un ou l'autre entretien. Quant à Mabanckou, il lui a consacré un ouvrage. Le rapprochement peut aussi s'expliquer par une proximité de parcours, comme Baldwin, Mabanckou vient d'un milieu populaire et pauvre du Congo-Brazzaville, tandis que Baldwin est né à Harlem dans une famille pauvre. Tous deux ont été adoptés par leurs pères respectifs. Et tous deux ont une posture ambivalente d'écrivain, point en lequel

peut se reconnaître Miano. Baldwin est précisément un auteur africain-américain qui occupe une position parfois controversée dans les lettres afro-américaines, à la fois critique et solidaire à sa manière à l'égard de sa communauté d'appartenance, comme en témoignent certaines de ses prises de position sur la condition noire en Amérique².

Dès lors, Alain Mabanckou va surtout relire et réinterpréter l'injonction de Baldwin qu'il a émise contre Wright, à savoir son opposition à la *protest fiction* ou la littérature d'opposition. Ce qui permet à l'auteur de *Verre cassé* de mieux justifier et légitimer sa propre posture d'un auteur qui pratiquerait une littérature libre de toute contrainte idéologique et politique. De Baldwin, il souligne alors la revendication d'une posture d'écrivain construite en opposition à la littérature engagée, c'est-à-dire l'obligation qu'aurait l'écrivain de devoir introduire au cœur des œuvres le problème noir, de « vanter dans un élan incantatoire et hystérique les civilisations noires, ou à être des militants de la vingt-cinquième heure face aux colons, voire face à l'impérialisme en général » (MABANCKOU, A., 2007a : 74). Ce serait le cas du mouvement de la « négritude » et de la réaction de Mongo Beti contre Camara Laye, présenté alors comme une victime de la bien-pensance. Cette bien-pensance même qui aurait promu l'idée d'une littérature comme « rébellion qui ne pouvait prendre sa source que dans la communauté. Partant de là, tout écrivain africain deviendrait un greffier du « passé » et rares sont ceux qui entreprennent d'écrire le présent ou d'inventer l'avenir » (MABANCKOU, A., 2007b : 62—63). Si, au cœur de cette critique, se trouve l'idéologie charismatique du don, résultat de sa position dans l'espace social (BOURDIEU, P., 1979 : 3—6), qui le pousse à prôner en quelque sorte une esthétique pure, celle du détachement et de la distance prise avec les nécessités du monde, en l'occurrence l'engagement de l'écrivain. C'est pourquoi il va réprouver toute velléité d'imposer une injonction plus ouvertement militante, de mener une critique acerbe de la Francophonie ou du lien persistant entre les écrivains africains et le réseau littéraire et culturel français. On comprend alors le rapport polémique qu'il entretient avec Patrick Nganang et Boris Boubacar Diop. Il leur reproche d'adopter une attitude opportuniste et peu cohérente dans leur critique de l'usage de la langue française et du lien de l'écrivain africain avec le monde culturel francophone:

Lorsqu'on milite pour une cause, quelle qu'elle soit, on applique ses idées, ne serait-ce que pour montrer l'exemple. Demander à l'écrivain africain d'expression française de cesser d'être francophone et lui proposer [...] le modèle anglophone relève de la tentative de séduction d'une jeunesse africaine en quête de repères. Il est délicat de blâmer une situation dont on tire profit soi-même.

MABANCKOU, A., 2012 : 144

² « James Baldwin », dans: GATES, H.L. JR., McKAY, N.Y., dir., 2004 : 1699.

À ce militantisme supposé des concurrents littéraires, Mabanckou oppose, comme Baldwin, l'indépendance du romancier. Ce dernier se doit d'adopter sa propre vision de la condition humaine, en s'écartant de la pensée unique et moralisante (MABANCKOU, A., 2007a : 76) au profit de l'exploration des individualités. Car seul le talent est la «seule unité de mesure de l'écrivain, toutes langues confondues» (MABANCKOU, A., 2012 : 136). C'est aussi la position qu'adopte volontiers Miano, lorsqu'elle insiste sur la nécessité de l'écrivain de s'adresser au monde en tant qu'individu (VOUNDA, M., 2006). Dès lors, pour Mabanckou aussi, la communauté noire n'existerait pas car :

[...] l'existence d'une communauté est le résultat d'une construction à la fois intellectuelle et historique. L'existence en France d'une communauté dite noire supposerait alors une conscience, je veux dire *une autre conscience* fondée sur d'autres logiques que celles de la couleur de la peau et de l'appartenance à un même continent ou à un espace plus vaste, la *diaspora noire*, qui, d'ailleurs, de plus en plus, revendique sa singularité, son «identité de rhizome», comme dirait Édouard Glissant.

MABANCKOU, A., 2007a : 131

Tout en se référant à Édouard Glissant, Miano ne semble pas dire autre chose quand elle déclare que le Noir n'existe pas en raison des multiples profils sociaux (MARTIN-CHAUFFIER, G., 2008). Dès lors, on peut constater que Mabanckou et Miano sont des alliés objectifs. Ainsi la valorisation du Noir américain, notamment la figure de Baldwin, est une manière de légitimer leurs postures d'écrivain francophone et singulier, même si la communauté noire qu'ils estiment inexistante, constitue pourtant l'axe central de la thématique de leur production respective.

Miano se reconnaît davantage dans une littérature qu'elle estime incisive du fait qu'elle remuerait les tabous — notamment la violence en Afrique et la responsabilité présumée de l'Afrique dans la traite transatlantique et la colonisation, comme le souligne aussi Mabanckou lorsqu'il appelle les Africains à plus d'autocritique (MABANCKOU, A., 2012 : 113) —, tenterait d'évoquer ce qu'elle appelle l'humain à travers l'usage de la musique afro-américaine en tant que lieu d'information de la littérature. À partir de là, on peut comprendre qu'elle se revendique d'aucun engagement qui viendrait compromettre sa réception : « [...] on m'a demandé ce que je faisais pour la cause des Noirs. Mais il n'y a pas de cause qui ne soit que celle des Noirs. Je ne me reconnaiss pas dans ces chants de la "noirie". La souffrance humaine est universelle» (MIANO, L., cité dans MARIN La MESLÉE, V., 2006). Une manière paradoxale de rejoindre les prises de position que l'on appelle «républicaines» en France, contre le communautarisme, point de vue que semble adopter aussi Mabanckou et que la figure de Baldwin incarnerait d'une certaine manière, même si, par ailleurs, Miano se montre quelque peu critique à l'égard du prix Nobel de littérature Toni Morrison. À l'en suivre,

Morrison serait avant tout un écrivain de sa communauté, à la différence de l'auteur de *Blues pour Élise* qui présenterait des personnages certes noirs, mais universels et, par ce biais, poserait la question de la couleur sans culpabiliser personne (MIANO, L., 2008a). Ce que viserait aussi Mabanckou lorsqu'il écrit, en clin d'œil à Pascal Bruckner, le *Sanglot de l'homme noir*, un homme noir qui ne cesserait de blâmer les Blancs de ses malheurs, de parler de communauté africaine en effaçant totalement la diversité africaine (MABANCKOU, A., 2012 : 18—19).

Cette position controversée qui rejette à la fois l'injonction de l'engagement des prédécesseurs tels qu'ils la relisent, la revendication d'une appartenance communautaire clairement assumée et, qui fait la promotion de l'écart individuel, va aussi correspondre discursivement à un rapprochement de la culture légitime qui reste la mesure littéraire pour eux. Ce qui les amène à ne se référer qu'aux auteurs du panthéon de la littérature mondiale pour Mabanckou et aussi bien la musique afro-américaine pour Miano. Dès lors, on peut dire qu'ils essaient d'osciller entre le champ de production restreinte (en appelant à une littérature dé-sengagée et « universelle » en contradiction même avec leur lecture de Glissant) et le champ de production commerciale (en adoptant les thématiques liées à la question noire qui les identifient à ce qu'ils semblent par ailleurs critiquer). Ainsi ils sont tous deux perçus par la critique comme des voix discordantes chez les agents de la diaspora africaine, qui n'hésiteraient pas à heurter le sens commun sur la question noire au sens large lorsqu'ils dénoncent notamment l'injonction de la « négritude », le centrage sur l'anticolonialisme européen dans les productions littéraires, ou qu'ils mettent en évidence la responsabilité de l'Africain dans certains événements historiques à travers le dévoilement de leur violence (SK, K., 2009). Une prise de position dont le fondement est précisément l'universalisme qui ne peut que mécontenter la communauté, comme Baldwin le fit à sa manière, insiste MABANCKOU (2007b : 64).

Dès lors, aussi bien la posture de Mabanckou que celle de Miano tend à une relative ambivalence de la figure de l'écrivain francophone : à la fois proche de leur milieu d'origine à travers l'évocation systématique de la question noire aussi bien dans l'ensemble de leurs prises de position médiatiques que littéraires, en même temps, ils tentent de s'en écarter dans l'injonction qu'ils mettent en œuvre pour leur production littéraire. Leur consécration, dont le Renaudot pour Mabanckou et le Goncourt des lycéens pour Miano, semble reposer sur ce grand écart et une forme de malentendu bien exploité, puisque la critique les considère majoritairement comme des écrivains congolais et camerounais ou franco-congolais / franco-camerounais selon les circonstances et pas comme des auteurs appartenant à une littérature monde en langue française comme ils le souhaiteraient. C'est la retraduction concrète de cette ambivalence dans leur production littéraire qu'il nous faut examiner brièvement.

Esthétique postmoderne : autoréférentialité

Cette ambivalence se retrouve aussi bien dans la couverture des productions que sur leur site Internet officiel (blogs et Facebook). Ils oscillent entre le pôle intellectuel et le pôle commercial, entre la littérature légitime et la littérature large à travers la mise en scène d'un soi particulier et savamment étudié, qui rejoint leur façon de prendre la parole, d'énoncer leur discours et d'assumer leur texte en créant une controverse par ce seul fait.

Urbanité : sonorité et sape

Sur le plan du contenu textuel, il y a mise en place aussi bien chez Miano que chez Mabanckou d'une esthétique qui fait le lien avec leur injonction polémique mise en scène dans les médias. Il s'agit tout d'abord de l'évocation de l'urbanité. Chez L. MIANO, cette urbanité correspond à la bande son (afro-américaine) en début de chaque chapitre qui structure la communauté noire alors évoquée. Il s'agit souvent du R & B ou parfois du Rap comme dans *Blues pour Élise* (2010 : 13—15). Sa fonction vise à nourrir le fond en donnant à voir une communauté complètement immergée dans une musique très spécifique et un code culturel propre (MIANO, L., 2008a : 113—114) ; ce sont ces intermèdes musicaux qui accompagnent aussi la forme : l'on a une syntaxe faite de phrases complexes avec peu d'usage d'enchâsseurs.

Chez Mabanckou, l'urbanité en question correspond notamment à la ville africaine ou franco-parisienne. La communauté noire y mène une vie très mouvementée, remplie de fêtes congolaises comme dans *Black Bazar* (2009). Fessologue, le protagoniste principal de cette fiction, traîne dans les bars, notamment le Jip's en étant toujours vêtue selon les règles de l'élégance et du dandysme de la « Société des ambianceurs et des personnes élégantes » (SAPE), une mode inventée dans les deux Congo post-indépendance. Il cultive aussi une forme de rapports ambigus avec sa communauté dont il critique certains aspects et se comporte de façon assez individualiste (MABANCKOU, A., 2009 : 62—69). Dans *Demain, j'aurai vingt ans* (2010), il s'agit de la radio, l'émission de Roger Guy Folly, sur Voice of America, qui constitue une sorte d'ouverture sur le monde pour le petit Michel et à travers lui se déroulent les événements historiques extra-africains (MABANCKOU, A., 2010 : 114—116).

Le souci de soi

La réflexion sur le processus de subjectivation se fait à travers des figures de proximité porteuses d'une interrogation sur soi aussi bien chez Miano que chez

Mabanckou. De la sorte, Fessologue de *Black Bazar* est l'intermédiaire par lequel sont questionnés les rapports à soi dans la communauté noire à Paris. Cette interrogation a plusieurs aspects et est incarnée par des figures aussi variées que celle de l'Antillais xénophobe et mélanophobe (M. Hippocrate), l'Africaine née en France et complètement étrangère à ses origines (et ironiquement appelée Couleur d'Origine), l'Africain engagé, etc. Par le truchement de la parole de l'enfant, Michel de *Demain j'aurai vingt ans*, dans la tradition d'autres producteurs du champ de la diaspora afrodescendante tels que Kourouma par exemple, il s'agit de porter critique sur l'idéologie véhiculée par le régime en place au Congo-Brazzaville officiellement communisant ou encore de critiquer les événements du monde.

Dans *Blues pour Élise*, la question identitaire prend la forme d'une méfiance sur l'aspect plus « ethnique » des femmes comme l'incarne la figure d'Akasha. D'autres figures se méfient de ce qu'elles appellent l'enfermement dans une afrikanité ancestrale, s'interroge sur la place des Africains en Europe, sur la nécessité d'y être plus respecté et s'y sentir chez soi. Pour penser cela Miano forge, en s'inspirant de l'esprit de Glissant, le concept « d'identité frontalière » ou encore « afropéenne ». C'est cette direction que prend davantage son roman *Tels des astres éteints* (2008).

Pour couper court : réinvention de l'écrivain francophone

Miano et Mabanckou se réinventent en reconstruisant largement leur rapport à la question noire, donc en adoptant un point de vue idéologique qui ne se pense pas comme tel, mais comme le point zéro, c'est-à-dire « universel ». Ce qui leur permet de se créer une posture controversée d'écrivains mondialisés, entre plusieurs continents, Europe, Afrique et Amérique, culturellement hybride. Dès lors, cette opération réalisée, leur production peuvent pasticher le discours social sur la question communautaire noire, question qui paradoxalement demeure centrale dans leur production, alors même qu'ils préconisent leur singularité en tant qu'écrivain francophone.

Bibliographie

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, 2002 : *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris, PUF.

ARON, Paul, VIALA Alain, 2006 : *Sociologie de la littérature*. Paris, PUF, coll. Que sais-je ?

- Bekers, Elisabeth, HELFF, Sissy, MEROLLA, Daniela, dir., 2009 : *Transcultural modernities : Narrating Africa in Europe*. Amsterdam / New York, Rodopi, coll. Matatu n° 36.
- BESSIÈRE, Jean, 2010 : *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris, coll. L'interrogation philosophique.
- BISANWSA, Justin K., 2009 : *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*. Paris, Honoré Champion.
- BOURDIEU, Pierre, 1979 : *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- BOURDIEU, Pierre, 1998 : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, coll. Points-Essais.
- DURPAIRE, François, 2006 : *France blanche, colère noire*. Paris, Odile Jacob.
- GATES, Henry Louis JR., McKAY, Nellie Y., dir., 2004 : *The Norton Anthology of African American literature*. New York, Norton & Company.
- HUSTI-LABOYE, Carmen, 2009 : *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*. Limoges, Pulim.
- LAGRANGE, Hugues, 2010 : *Le Déni des cultures*. Paris, Seuil.
- LAHIRE, Bernard, 2006 : *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui / Laboratoire des sciences sociales.
- LE COADIC, R., 2001 : « Le fruit défendu : force de l'identité culturelle Bretonne et faiblesse de son expression politique ». *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 2, n° 111.
- LYOTARD, Jean-François, 1979 : *La Condition postmoderne*. Paris, Minuit.
- MABANCKOU, Alain, 2007a : *Lettre à Jimmy*. Paris, Fayard.
- MABANCKOU, Alain, 2007b : « Le chant de l'oiseau migrateur ». Dans : Michel LE BRIS et Jean ROUAUD : *Pour une littérature-monde*. Paris, Gallimard.
- MABANCKOU, Alain, 2009 : *Black Bazar*. Paris, Seuil.
- MABANCKOU, Alain, 2010 : *Demain j'aurai vingt ans*. Paris, Gallimard.
- MABANCKOU, Alain, 2012 : *Le Sanglot de l'homme noir*. Paris, Fayard.
- MARIN LA MESLÉE, Valérie, 2006 : « Plongée dans la nuit africaine. Entretien avec Léonora Miano ». *Le Point*, le 5 octobre.
- MARTIN-CHAUFFIER, Gilles, 2008 : « Trois couleurs... Noir ». *Paris Match*, le 14 février.
- MEIZOZ, Jérôme, 2007 : *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*. Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- MIANO, Léonora, 2008a : *Tels des astres éteints*. Paris, Plon.
- MIANO, Léonora, 2008b : « Toni Morrison, l'écriture de la couleur ». *Magazine littéraire*, avril.
- MIANO, Léonora, 2010 : *Blues pour Élise*. Paris, Plon.
- MOURALIS, Bernard, 2007 : *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée.
- PINTO, Louis, 2009 : *Le Café du commerce des penseurs. À propos de la doxa intellectuelle*. Bellecombe-en-Bauges, éditions du Croquant, coll. Savoir / Agir.
- SK, Karine, 2009 : « Rentrée littéraire. Léonora Miano ». *Misso Ebene*, septembre.
- TADIÉ, Jean-Yves, dir. avec la collaboration de DELON, Michel, MÉLONIO, Françoise, MARCHAL, Bertrand, NOIRAY, Jacques, COMPAGNON, Antoine, 2007 : *La Littérature française. Dynamique & histoire*. T. 2. Paris, Gallimard, coll. Folio essais.
- VOUNDA, Marcellin, 2006 : « "J'écris dans l'écho de toutes les cultures qui me composent". Entretien avec Léonora Miano ». *Le Patrimoine. Mensuel de la culture et des sciences sociales*, n° 066, avril.

Note bio-bibliographique

Buata B. Malela, comparatiste et historien des intellectuels de la diaspora afro-antillaise, s'intéresse aux lettres francophones d'Afrique, des Caraïbes et d'Europe, à la théorie de la littérature (sociologie de la littérature, études postcoloniales, relation entre philosophie et littérature), aux relations entre art musical, médias et littérature et aux études de genre (masculinités et féminisme). B. Malela est l'auteur de trois monographies consacrées aux *Écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960). Stratégies et postures identitaires* (Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2008) ; à *Aimé Césaire. Le fil et la trame : critique et figurations de la colonialité du pouvoir* (Paris, Anibwe, 2009) ; à *Michael Jackson. Le visage, la musique et la danse. Anamnèse d'une trajectoire afro-américaine* (Paris, Anibwe, 2012).

MAŁGORZATA PUTO

Università della Slesia

In vis polemica con il mondo:
Brucia la città di Giuseppe Culicchia
come espressione di dialogo e scontro interculturale

ABSTRACT: Giuseppe Culicchia's novel is an example of a literary polemic between the society and the individual who is, at least to a certain extent, a rebel. On the one hand, in Culicchia's story, this might denote a person who stands up for their own personal opinions regardless of what anyone else says. On the other hand, however, a rebel may actually stand up against what is right, and may lose himself in drug and alcohol abuse. All in all, the novel focuses on being an individual and refusing to follow the crowd that forces you to think the same way they do even if it means becoming an outcast to the society. The novel is also a polemic, and polemics are not only a vehicle for the exchange of opinions, cultures, knowledge and ideas, but they also are the most significant sign of our times.

KEY WORDS: Literary polemics, society vs. individual, rebel, culture.

Dialogare rappresenta oggi una sfida e una necessità. Condurre un dialogo o rispondere a una polemica significa pensare il tempo. La sfida consiste nel fatto che nel contesto della globalizzazione, l'interrogarsi sui rapporti temporali significa considerare il rapporto con il passato, definire l'appartenenza al proprio tempo, avere la coscienza storica. La necessità del dialogo viene invece dalle esigenze dettate dalla cultura percepita come processo sociale e storico in trasformazione, basato sull'affrontare e l'accettare dei fenomeni, della loro influenza sugli individui, delle conseguenze che provocheranno nel futuro¹. Nella sua riflessione sull'aspetto rivoluzionario della letteratura contemporanea, che

¹ Per l'evoluzione delle definizioni di cultura si rinvia a: Carlo Tullio-Altan *Antropologia. Storia e problemi* (Milano, Feltrinelli 1996), nonché René Girard *Początki kultury* (trad. da Michał Romanek. Kraków, Znak 2006) e Marc Augé *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia* (Torino, Bollati Boringhieri 2000).

spesso rifiuta di essere in rapporto con la tradizione delle epoche precedenti, Marc Augé propone di parlare di una dimensione antropologica della letteratura capita come ricerca o scoperta di sé e degli altri. I criteri antropologici sarebbero allora: il rapporto dell'io con se stesso, il rapporto dell'io con gli altri e il rapporto dell'uno e degli altri con il tempo, che è loro comune ma che ognuno vive per la propria parte (AUGÉ, M., 2009: 57—58).

Giuseppe Culicchia², pubblica i primi racconti nel 1990, all'interno dell'antologia *Papergang Under 25 III* a cura di Pier Vittorio Tondelli. L'incontro con lo scrittore e la facoltà di Lettere dove ha studiato diventa per lui un'occasione per "dialogare" con Tondelli. La narrazione di Culicchia segue le parole di Tondelli, "la sua letteratura è emotiva, il lettore è schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; si trova coinvolto fino al parossismo, suda, prende a cazzotti, e ride, e guaisce, e prova estremo godimento" (TONDELLI, PV., 2001: 7—10).

Il suo penultimo romanzo *Brucia la città*³ è un viaggio, intrapreso da tre ragazzi dj Iaio, dj Zombie e Boh, tutti strafatti di bamba⁴, per le vie della Torino⁵ diversa da quella del passato e diversa anche da quella che solo due anni prima raccontava lo stesso Culicchia in *Torino è casa mia*. Il dj Iaio evolve dall'esperienza del disagio percepito nei protagonisti dei testi precedenti di Culicchia, come Walter protagonista dei suoi primi due romanzi o Alberto, un quarantunenne-adolescente, perso nel mondo virtuale. Loro tutti sono *uomini senza qualità*⁶, o meglio gli inetti di Svevo e di Tozzi⁷, che girovagano per le

² Giuseppe Culicchia, nato a Torino nel 1965 ha pubblicato i primi racconti all'interno dell'antologia *Papergang Under 25*. Il suo primo romanzo è uscito nel 1994 sotto il titolo *Tutti giù per terra*, i seguenti romanzi sono: *Paso doble, Bla bla bla, Ambarabà, A spasso con Anselm, Liberi tutti, quasi, Il paese delle meraviglie, Un'estate al mare, Torino è casa mia, Ecce Toro, Ritorno a Torino dei Signori Tornio, Sicilia, o cara, Un viaggio sentimentale, Brucia la città*. Il suo ultimo romanzo è *Ameni inganni* (2011). Ha pubblicato con Garzanti, Laterza, Feltrinelli. È conosciuto anche come traduttore di Mark Twain, Bret Easton Ellis e Francis Scott Fitzgerald.

³ Tutte le citazioni provengono da G. CULICCHIA: *Brucia la città* (Milano, Mondadori 2009).

⁴ Termine informale usato da Culicchia per cocaina.

⁵ Culicchia è come Tondelli uno scrittore molto italiano, i suoi romanzi sono ambientati in Italia, prevalentemente a Torino, ma anche ad esempio in Sicilia, da dove vengono i suoi genitori e quale lui ha conosciuto per passione di capire le proprie radici. Tondelli è anche molto europeo, basta pensare alle grandi capitali europee come Londra, Berlino, Madrid dove si sposta spesso l'azione dei suoi romanzi, mitizzate al pari dell'America, i quali tratti distintivi si intravedono anche in Culicchia, ad esempio quando dj Iaio durante un *brainstorming* propone di chiamare Torino Britney — come la cantante americana Britney Spears, o Juventus City, o Paris che dovrebbe alludere all'icona mondiale delle celebrities Paris Hilton, inoltre usa anche molte parole inglese come *hip, cool, brand new, up to date*.

⁶ *L'uomo senza qualità* di Robert Musil, uno scrittore austriaco esce nel 1930—1933, l'edizione italiana a cura di Adolf Frisé, traduzione di Anita Rho, Gabriella Benedetti Laura Castoldi, introduzione di Bianca C. Marinoni, è del 2005, pubblicata da Einaudi, Torino.

⁷ Il concetto di inettitudine coniata da Italo Svevo con il suo primo romanzo, evidente anche in Tozzi, precede l'uscita del romanzo di Musil.

vie della città, parlando tra se e se, in mezzo alle alluzinazioni, sogni, impressioni. Iaio è malato, cerca di smettere, cerca di *sbamberare* la sua ultima dose, però come Zeno, non ci riesce perché il suo stato non lo trova affatto come una condizione da curare. L'inettitudine di Iaio è una malattia che lui sopporta, perché attraverso il dialogo surreale con Allegra, la sua fidanzata scomparsa, giunge al riconoscimento della sua condizione personale e sociale, riconoscimento della frustrazione che nonostante le notti di pazzie, la droga, le brave, il sesso sfrenato, gli incombe un'ansia enorme, una malinconia, un senso di vuoto, in che è molto simile a quello che sente il protagonista tondelliano di “*Senso contrario*, che si sente come gli fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme” (TONDELLI, P.V., 2005: 120). Iaio è il *figlio* di Walter, che si presenta semplicemente: Sono Walter. Iaio appartiene però a una nuova generazione, per la sua presentazione occorre MySpace. Il mondo virtuale è lo strumento di comunicazione principale di Iaio e si può facilmente sospettare che tra otto anni diventerà proprio Alberto di *Ameni inganni*, un uomo paralizzato nella realtà virtuale, pericolosa ed ossessiva. Il rapporto di Iaio con se stesso è un rapporto in parte conflittuale costruito espresso dalle visioni surreali, in parte di una tranquilla sopportazione dei difetti e delle debolezze, che sono parte integrale di lui come persona e i quali acetta come Zeno, oppure gli inetti di Tozzi. Tra le visioni la più simbolica è sicuramente quella al caffè Elena in piazza Vittorio che è costruita intorno al valore simbolico dell'acqua. Iaio vede “la collina che sta lentamente smottando, e anche se c'è un sole che spacca un'enorme valanga di fango viene giù insieme con gli alberi e con una quantità d'acqua che aumenta col passare dei secondi e trascina giù nel fiume auto e passanti” (p. 170). Ciò fa subito pensare a Torino, percepita come la casa⁸, questa volta però una casa putrefatta, distrutta dall'acqua “ piena di detriti, gonfia di ogni sorta di relitti e cadaveri”, acqua che “raggiunge le case eleganti alle pendici” e porta con se tutto. L'acqua malsana è piena di cocaina, adesso ha la forza di annientare, come nella finale di *Che la festa cominci* di Ammaniti, e come la tempesta in *Come Dio comanda*, l'acqua mette “il terrore”, “paralizza”, “fa esplodere”, “è inarrestabile”, “avanza”, “invade”. Iaio trema dalla paura, prova a urlare, ma “come se non avesse più le corde vocali. Corre via via via il più lontano possibile” (p. 171). Il protagonista del romanzo in modo evidente dialoga con personaggi di altri testi italiani, riconoscendo la forza di una simile visione in cui l'acqua annega il male. Inoltre attraverso essa nega e rifiuta che Torino sia anche questa volta casa sua. Anzi, esige una catarsi, esprime un inconsapevole desiderio dantesco di annullare tutto ciò che è colpa e peccato, “vituperio de le genti”, che va distrutto (ALIGHIERI, DANTE: *Canto XXIII, Inf.*). La visione continua nel sogno quando Iaio corre

⁸ Il concetto di Torino come casa è presente in molti testi di Culicchia, tra i quali più evidente in *Torino casa mia*, dove le piazze sono un grande salotto e il Po rappresenta il bagno.

a perdifiato inseguito dai topi e da un maiale lungo il Po. Il ragazzo entra in dibattito con se stesso nel momento della scomparsa di Allegra, la sua ragazza, la cui storia rimane aperta anche alla fine del romanzo. In verità lei sembra essere un alter ego del protagonista, giacché, esprime ad alta voce, sempre all'interno di un dialogo virtuale con Iaio le sue preoccupazioni, frustrazioni, disperazione e sensazione di una vita completamente inutile e persa, cose che Iaio anche se dà segni di capire, non osa dire ad alta voce. Allegra è la sua versione più matura e consapevole e sicura che “non sa che vuole, è nessuno, ogni volta lascia perdere e non conclude niente” (p. 11), che “in realtà è stufa marcia della vita che facciamo” e che “senza bamba praticamente non vive” (p. 12), e per sincerità bisogna aggiungere anche senza alcol, senza sesso da “indifferente”, senza le serate in discoteca. In conseguenza di ciò è logico chiedersi a cosa serva l'esposizione di questo tipo di dialogo e di scontro in una sola persona. Essi diventano in realtà i fattori grazie ai quali Iaio giunge al riconoscimento della propria condizione come uomo e sceglie di non cambiare perché non vuole oppure non sa come farlo, sceglie di convivere con i sensi di colpa e “giura di stare bene (p. 396)”. Dj Iaio è un ribelle, in parte amico dei protagonisti di Tondelli, emarginati per vari motivi, di cui Iaio sceglie come principale l'alienazione, lo stato di urto violento con gli altri, tra cui si trovano quelli come lui, che possono essere a prima vista definiti come appartenenti alla sua generazione, e quelli che lui dispreggia, perché fanno parte di un differente gruppo sociale come genitori di Serenella Deturpi, alcuni vip nominati nel romanzo: “Buffon, Francesco Coco, Elena Santarelli, la collezionista d'arte Patrizia Sandretto, l'attrice Stefania Rocca, Luciana Littizzetto con il batterista degli Africa Unite” (p. 184), e altri con i nomi e cognomi inventati ma che sono facilmente riconoscibili come personaggi pubblici torinesi nascosti sotto le maschere pirandelliane dei vizi nazionali con il principale quello della corruzione, perciò assessori che si chiamano Mintasco, Marrangio e Mincenso, costruttori come Depredo e Deturpi, immobiliaristi come Divoro e banchieri come Denaro. Il processo dell'emarginazione nel caso di Iaio è più complesso. Prima di tutto la sua alienazione non è volontaria, anzi Iaio ha un impellente bisogno di contatto, perché “in casa da solo non riesce stare” (p. 393) e quando ne è costretto anche per un periodo di tempo limitato questa condizione provoca in lui un profondo malessere. Il senso di oppression è ben espressa attraverso le parole che portano il significato di gruppo, di folla, usati ripetutamente come: “intasato”, “affollato”, “folla”, “tutti”, “tanti”, “intorno”, “folla che gira”, “dappertutto”, e gli spazi sempre pieni di gente, fino al numero degli amici su MySpace, che raggiunge duemila, il traffico dei sms, le cifre che sono come unità che misurano grande quantità di cose, come dischi dei dj e persone presenti ad un evento. Iaio da solo non si sente a suo aggio, ha delle visioni terrificanti e sogni che lo spaventano. La solitudine è la sua sofferenza, che è anche una impossibilità di comunicare con le persone, abituate a scam-

biare piuttosto messaggini che parole. Il mondo di Iaio è liquido⁹, e la voce di Culicchia è la voce di protesta, di confronto con questa caratteristica della generazione di Iaio. Anche se come ho già notato Iaio non cambia alla fine del romanzo, si intravedono dei momenti in cui lui desidera la compagnia umana in carne e ossa, sincera, con cui parlare. “Allegra. Torna ti prego. Torna” (p. 394). La ragazza è stata l'unica che aveva la parola. Gli altri sono come lui, attaccati ai telefonini. La sua è la denuncia dell'incomunicabilità della generazione di Iaio che non sa più intrattenere validi rapporti interpersonali e che delude fortemente chi ne fa parte.

Invece il rapporto che dj Iaio ha con il tempo riguarda i cambiamenti culturali avvenuti a Torino. Il suo vivere nel nontempo, significa contestare il passato, focalizzare una generation gap tra la Torino di ieri e quella di oggi, dubitarne la prosperità, vivere il momento come in un videoclip.

Torino è accanto a Iaio il personaggio della storia. La sua non è però una foto mimetica, non è neanche una descrizione sentimentale. La Torino di Iaio è definita dalla sua mente. Il legame che intrattiene la sua mente con il luogo diventa fondamentale, per capire quello che Iaio contesta e quello che accetta e con cui dialoga. Fare mente locale significa per Iaio esteriorizzare se stesso, esporsi, comunicare. Franco La Cecla ribadisce che mente locale è come uno strumento che fa da chiave, perché “vivere e conoscere uno spazio sia un tipo speciale di attività cognitiva, e questa speciale maniera di localizzare il pensiero non sia un'attività marginale della mente bensì un esercizio di elaborazione di ben ampie dimensioni” (LA CECLA, F., 2011b: 48). Ciò permette di capire come Iaio, che è un rappresentante di una certa generazione e gruppo sociale di determinati caratteri, girando per le vie torinesi, si sposta anche con la mente, che si immagina posta in uno spazio del passato o del futuro, e grazie a cui tutta la complessa concretezza del passato venga ricostruita, allora diventa un interlocutore del presente. “Il rapporto tra la memoria e mente locale è veramente singolare. La mente rintraccia i ricordi, planando sul territorio di qualcosa che non è un passato ma uno spazio del passato. Nel vivere o nel vagare in uno spazio c'è una forma di conoscenza in cui vengono implicate le componenti di presenza” (LA CECLA, F., 2011b: 49). Lo spazio sembra essere più addomesticato che il tempo, Iaio sta a suo agio nei quartieri della Torino, il tempo invece è per lui più astratto. La sua mente locale ama scambiare i tempi per spazi e viceversa. Il suo vagabondare, il passeggiare, il vagare, l'andare in certi luoghi è occasio-

⁹ Sulla liquidità del mondo, concetto coniato da Bauman, si veda il frammento: “L'uomo senza legami, l'homo consumens del nostro tempo, è imbrigliato in vincoli che paradossalmente appaiono più stretti. Infatti qui si tratta di una società che produce un'enorme quantità di rifiuti umani, in cui persino l'architettura delle città genera distacco e non-inclusione. L'emancipazione del sesso, il partner visto come oggetto di consumo, la distinzione tra voglia e desiderio, il connotare le relazioni lunghe come un effetto collaterale di un'insicurezza non definita, sono come fattori non gestibili” (BAUMAN, Z., 2005: 15).

ne per fare questo. Ognivolta quando si assiste ad un poco chiaro rapporto tra esterno e interno solo succedersi dei fatti, abbiamo a che fare con questo tipo di incidente. Basta pensare ad una visione in cui Iaio in mezzo alla strada, dove “il fioraio traffica tranquillo con un mazzo di rose” improvvisamente scopre di stare a Bagdad o a Kabul, perde totalmente controllo del tempo e dello spazio, la sua mente locale ha le vertigini, vede “fiamme, fumo, detriti, una mano trafitta da un pezzo di vetro, geyser di sangue, grida con tutto il fiato che ha in corpo senza emettere alcun suono. [...] e il fioraio continua come se niente fosse” (p. 312).

La Torino di oggi domina il racconto, in cui Iaio si fa portavoce della sua generazione definita da dj Zombie come “pupazzi di neve”. La loro Torino è la Juventus City, l’Abracadabra, in cui il Quadrilatero Romano, il nucleo più antico della città non somiglia più al *castrum* romano¹⁰. Piazza Vittorio Veneto, Piazza Emmanuele Filiberto, Porta Palazzo, Via Mantova, sono oggi luoghi della movida, pieni di locali notturni come il Pistola, ristoranti come Pastis, QuiQuoQua, Tre galli, freeVolo. Torino è cambiata, “non è più una company town” (p. 38). In via dei Mille, c’è oggi “il Punk Rock Café, il paradiso in terra di tutti i spacciatori”. Non c’è più il vecchio Balôn, o meglio c’è ma “non lo si riconosce davvero più, giacché dove un tempo si trovavano interessanti capi vintage i venditori tirano a venderti fumo o eroina o ad asciugarti cellulare e portafogli, i loro teli sono colmi di roba rubata” (p. 232). Uguale destino spetta alla “vecchia fabbrica Fiat del Lingotto, dove oggi s’inaugura la fiera d’Arte contemporanea Artissima” (p. 295).

A questo si aggiunge la corruzione, che viene discussa nel momento in cui i ragazzi vedono costruire i nuovi appartamenti laddove stavano i vecchi palazzi. La nuova Torino è come Rimini d'estate, piena di luoghi di diletto, ma conciata così, non piace più a Culicchia, perché “non si può stare tranquilli di fare ciò che uno vuole e di camminare dove gli pare e questo non gli dà pace. Le autorità cittadine dichiarano quanto bella è diventata Torino, ma non vogliono vedere quello che è sotto gli occhi di tutti” (p. 106). È una dichiarazione evidente di

¹⁰ Si vuole ricordare che il vecchio assetto della città è ancora oggi riconoscibile dalla geografia varia e da alcuni importanti resti della cinta conservatisi fino ad oggi. L’asse principale della città romana era costituito dal *decumano maximo* corrispondente all’attuale Via Garibaldi. Il decumano collegava la Porta Praetoria, detta in seguito Porta Fibellona, i cui resti si trovano ora inglobati in Palazzo Madama. Perpendicolare al decumano era il *Cardo maximo* che collegava la Porta Principalis sinistra, conservatasi nelle sue strutture fondamentali (Porte Palatine) con la Porta Principalis dextera (detta in seguito Porta Marmorea) sita sull’attuale via Santa Teresa. Il tracciato del cardo non è chiaramente riconoscibile a causa di interventi di epoca medievale che lo hanno parzialmente cancellato, sviluppandosi comunque sulle asse di via Porta Palatina e via San Tommaso. Oltre alle già citate Porte Palatine ed a Palazzo Madama rimangono resti delle mura romane a fianco delle Porte Palatine stesse. Nei pressi delle Porte Palatine sorgeva il teatro, ora parzialmente coperto della *manica nuova* del Palazzo Reale. Secondo una ricostruzione plausibile l’area attualmente occupata da piazza Palazzo di Città, antica *piazza delle Erbe*, per via del mercato chi vi si teneva, sarebbe stata la sede del *forum* della cittadina romana.

disaccordo con lo stato di cose in cui viene travolta la società di Torino, che “manca di punti di riferimento e di certezze, dove le icone vanno e vengono” (p. 219).

Grazie alle acrobazie della mente di Iaio, “che gira a vuoto e guarda le persone che girano a vuoto e guardano altre persone che girano a vuoto e guardano altre persone che girano a vuoto e guardano altre persone che girano a vuoto, così all’infinito” (p. 393), viene composta l’immagine della Torino di ieri, dedita al lavoro nelle fabbriche, paragonata alla Torino di oggi, schiava dei vizi, del cattivo gusto e della vacuità, come viene esposto di sotto, le quali visioni si incontrano in una sola persona di Iaio e sono interdipendenti.

Torino di oggi

Torino che ha nomi nuovi
Soldi/ricchezza
Movida: divertimento-locali notturni, bar, ristoranti accoppiati dalla moda e dal culto dell’apparenza
Nuove costruzioni, spesso abusive: appartamenti, locali nel posto di vecchi palazzi
Sporcizia reale e morale: schifo, pissio, vomito, prostituzione
Musica assordante 24 ore su 24
Vacuità di interessi, indifferenza, sesso oggettivo
Corruzione
Giovane/nuovo

Torino di ieri

povertà dei pensionati
ricordi della tranquillità della vita
culto del lavoro/spazi industriali, la Fiat
palazzi, centro storico dedicato alla cultura tradizionale
silenzio
vecchio/familiare

Conclusione

Seguito per le vie di una Torino surreale ed allucinante, il dj Iaio sembra un ragazzo che vive come un pesce in un grande acquario, appartenente alla cultura dell’immanenza¹¹, al di fuori della quale non c’è niente, perché essa è talmente diversa, cambiata, nuova e virtuale che sembra non avere antenati. Lo stesso Culicchia sembra accettare questa tesi come molto credibile, ribadendo in varie

¹¹ Il termine di *cultura dell’immanenza* viene discusso ed approfondito da M. AUGÉ (2009: 15).

interviste i cambiamenti dell'epoca postindustriale, specie nella sua amata città¹², sottolineando il distacco generazionale e le differenze culturali insuperabili. Poi però è possibile notare come, attraverso l'evoluzione dei personaggi nell'opera di Culicchia si vede che appartenere al proprio tempo non significa per loro accontentarsi di riprodurre l'esistente, ovvero la contemporaneità non significa per loro solo l'attualità, ma un determinato rapporto con il passato e il futuro, perché certi aspetti del contemporaneo si manifestano a distanza di tempo e capire questo significa capire la necessità e il valore di dialogare all'interno della letteratura. Il romanzo di Giuseppe Culicchia su cui ho riflettuto ha destato molte polemiche, già alla sua uscita. Lo scrittore è stato accusato di voler processare Torino come una città "vacua, perversa e drogata"¹³ che ha cambiato faccia e che "brucia dal centro alle periferie". Il girovagare dei suoi protagonisti significa un graduale immergersi nel dialogo con altri personaggi di Culicchia e di altri autori italiani ed europei, per far vedere meglio come attraverso il rapporto di Iaio con se stesso, con gli altri e alla fine con il tempo, lui riesce ad affrontare un dibattito letterario e culturale. Questi rapporti a volte prendono la forma di un dialogare con differenti protagonisti di testi italiani ed europei, i quali soprattutto i protagonisti di Culicchia, di cui si sentono i caratteri di parentela e di cui si osserva l'evoluzione. Infatti Iaio nasce dalle esperienze di Walter, Alberto, o i ventuno protagonisti dei racconti di *Ambarabà*, i quali tutti spaziano nel romanzo *Brucia la città*. Culicchia sembra di dialogare con se stesso, ma anche con il suo maestro Tondelli. È evidente il suo essere italiano, europeo, moderno, disinibito, privo di pregiudizi, rifiutante ogni ideologia politica, focalizzato sulla voglia di scoprire la verità, la nudità e il sentimento di cui non si vergogna mai, e spesso lo fa in modo brusco, aggressivo, scandaloso, brutale, servendosi del sesso sfrenato come Pasolini, o denunciando indifferenza emozionale delle persone moraviana. Lo scontro invece si concentra sullo scontro spazio-temporiale della Torino conosciuta da Iaio. Dietro la realtà istantanea dei rapporti liquidi ci sono i ricordi del passato, di una Torino dei grandi lavoratori, dell'epoca industriale, che poi è cambiata dando alla città una speranza di diventare anche una città vivibile, divertente, meta turistica, che però ha preso una direzione sbagliata, distorta, diventando schifosa, brutta, degna di essere dilagata, senza valori e futile. La domanda che Culicchia si pone tra rabbia e tristezza è se Paris Hilton sia davvero la più grande icona del nostro tempo? E spera che questa sia solo una grande allucinazione.

Il romanzo può essere capito come uno scontro con la cultura del divertimento dove l'individuo costruisce la propria identità attraverso un vestito di

¹² Per l'approfondimento si veda le interviste a Giuseppe Culicchia: del 15 novembre 2008 per Esperienzaitalia, del 9 settembre 2010 per Parolario.it intervistato da Philip di Salvo.

¹³ Mi riferisco ad uno degli articoli usciti dopo la pubblicazione del romanzo su *Corriere della sera* del 30 gennaio 2009, scritto da Cristina Taglietti sotto il titolo: "Culicchia processa Torino: vacua, perversa e drogata".

un certo marchio, piuttosto che grazie ad un vero rapporto con persone o cose. Segna anche un cambiamento culturale di una città che ha voluto spiccare il volo e girare le spalle al grigiore delle fabbriche, distaccarsi dalle acciaierie, non essere più la periferia di un Piombino¹⁴ e l'ha fatto diventando una città colta nel parossismo di inseguire l'evento e l'apparenza.

Bibliografia

- AUGÉ, Marc, 2005: *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano, Elèuthera.
- AUGÉ, Marc, 2007: *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Milano, Mondadori.
- AUGÉ, Marc, 2009: *Che fine ha fatto il futuro?* Milano, Elèuthera.
- BAUMAN, Zygmunt, 2005: *Vite di scarto*. Trad. Marina ASTROLOGO. Roma—Bari, Laterza
- BAUMAN, Zygmunt, 2006: *Intervista sull'identità*. Roma—Bari, Laterza.
- CARNERO, Roberto, 1998: *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*. Novara, Interlinea.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2009a: *Ambarabà*. Milano, Garzanti.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2009b: *Brucia la città*. Milano, Mondadori.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2011: *Ameni inganni*. Milano, Mondadori.
- LA CECLA, Franco, 2011a: *In altro mare*. Un film dvd. Bologna, Cineteca.
- LA CECLA, Franco, 2011b: *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*. Milano, Elèuthera.
- PASOLINI, Pier Paolo, 2003: *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*. Torino, Einaudi.
- TONDELLI, Pier Vittorio, 2001a: *Biglietti agli amici*. Milano, Bompiani.
- TONDELLI, Pier Vittorio, 2001b: *L'abbandono. Racconti degli anni ottanta*. Milano, Bompiani.
- TONDELLI, Pier Vittorio, 2001c: *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*. Milano, Bompiani.
- TONDELLI, Pier Vittorio, 2005: *Altri libertini*. Milano, Feltrinelli.

Nota bio-bibliografica

Małgorzata Puto, laureata in Filologia Italiana presso l'Università della Slesia. Ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Scienze Umanistiche e si è occupata durante la sua attività presso l'Istituto di Lingue Romanze e di Traduttologia, di letteratura italiana contemporanea, la quale ricerca continua. Ha pubblicato una monografia ed articoli vari di cui elenco completo è accessibile sul sito: <http://ifr.us.edu.pl/index2.php?id=5&sub=255>; dal 2000 lavora come docente presso l'Università della Slesia.

¹⁴ Mi riferisco al romanzo *Acciaio* di Silvia Avallone, di cui caratteri sembrano evidenti e rappresentativi nella discussione sull'epoca postindustriale in Italia.

KATARZYNA KOTOWSKA

Université de Gdańsk

La polémique médiatique — le cas Darrieussecq

ABSTRACT: Twice accused of plagiarism, Marie Darrieussecq repeats that for a writer, this kind of accusation is equal to a murder attempt. The case of Darrieussecq is a good example of how various media profit from quarrels between contemporary writers. In 1998, Marie NDiaye accused Darrieussecq of "monkeying" in her novel *Naissance des fantômes*. Later, in 2007, one of Darrieussecq's colleagues from the P.O.L. Publishing House, Camille Laurens, referred to *Tom est mort* as 'psychological plagiarism'. This conflict was escalated by the media and followed a certain pattern: there was an accusation, an accuser and the victim.

KEY WORDS: Plagiarism, Darrieussecq, media.

« En littérature il n'y a pas de plus grand crime que le plagiat » affirme Marie Darrieussecq lors d'une interview accordée à Pascal Paradou dans une émission Culture Vive sur RFI le premier février 2010. En accuser quelqu'un équivaut à une tentative d'assassinat, s'explique-t-elle. Une déclaration significative, vu que le nom de l'écrivaine a été déjà deux fois juxtaposé à la notion controversée de plagiat. Dans l'article proposé nous nous abstendons pourtant de l'analyse de ce procédé littéraire en nous tournant volontairement vers les mécanismes d'un univers journalistique qui semblent, de nos jours, peser considérablement sur la critique littéraire. Pour y arriver nous allons parcourir deux « scandales médiatiques » concernant la carrière littéraire de l'écrivaine française contemporaine Marie Darrieussecq.

« N'Diaye répète ses attaques contre Darrieussecq » (*Libération*), « Marie Darrieussecq et Camille Laurens règlent leurs comptes » (*L'Express*), « Darrieussecq : Plagiaires, vos papiers ! » (*Le Nouvel Observateur*), « Darrieussecq et Laurens jouent les prolongations » (*L'Express*). On pourrait croire feuilleter les rubriques sociétés quoi qu'il s'agisse bien de la littérature. Le déroulement des conflits s'effectue avec la participation, constante et inévitable, des médias. La critique littéraire qui, depuis toujours, se situe à la lisière de la sociologie perd

de plus en plus de son innocence. Les exigences du marché, ce que développe, entre autres, Pierre Bourdieu, déterminent le champ journalistique de même que les attentes du public avide d'information (cf. BOURDIEU, P., 1996 : 80—94). Pour l'assouvir, la critique, bon gré mal gré, est entrée en jeu médiatique où chaque participant remplit bien son rôle. Le cas Darrieussecq illustre ce procédé. Le fil conducteur de l'affaire est marqué par la notion du plagiat. Le schéma est simple ; il y a une accusation : un accusateur et une victime. Le spectacle commence...

Marie Darrieussecq fait une entrée pompeuse en littérature en 1996 avec ses fameux *Truismes*. Deux ans plus tard elle se trouve d'un coup au centre d'un scandale lors de la parution de son second roman *Naissance des fantômes*. Sa réception s'avère moins unanime. À côté des critiques élogieuses, on peut discerner des avis partagés ou même largement négatifs. Un des plus graves reproches adressés à l'écrivaine est de s'être inscrite ouvertement dans les traces d'une autre jeune écrivaine à succès, Marie NDiaye (cf. SARREY-STRACK, C., 2001 : 237). Cette parenté paraît pour certains tellement étroite qu'elle s'approche du pastiche. Bertrand Leclair, dans *L'Événement du jeudi*, ne berçant pas ses lecteurs d'illusions, appelle *Naissance des fantômes*, un chef d'œuvre de « pastiche raboté » de *La Sorcière* de NDiaye (cf. SARREY-STRACK, C., 2001 : 237). Celle-ci, incitée par les critiques parues, finit par envoyer à plusieurs journaux une lettre déclarant se sentir « singée » par Marie Darrieussecq. NDiaye s'y explicite :

Je me procure donc le livre en question. Au fil des pages, je me retrouve dans la position inconfortable et ridicule de qui reconnaît, transformé, trituré, remâché, certaines choses qu'il a écrites. Aucune phrase, rien de précis : on n'est pas là dans le plagiat, mais dans la singerie.

Cité d'après GAUDEMAR, A. de, 1998

Cette appellation, piquante et affective, a touché Darrieussecq qui, de sa part, déclarait un vif intérêt et une admiration sincère envers le travail de sa collègue avec qui, d'ailleurs, elle assurait d'avoir menée une correspondance. NDiaye dans la lettre évoquée, soutient n'en garder aucun souvenir, elle finira pourtant, toujours par le biais de la presse, par admettre avoir échangé des lettres concernant un manuscrit lui ayant été envoyé par Darrieussecq quelques années auparavant. *Naissance des fantômes* reprend, en effet, non seulement, certains éléments composant la fable des romans *Un temps de saison* et *La Sorcière* de NDiaye, mais aussi ceux se référant à la prosodie ; le ton, le rythme et la sonorité de la phrase (cf. SARREY-STRACK, C., 2001 : 237).

Darrieussecq ne reste pas muette et décide de publier un court texte pour sa défense qu'elle intitule *Sorguina* (ce que veut dire « sorcière » en basque). Ainsi quelques jours après la révélation de la lettre de NDiaye, Darrieussecq, toujours par l'intermédiaire de la presse, répond à son accusatrice prétendue. Dans la brève introduction à son article, l'auteure, en tant que raconteuse d'histoires pour

laquelle elle se prend, explicite son pedigree de la ligne de sorcières basques. Elle y avoue également avoir envoyé en 1990 aux éditions Minuit un manuscrit portant un titre significatif, notamment celui de *Sorguina* (cf. « La réponse... », 1998). Cette précision, apparemment involontaire, fait allusion à un des romans de NDiaye, *La Sorcière* qui n'a paru qu'en 1996 aux éditions citées. Cette coïncidence prend dans le discours entamé une allure bien particulière. Darrieussecq, qui refuse d'admettre être inspirée par les œuvres de NDiaye cite, au titre de sa défense, les auteurs mondialement reconnus qui constituent son propre panthéon littéraire. Aussi se réfère-t-elle à Georges Perec, Henry James, Marcel Proust ou Marguerite Duras (cf. « La réponse... », 1998). À la lumière de ces constatations l'accusation de NDiaye révèle, selon l'auteure de *Naissance des fantômes*, l'aspiration peu modeste de son accusatrice qui se vente d'une influence égale aux grands maîtres. À la fin de son article, Darrieussecq qui se déclare profondément touchée, avoue ce qui suit :

Je croyais avoir trouvé une amie en littérature. Mais il n'y a pas d'amies, ni de sœurs, ni de frères, en littérature ; on écrit toujours seul. Écrire ne me rendra aucune famille. Je le sais, et je le réapprends ces jours-ci, des jours violents.

« La réponse... », 1998

Les reproches d'un caractère personnel constituent, en effet, une partie remarquable de la polémique. Nous nous retrouvons tout d'un coup au cœur de disputes de stars. Darrieussecq lance la thèse, peu flatteuse, que c'est la pure jalouse qui conduit NDiaye à agir de cette façon. Elle se permet également d'y repérer une influence de l'époux de l'écrivaine, Jean-Yves Cendrey dont la vie et la carrière littéraire sont bien tourmentées (cf. « Darrieussecq : Plagiaires... », 2010). NDiaye, de son côté, avoue ressentir dégoût et colère d'être mêlée à une histoire qu'elle juge ouvertement « mercantile » (« N'Diaye répète ses attaques... »). Le contexte économique n'y est pas à omettre. Le succès de *Truismes* avec un million d'exemplaires vendus dans le monde entier, a fait de Darrieussecq une écrivaine avantageuse. NDiaye, qui à l'époque n'était pas tellement lue, juge le marché publicitaire déterminé par le gain envisagé. Patrick Kéchichian, dans son article du *Monde*, perçoit le conflit entre les écrivaines justement comme « l'affrontement indirect de deux éditeurs de qualité, qui illustrent et défendent la jeune littérature [...] P.O.L. lié à Gallimard et Minuit diffusé par Le Seuil » (cité d'après SARREY-STRACK, C., 2001 : 240). L'accusation de plagiat aurait dû discréditer Darrieussecq et son éditeur. C'est à ce moment là que Philippe Sollers adresse à l'écrivaine des paroles qu'elle cite fréquemment dans ses entretiens « C'est une tentative d'assassinat » (« Darrieussecq : Plagiaires... », 2010). De l'autre côté, la querelle contribue, bon gré, mal gré, à la reconnaissance médiatique de deux auteures. Leur répliques, publiées dans la presse et diffusées sur le net, sont largement commentées et discutées. Les deux

femmes ne cessent de publier jusqu'aujourd'hui avec un public large et fidèle. Le conflit de 1998 semble pourtant refroidir leurs relations à jamais. Dans un entretien accordé à *L'Express* en 2010 Darrieussecq, interrogée sur le dernier livre de NDiaye, *Trois femmes puissantes*, prix Goncourt 2009, déclare d'un ton ne laissant pas de doutes : « J'ai cessé de la lire. Cela ne me fait plus aucun plaisir, mon masochisme a des limites. Je pense qu'elle ne lit pas les miens, non plus » (« Marie Darrieussecq et Camille Laurens règlent leurs comptes », 2010).

Une dizaine d'année à peine passée et l'histoire a recommencé. Cette fois-ci elle se déroule en deux volets. Dans *La Revue littéraire* d'automne 2007, Camille Laurens, une écrivaine de la même maison d'édition que l'auteure de *Naissance des fantômes*, P.O.L. publie un texte fort et amer « Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou ». C'est de cet article virulent que la mécanique médiatique tire un grand spectacle. Dans sa déclaration, ce que nous laissent croire de plusieurs notes des journalistes, même avant la parution du texte, Laurens accuse Darrieussecq d'avoir commis avec son roman *Tom est mort* une sorte de « plagiat psychique ». Narrée à la première personne le roman en question prend la forme d'un cahier/journal intime tenu par une mère endeuillée dix ans auparavant. Darrieussecq ne nous offre pas de compte rendu d'une histoire réellement vécue ; ce qu'elle construit c'est de la pure fiction. Elle choisit la vérité de la littérature aux dépens de la réalité de l'expérience. Elle ose enfin d'imaginer ce qu'il y a de pire, ce que craignent les plus les parents : la mort de leur enfant. Laurens, de sa part, en doute et accuse Darrieussecq, d'usurper son identité en s'inspirant à la lettre de son récit *Philippe*, un témoignage personnel sur la perte de son fils mort-né. D'autant plus que l'auteure de *Tom est mort*, avouait ouvertement son estime particulier envers le roman en question. Laurens précise :

Il faut, pour comprendre, savoir qu'en 1994, j'ai perdu un enfant, et que le bref récit que j'ai fait de sa mort a été publié en 1995, chez P.O.L. sous le titre *Philippe*. Il faut savoir aussi que Marie Darrieussecq, l'année suivante, alors qu'elle avait le choix entre plusieurs éditeurs enthousiasmés par *Truismes*, son premier roman, a donné sa préférence à P.O.L. parce qu'il était l'éditeur de *Philippe*, livre pour lequel elle avait, disait-elle, de l'admiration.

LAURENS, C., 2007

Cet argument, bien que valable, s'avère pourtant peu convaincant vu que Darrieussecq faisaient explicitement référence aux autres récits qui, comme *Philippe*, se basaient sur des histoires personnelles de la perte d'un enfant. Elle cite, entre autres, *À ce soir*, de Laure Adler (Gallimard, 2001) et *L'enfant éternel* de Philippe Forest (Gallimard, 1998). Dans un entretien accordé à *Livres Hebdo*, avant la parution de *Tom est mort*, Darrieussecq, consciente du caractère périlleux de son projet, déclarait vouloir se « renseigner » justement afin de « ne pas heurter les gens à qui c'est arrivée en vrai » (« La fiction... », 2007 : 78).

Apparemment elle n'a pas réussi cette tâche. Camille Laurens paraît comprendre les procédures littéraires de sa collègue comme un acte de vol. Pour en donner preuve, dans son réquisitoire, elle énumère des phrases, des situations, des descriptions, des rythmes, des échos, des correspondances, des émotions du roman de Darrieussecq qui, à ses yeux, ressemblent trop à ses propres mots. Les reproches de Laurens font échos à ceux de NDiaye dix ans auparavant :

Bien qu'aucune phrase ne soit citée exactement, plusieurs passages de *Philippe*, mais aussi de *Cet absent-là*, où j'évoque cet enfant perdu, et même de mes romans sont aisément reconnaissables : phrase ou idée, scène ou situation, mais aussi rythme, syntaxe, toujours un peu modifiés mais manifestement inspirés de mon épreuve personnelle et de l'écriture de cette épreuve.

LAURENS, C., 2007

Laurens, bouleversée et secouée, fait de son texte une confession publique qui quelque part prend une allure de discours quasi hystérique. Elle clame sa peine en évoquant, entre autres, les moments et les endroits où Darrieussecq aurait dû l'informer de son projet littéraire. Elle paraît se sentir d'autant plus affligée que l'histoire fictive paraît, ce que soulignent plusieurs critiques, révéler une authenticité pareille à son expérience personnelle. Nous aurions pourtant tort de n'accorder aucune justesse à ses rancunes. Selon Laurens considérer la mort d'un enfant en tant qu'un thème littéraire comme d'autres, est inadmissible. Autrement dit, afin de pouvoir écrire sur la mort il faut avoir vécu le traumatisme qu'elle entraîne. La littérature a, selon Laurens « une exigence de vérité, qu'elle ne confond pas avec la réalité événementielle objective, certes, mais qu'elle distingue aussi très nettement du faux-semblant, de la tricherie : la vérité ne va rien chercher en dehors d'elle-même — et surtout pas dans le discours des autres » (LAURENS, C., 2007). Elle ne supporte pas que l'auteure de *Tom est mort* s'attaque à un sujet, lui étant si intime, comme un simple thème à travailler. « C'est terrible », écrit-elle, « mais je vois Marie Darrieussecq rayant au fur et à mesure sur une liste les 'scènes à faire' » (LAURENS, C., 2007). Cette idée du livre-thème, livre-concept exclut, selon Laurens la vérité en littérature. Elle ne manque pas d'arguments. Le dévoilement théâtral des circonstances de la mort de Tom qu'à la dernière page du livre dénonce l'artifice du projet darrieussecquiens. On s'approche indubitablement et malencontreusement du polar, ce que remarque bien à propos Philippe Lançon (cf. LANÇON, Ph., 2007). Une critique majeure de Laurens consisterait donc en fait à usurper l'identité de l'auteure non seulement en tant qu'écrivaine mais encore en tant que mère endeuillée. Et c'est cette voie-ci qu'ont repris majoritairement les journalistes. Ne pas pouvoir écrire sur ce qu'on n'a pas réellement vécu paraît un argument ridicule. Il semble contredire l'idée même de la littérature. Il est encore peu compréhensible que Darrieussecq essaye d'y répondre en déclarant connaître la détresse de la perte d'un enfant au

sein de sa famille (sa mère a perdu un enfant ce qui marqua l'écrivaine en tant que sœur vivant dans l'ombre de l'absence de son frère ainé) (cf. ROSSIGNOL, V., 2007 : 79). Aussi légitime-t-elle, en quelque sorte, cette objection absurde. Elle fait, entre autres, circuler la phrase d'un caractère controversée. «On peut le dire» écrit-elle, «à la façon de notre éditeur commun, Paul Otchakovsky-Laurens : 'Ce que Camille Laurens reproche à Marie Darrieussecq, c'est de ne pas avoir perdu d'enfant' » (DARRIEUSSECQ, M., 2010 : 135). La mécanique médiatique en profite. Bertrand Leclair en donne son commentaire :

Très vite, la polémique enfle et, sans jamais aborder les questions de fond soulevées par l'article de Camille Laurens, le réduit à une caricature fallacieuse, les uns prétendant qu'elle voudrait interdire l'écriture de fiction, les autres se lançant dans une surenchère d'attaques *ad hominem* et insultantes, et beaucoup assurant qu'elle intente une action judiciaire, ce qui est une information mensongère, voire qu'elle l'a perdu, ce qui est deux fois mensonger.

LECLAIR, B., 2011 : 4

En vérité pourtant, Laurens se bouleverse pour une raison plus complexe ; pour l'usure abrupte et violente de son espace mental. Annie Richard dans le cadre des études sur les autofictions déchiffre l'expression «plagiat psychique» comme le fait de singer «le sujet au niveau du symbolique, de sa manière unique, d'habiter le 'je' de la narration» (RICHARD, A., 2008 : 4). Laurens s'explique en métaphores truculentes :

Lorsque Virginia Woolf réclamait pour chaque femme *a room of one's own*, «une chambre à soi», elle ne parlait pas seulement de l'aspect matériel de la vie. Elle revendiquait d'abord la possession d'un espace en propre, d'un lieu mental et singulier où chaque être humain pourrait faire résonner sa voix, laisser libre cours, à travers sa langue et son style, à l'expression de sa douleur et de sa joie, de ses fantasmes et de ses rêves, de ses colères et de ses deuils. [...] j'ai eu le sentiment, en le lisant, que *Tom est mort* avait été écrit dans ma chambre, le cul sur ma chaise ou vautrée dans mon lit de douleur. Marie Darrieussecq s'est invitée chez moi, elle squatte.

LAURENS, C., 2007

L'ambiance surchauffe au fur et à mesure de l'apparition des articles commentant l'affaire. Un medium important de cette dispute devient apparemment le net avec ses forums d'internautes et les blogs, aussi ceux d'autres écrivains. Pierre Assouline en délibère, notamment en ligne, dans son texte «Controverse sur le 'plagiat psychique' » où il s'oppose, entre autres, à une critique élogieuse de Jacques Pierre Amette «Darrieussecq se met à nu» parue dans *Le Point*. De nombreux entretiens, des émissions radio ou télévisées de la rentrée littéraire 2007, tous, mettent en relief la querelle des écrivaines citant sans cesse le

terme blasphématoire mais portant du plagiat. Le passé turbulent des héroïnes ressemblait à des gouttes des olives jetées sur le feu. Pour Darrieussecq, après sa mésaventure avec Marie NDiaye c'est presque de la récidive. Laurens n'est point moins innocente. C'est elle, en effet, qui brûle constamment les frontières entre la fiction et la vie réelle ce qui lui vaut, entre autres, le procès entrepris par son ex-époux pour atteinte à la vie privée lors de la parution de son livre *L'amour roman* (P.O.L., 2003) (cf. ROSSIGNOL, V., 2007 : 79). Vu les proportions que prend la polémique, l'éditeur Paul Otchakovsky-Laurens a dû trancher choisissant une de ses écrivaines. Il décide de soutenir « celle qui est attaquée à tort » (« Éditeur des deux auteurs... », 2007). Il a jugé les arguments de Camille Laurens « factuellement inexacts, théoriquement faibles et humainement lamentables » (cité d'après ROSSIGNOL, V., 2007 : 78). Exprimant publiquement son désaveu il décide de rompre la coopération avec Laurens et de cesser de la publier. L'affaire prend aussitôt d'ampleur. Laurens lors d'un séminaire organisé par Bertrand Leclair en 2011 y revient en précisant des détails :

Résumons : je critique le roman d'un contemporain, comme l'ont fait avant moi des dizaines d'écrivains par le passé, souvent beaucoup plus violemment que moi : Bernanos traitant Gide d'imposteur, Gide injuriant Claudel, etc. Je le fais, en outre, dans une revue qui tire à 400 exemplaires. Mon éditeur critique mon article, et l'assortit d'une « punition » publique : il annonce *urbi et orbi* qu'il ne me publiera plus. Il le fait dans *le Monde*, quotidien qui tire à 500 000 exemplaires.

LAURENS, C., 2011 : 6

Dorénavant les médias, mettant volontairement en exergue l'appellation « plagiat psychique », font paraître des articles aussi révélateurs qu'invraisemblables. Un des axes les plus intéressants est celui concernant le prétendu procès intenté par Laurens qu'elle aurait dû d'ailleurs perdre. Rien de plus faux car l'écrivaine n'a point entrepris la voie juridique en déclarant d'ailleurs n'en avoir jamais eu aucune intention (cf. LAURENS, C., 2011). Il est pourtant vrai que la majorité de critiques prive Laurens de son droit de réponse qui, abandonnée par son éditeur, se retrouve d'un coup sans attachée de presse.

Le deuxième volet de l'affaire s'ouvre en 2010 avec la parution du *Rapport de police* de Marie Darrieussecq chez P.O.L. et de *Romance nerveuse* de Camille Laurens chez Gallimard. L'essai de Darrieussecq, avec son sous-titre accablant *Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, a fait d'un coup réveiller la polémique d'il y a trois ans. Apparemment tel est le but de l'écrivaine qui lors de la promotion y revient sans cesse. *Rapport de police* dissimule, en quelque sorte, un règlement les comptes, ce qui pour l'auteure dont le nom fut deux fois associé à la notion de plagiat, paraît une obligation. Le texte traite de la « plagiomnie », un mot valise inventé par Darrieussecq qui se réfère à la dénonciation calomnieuse de plagiat. Elle met aussi en relief le désir fou d'être plagié

qui « conduit à une calomnie, à la désignation d'un plagiaire et au recours » (DARRIEUSSECQ, M., 2010 : 10). Le phénomène s'avère, en effet, peu récent. L'auteure s'engage à en dévoiler des sources (cf. « Entretien... », 2010). Son essai remet en perspective les écrivains accusés d'avoir plagié où « on voit à quel point, que ce soit névrotiquement, politiquement ou pour X ou Y raisons, l'accusation du plagiat est une manière de censurer la littérature, en tout cas la fiction » (Écrire..., 2010 : 20). Le schéma est simple, comme le dénonce Darrieussecq. « Le scandale est nécessaire à la calomnie : elle ne fonctionne qu'avec la participation d'un public » (DARRIEUSSECQ, M., 2010 : 317). L'auteure ne se berce pas d'illusions en ce qui concerne la motivation de ses collègues. « En ajoutant le mot *plagiat* » s'explique-t-elle, « c'est encore plus vendeur. Et très douloureux : dans ce livre [*Rapport de police*], je parle de gens qui se suident à cause de ce genre d'accusation. Heureusement, j'ai les nerfs solides. Mais on m'a attaquée dans ma chair » (« Darrieussecq : Plagiaires... », 2010). Le sens premier du mot « *plagiaire* » qui renvoie à son sens propre de « *voleur d'esclaves* », « *voleur d'homme* » renfonce encore la dimension affective du terme. Darrieussecq juge que Laurens, en l'employant, s'engouffre dans la brèche qu'avait ouverte Marie NDiaye. Accuser une fois veut dire accuser mille fois. Même si on reste innocent ce type d'accusation déstabilise profondément. L'essai de Darrieussecq, rempli d'exemples, donne une preuve de la mécanique calomnieuse et parfois fatale de ces pratiques. Pourtant, il est à souligner que la seule Darrieussecq a volontairement repris la voie tracée par les journalistes qui n'est pas dépourvue de certaines inexactitudes. Elle accepte sa position de victime qui, dans le contexte médiathèque, est plutôt avantageux. Elle se défend contre l'argument de surveillance de la fiction qui, dès le premier abord, est dénué de justesse. Il est d'ailleurs bizarre que la déclaration de Laurens sur l'emploi fortuit de cette expression controversée qui n'aurait dû qu'affiner la pensée « exprimant le sentiment pénible » (LAURENS, C., 2011 : 7) passe sans écho. L'empreinte de ce scandale marque non seulement Darrieussecq, Laurens, qui, comme par une pure coïncidence, publie en même temps que *Rapport de police*, son roman *Romance nerveuse* (cette foi-ci chez Gallimard) semble s'en inspirer. Ce que nous laisse entendre une des critiques :

Cette *Romance nerveuse* s'ouvre là où son prologue médiatique s'était clos : une écrivain, qui s'est sentie déposséder du deuil de son fils par une consœur trop imaginative, est débarquée de leur maison d'édition commune après s'en être émue par voie de presse.

« La souffrance... », 2010

Bien que l'affaire n'occupe que 15 pages sur 250 et ne soit, selon la déclaration de Laurens, qu'une version mesurée de ce qu'elle « [n'a] pu dire depuis trois ans que toute la presse [la] musèle » (LAURENS, C., 2011 : 11—12). *Romance nerveuse* a été unanimement reconnue par la presse comme un règlement de compte littéraire.

NOMBREUSES SONT LES VOIX SELON LESQUELLES LA CRITIQUE LITTÉRAIRE ABOUTIT AUJOURD'HUI À SA FIN. MALADE DU JOURNALISME ELLE AURAIT DÛ NE SERVIR QU'À LA PROMOTION. PLUS CONTROVERSÉE ELLE EST, PLUS EFFICACE ELLE SE RÉVÈLE. CES DÉCLARATIONS SEMBLENTE POURTANT S'INSCRIRE DANS LE JEU MÉDIATIQUE OÙ LA PROVOCATION SE TROUVE DÉSORMAIS AUX PREMIÈRES LOGES. CELA RAPPelle donc Marc Twain affirmant que les RUMEURS CONCERNANT SA MORT SONT TRÈS EXAGÉRÉES...

Bibliographie

- BOURDIEU, Pierre, 1996 : "Sur la télévision" suivi de "L'emprise du journalisme". Paris, Raison d'agir Éditions.
- DARRIEUSSECQ, Marie, 2010 : *Rapport du police*. Paris, P.O.L.
- « Darrieussecq : Plagiaires, vos papiers ! ». 2010 : *Le Nouvel Observateur*, le 7 janvier, <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20100107.BIB4685/darrieussecq-plagiaires-vos-papiers.html> [page consultée le 21 janvier 2012].
- Écrire, écrire, pourquoi ?, 2010 : Entretien de Marie Darrieussecq avec Nelly Kapriélian. Éditions de la Bibliothèque Centre Pompidou, http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/_livre/?GCOI=84240_100498130&fa=complements [page consultée le 21 janvier 2012].
- « Éditeur des deux auteures, Paul Otchakovsky-Laurens choisit Marie Darrieussecq contre Camille Laurens ». 2007 : *Livres Hebdo*, le 27 août, <http://www.livreshebdo.fr/actualites/DetailsActuRub.aspx?id=900> [page consultée le 21 janvier 2012].
- « Entretien de Marie Darrieussecq avec Pascal Paradou », 2010 : *Culture Vive*, Radio France Internationale, le 1 février 2010.
- GAUDEMAR, Antoine de, 1998 : « Marie NDiaye polémique avec Marie Darrieussecq ». *Libération*, le 3 mars 1998, <http://www.liberation.fr/culture/0101241197-marie-ndiaye-polemique-avec-marie-darrieussecq> [page consultée le 15 janvier 2012].
- « La fiction n'est pas un loisir », 2007 : *Livres Hebdo*, n° 699, 78—81.
- « La réponse de l'auteur de "Truismes" et de "Naissance des fantômes" à Marie NDiaye ». *Sorguina*, 1998 : *Libération*, le 10 mars 1998, <http://www.liberation.fr/tribune/0101241966-la-reponse-de-l-auteur-de-truismes-et-de-naissance-des-fantomes-a-marie-ndiaye-sorguina> [page consultée le 15 janvier 2012].
- « La souffrance de Camille Laurens », 2010 : *Le Nouvel Observateur*, le 7 janvier, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100107.BIB4686/la-souffrance-de-camille-laurens.html> [page consultée le 15 janvier 2012].
- LANCON, Philippe, 2007 : « Truismes et vacheries ». *Libération*, le 30 août, <http://www.liberation.fr/livres/0101109774-truismes-et-vacheries> [page consultée le 13 janvier 2012].
- LAURENS, Camille, 2007 : « Marie Darrieussecq ou syndrome du coucou ». *La Revue littéraire*, 32, <http://www.leoscheer.com/la-revue-litteraire/2009/12/15/22-camille-laurens-marie-darrieussecq-ou-le-syndrome-du-coucou> [page consultée le 13 janvier 2012].
- LAURENS, Camille, 2011 : *Critique ou spectacle ?* Séminaire *La critique impossible ?* Université Panthéon-Assas, http://ifp.u-paris2.fr/97232391/0/fiche___article/&RH=IFP-JSEMINAIRE [page consultée le 13 janvier 2012].
- LECLAIR, Bertrand, 2011 : « *Critique ou spectacle ?* », présentation de la séance. Université Panthéon-Assas, http://ifp.u-paris2.fr/97232391/0/fiche___article/&RH=IFP-JSEMINAIRE [page consultée le 13 janvier 2012].

- « Marie Darrieussecq et Camille Laurens règlent leurs comptes », 2010 : *L'Express*, le 7 janvier 2010, http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-darrieussecq-et-camille-laurens-reglent-leurs-comptes_840090.html?p=2 [page consultée le 21 janvier 2012].
- « N'Diaye répète ses attaques contre Darrieussecq... », 1998 : *Libération*, le 6 mars, <http://www.liberation.fr/culture/0101241555-n-diaye-repete-ses-attaques-contre-darrieussecq> [page consultée le 15 janvier 2012].
- RICHARD, Anne, 2008 : « Plagiat psychique ». In : *Autofiction(s)*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- ROSSIGNOL, Véronique, 2007 : « Un nouveau concept : le plagiat psychique ». *Livres Hebdo*, n° 698, 78—79.
- SARREY-STRACK, Colette, 2002 : *Fictions contemporains au féminin. Marie Darrieussecq, Marie N'Diaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris, L'Harmattan, coll. Espace littéraire.

Note bio-bibliographique

Katarzyna Kotowska, docteur ès lettres, chercheuse à l’Institut de Philologie Romane à l’Université de Gdańsk (Pologne), diplômée en philologie romane et en histoire d’art, passionnée pour la littérature et l’art français contemporains, auteure des articles parus en Pologne, France, Turquie, Hongrie et Roumanie. Son intérêt scientifique porte sur la critique littéraire, les rapports entre la littérature et la psychanalyse et la théorie de la correspondance des arts.

FÉLIX J. RÍOS

Universidad de La Laguna

El bienestar de la cultura

ABSTRACT: This paper deals with the cultural conflict in Western societies throughout the past few decades. As Vargas Llosa says, present-day culture is reduced to a practice that tends to get rid of our concerns, and that makes us live a kind of fiction or game. We must denounce the complicity of the big names that represent the culture in the postmodern world. Many intellectuals refuse to discuss it, and prefer to live on the revenues generated by the industry. The market has become a cultural expression. The responsibility lies in senders and receivers. Consumption of these pseudo-cultural products no longer causes shame. This conflict is evident in the so-called digital literature (not to be confused with digitized literature) which creates a hybrid product that is based on superficiality, simulation and spectacular sign. Present-day literature responds to the force of the image with the misappropriation of the movie phenomenon. In the same way that the neo-classicists denounced the Baroque excess, today we can, with absolute legitimacy, express our astonishment at the abandonment of literary essence, which is the act of reading, and the empowerment of other elements (visual and auditory) in products which we continue to call “literary”. We must find a way out of the dilemma that occurs and answer the question of whether culture is an idea, a feeling, a brain mechanism for progress, or a new consumer item that serves to hide our grief, our doubts and our questions.

KEY WORDS: Culture, digital world, globalization, literature.

Al hablar de “bienestar” de la cultura, usamos la segunda acepción del vocablo que recoge el DRAE, es decir, una fórmula que busca pasarlo bien y con tranquilidad. Ese estado de las cosas, esa forma de sentir parece ser lo que caracteriza el mundo contemporáneo. Las viejas ideas freudianas acerca de la represión de los instintos, represión que provoca en el hombre el “malestar en la cultura”, han desaparecido en una sociedad hedonista que busca el placer rápido y no problemático. Porque la aspiración del ser humano, su objetivo vital, sigue siendo la búsqueda de la felicidad o, al menos, evitar el sufrimiento (FREUD, S., 1929: IV, 3024—3025).

Un caso muy comentado en los medios de comunicación es la transformación identitaria que se está produciendo en Japón entre las nuevas generaciones

(OTAKE, T., 2009). Estamos hablando de los llamados *soshokukei* (herbívoros), término acuñado en 2007 para denominar a los varones entre veinte y treinta años que se caracterizan por no ser tan competitivos en el trabajo como las generaciones anteriores, por cuidar su cuerpo, por interesarse por el mundo de la moda y por no mantener relaciones sexuales con las mujeres (ni con otros hombres ya que no es una cuestión de homo o heterosexualidad sino de plácido auto-erotismo que sustituye al costoso placer de la carne compartida). El interés mediático se ha centrado en los aspectos sexuales de la noticia y en los problemas de natalidad que acarrean estas prácticas (los matrimonios han descendido enormemente y se ha incrementado, a su vez, el número de divorcios) pero, para el caso que nos ocupa, el interés mayor está en la razón de estos comportamientos antisociales. Los jóvenes nipones no encuentran ningún sentido al esfuerzo laboral de sus mayores ni a la clásica relación de pareja que comporta muchas responsabilidades. Quieren acercarse a la felicidad sin sacrificios, gracias a la tranquilidad que intentan llevar a sus vidas, a la comodidad. En definitiva, una suerte de bienestar cultural sin compromiso alguno con los demás.

Pero antes de profundizar en todo esto, sería conveniente precisar de qué cultura estamos hablando y a qué momento histórico nos referimos.

Encontramos en los ensayos de Sigmund Freud una primera definición de cultura que se circunscribe al comportamiento de los seres humanos. Para el padre del psicoanálisis, la cultura sería “todo aquello en lo que la vida humana ha superado sus condiciones zoológicas y se distingue de la vida de los animales” (FREUD, S., 1927: 2961). El ser humano se coloca en una posición restrictiva, coercitiva, en la que renuncia a los instintos primarios para superar un estado primitivo elemental en el que se encontraría en el principio de los tiempos y para, de esta manera, evolucionar construyendo una estructura social cada vez más compleja: la civilización. En un ensayo posterior aparece una definición similar algo más precisa en su extensión: “La suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí” (FREUD, S., 1929: IV, 3034).

La cultura, desde este punto de vista, es todo aquello que se aparta de la Naturaleza. Se establece, pues, una oposición radical entre lo que nos viene dado biológicamente, genéticamente, y lo que es construido, elaborado por el hombre.

Esta definición clásica arrastra una primera falla que sería su reducción, su limitado antropocentrismo. Buscando concepciones más completas podríamos citar la perspectiva *animalista* representada por Jesús Mosterín: “La cultura es la información que se transmite entre cerebros, es decir, la información transmitida por aprendizaje social” (MOSTERÍN, J., 1998: 129).

Esta es una definición precisa y acertada porque incluye a todos los animales sin distinción y porque no se enfrenta a la Naturaleza sino que habla de dos for-

mas de conocimiento, una genética y otra adquirida. De hecho, en muchos casos no estaríamos ante una oposición drástica entre esos dos mundos, el natural y el construido, sino ante una relación en la que se mezclan las dos realidades. Uno de los ejemplos más estudiados es el del lenguaje. Recordemos las teorías de N. CHOMSKY (1965) y sus *universales lingüísticos*. Un acercamiento muy conocido en nuestro ámbito al haberse traducido al castellano es el ensayo de Steven PINKER, *El instinto del lenguaje* (1994), en el que afirma que el lenguaje humano no es una construcción cultural sino una adaptación biológica para comunicar información, una obra maestra de ingeniería de la naturaleza, un instinto más, en definitiva.

El caso del lenguaje muestra bien a las claras que muchos de nuestros comportamientos más importantes no son puramente naturales ni puramente culturales, y no se transmiten de un modo exclusivamente genético o sólo por aprendizaje, sino por una intrincada combinación de ambos, que todavía no estamos en medida de desenredar con precisión.

MOSTERÍN, J., 1998: 141

Pero volvamos a la cultura actual, sea o no fruto del instinto. Hoy se impone en el mundo una cultura global que circula por la *world wide web* mucho más que por los canales de comunicación, escritos y audiovisuales, que predominaron en el pasado siglo XX. Esta “cultura-mundo” (LIPOVETSKY G., SERROY, J., 2008) es el resultado final del triunfo del capitalismo y la economía de mercado a nivel planetario. Más que por la magia de la creación artística o por la profundidad de los discursos sociales (filosóficos, políticos, éticos...) que pudiera generar la nueva dimensión de lo cultural, esta forma particular de cultura desarrollada en el mercado global se caracteriza por ser un producto económico cuyo valor está determinado por la oferta y la demanda. Hace tiempo que los análisis sociológicos han constatado esta situación. De hecho, está presente en nuestras sociedades desde los albores del capitalismo. Lo novedoso ahora es que esa fórmula se ha universalizado; no hay fronteras, no hay aranceles que detengan las relaciones comerciales, las transacciones de capital o los intercambios culturales, el flujo de información.

Desde hace décadas se constata la transformación y desaparición imparable de los modelos que constituyan el soporte de la tradición cultural nacida en Europa.

Harold Bloom cree necesario mantener, defender y, sobre todo, conocer la obra de los autores que han constituido el espacio cultural occidental. Junto a ese mandato canónico, el crítico de Yale se lamenta porque en el mundo de hoy se desdeña el trabajo colosal que supone dedicarse de lleno a esa tarea y se prefiere el acceso rápido a la información sin entrar en la “angustia de la influencia” que ya no está presente en los creadores de la posmodernidad. El conocimiento de la cultura puede ser un asunto de las masas pero a la cultura con mayúscula

sólo puede acceder una élite dispuesta al sacrificio. Un sacrificio que debe dirigirse a la resolución de los problemas estéticos que presente el objeto que se vaya a analizar, sin entrar en cuestiones sociales que no son pertinentes. Bloom piensa que no debemos utilizar presupuestos políticos o morales en las ciencias humanas, como no se hace en las ciencias puras.

Estamos destruyendo todos los criterios intelectuales y estéticos de las humanidades y las ciencias sociales en nombre de la justicia social. En este punto, nuestras instituciones demuestran mala fe: no imponen cuotas a los cirujanos cerebrales o a los matemáticos. Lo que se ha devaluado es el aprendizaje como tal, como si la erudición fuera irrelevante en el reino del juicio acertado o erróneo. [...]

El valor estético surge de la memoria, y también (tal como lo vio Nietzsche) del dolor, el dolor de renunciar a placeres más cómodos en favor de otros más difíciles.

BLOOM, H., 1994: 45

George Steiner, con pesimismo irónico, habla en su ensayo *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura* (1971), de la crisis de la civilización occidental, tras el holocausto nazi y estalinista, del hundimiento de un modelo cultural que fue considerado superior a otras manifestaciones durante milenarios, del fracaso estrepitoso de un modelo que se estimó el más adecuado en la evolución social de la especie humana. Un sistema que, paradójicamente, no desterró la barbarie sino que la convirtió en estandarte del progreso en el siglo XX. Hiroshima y Nagasaki son los ejemplos más terribles de ese trágico devenir de la historia. Estaríamos así en un momento “poscultural” de futuro incierto en el que lo único que está claro es que las formas de la cultura clásica no pueden reconstruirse en ninguna escala general: “Si la apuesta a la trascendencia ya no parece digna de hacerse y si nos estamos moviendo en una utopía de lo inmediato, la estructura de valores de nuestra civilización se alterará (después de por lo menos tres milenarios) de maneras casi imprevisibles” (STEINER, G., 1971: 123).

Al profetizar sobre el mañana (nuestro hoy), Steiner afirma que las humanidades han adquirido un nuevo sentido que viene enmarcado en una retirada general de la palabra que ha quedado supeditada a la imagen. Gracias a los modernos sistemas de reproducción de audio ha aparecido una nueva cultura sonora global que busca su esencia en la música popular (el rock y el pop principalmente). Las nuevas generaciones han roto con el discurso del sistema cultural clásico que se rechaza por inoperante.

La contracultura tiene perfecta conciencia de dónde debe comenzar el trabajo de demolición. El violento analfabetismo de las inscripciones que aparecen en las paredes, el obstinado silencio de los adolescentes, los insensatos gritos que parten del escenario del *happening* son resueltamente estratégicos.

El rebelde y el extravagante han roto todo discurso con un sistema cultural que desprecian por considerarlo un fraude cruel y anticuado. No cambiarán palabra con ese sistema.

STEINER, G., 1971: 148

En *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), Fredric JAMESON reflexiona sobre la cultura contemporánea, sobre lo que se ha venido en llamar posmodernismo, es decir, la ruptura general, el desmoronamiento, en definitiva, de toda una tradición moderna que comienza con el romanticismo. Esta crisis es el resultado de la canonización e institucionalización académica del movimiento modernista (en su sentido anglosajón), al final de la década de los cincuenta. Esta fractura no se limita a lo cultural, dice Jameson, sino que presupone necesariamente una toma de postura política dentro del nuevo sistema mundial del capitalismo avanzado. Los rasgos constitutivos del posmodernismo serán:

1. *Superficialidad*. Tanto en la teoría contemporánea (el llamado “pensamiento débil”) como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro.

2. *Debilitamiento de la historicidad*. Tanto en la llamada historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada.

3. *Lo sublime histérico*. Apoteosis del capitalismo que se basa en la fascinación de nuestra sociedad por las nuevas tecnologías creando un subsuelo emocional totalmente nuevo.

Quizás lo novedoso en este panorama tan preocupante sea la autocomplacencia de emisores y receptores. Ha desaparecido la figura del intelectual comprometido que denuncia el estado de las cosas. Una figura que fue atractiva durante un tiempo pero que quedó desacreditada tras el fiasco ideológico de la modernidad.

Las últimas manifestaciones sociales que se desarrollaron a lo largo del año 2011 en numerosos puntos del planeta, exigiendo un cambio profundo del sistema global de mercado, no han tenido su correlato en la producción cultural de los intelectuales que, supuestamente, conforman la élite del pensamiento humano en los albores del tercer milenio después de Cristo. Las voces habituales que claman en el desierto se dejaron oír, claro está. Desde Noam Chomsky a Edgar Morin, José Luis Sampedro, Stéphane Hessel o Federico Mayor Zaragoza. Hay muchos más, desde luego, pero no creo que sea casualidad que los nombres que primero le vienen a uno a la memoria sean los de personas maduras, algunos incluso ancianos nonagenarios. Muchos de ellos contemplados con displicencia por las clases dirigentes que critican su idealismo utópico y trasnochado...

Los *popes* de la cultura rehúyen el debate y prefieren vivir de la industria, del mercado en que se ha convertido la expresión cultural. Hoy en día de lo que se trata es de entretenér al espectador (*cultura = espectáculo*), de complacerlo, de buscar la satisfacción de unos deseos culturales elementales, deseos o gustos que

han quedado reducidos al mero exhibicionismo del capital. Este consumo cultural degradado, reducido, condensado y muy a menudo infantilizado se justifica porque se considera que es el medio utilizado para su consumo el que hace que parezca superficial un producto que, en el fondo, seguiría siendo “alta” cultura.

Desde los años sesenta del siglo XX, la *cultura de masas* se ha convertido en el motor que mueve a la industria cultural. Frente a la cultura aristocrática, minoritaria, que exige un esfuerzo y una dedicación constante y la competencia necesaria para apreciarla, aparece con fuerza y empuje la cultura popular que mediante soportes atractivos ofrece un producto ligero, fácil de digerir por la masa. Recordemos los tres niveles de los que hablaba Dwight MACDONALD (1962): *lowbrow* (subcultura => facilidad, pragmatismo, manipulación), *middle-brow* (cultura que imita un modelo => se lee lo que la crítica sugiere, esquematismo, consumo vergonzante de literatura *sub*) y *highbrow* (cultura clásica => conciencia de élite e intento de diferenciación). Hoy no se produce un consumo vergonzante de los pseudo productos culturales porque los mismos han adquirido una categorización canónica que no tenían en los años en que reflexionaba el ensayista norteamericano.

En una entrevista en abril de 2011 a *Ñ. Revista de Cultura del Diario Clarín*, el siempre polémico e incómodo Mario Vargas Llosa hurgaba en esta llaga que amenaza con desangrar irremediablemente el cuerpo cultural del ser humano, vaciándolo de contenido y de principios.

Durante muchísimo tiempo consideramos el debate cultural como una forma de conocimiento y de sensibilidad que enriquecía nuestra experiencia del mundo, de las relaciones. Eso ha cambiado, tanto en los países desarrollados como en los que no son. Lo que ahora se llama cultura es una práctica que tiende a librarnos de preocupaciones, que nos hace vivir una especie de ficción o de juego en vez de provocarnos y de abrir nuevas ventanas.

¿Cambia el rol del intelectual en esta nueva noción de cultura?

Enfrentamos algo más grave aún: los intelectuales desaparecen. La idea de un discurso crítico que le permita a la sociedad repensarse suena extraño e indeseable. El intelectual que surge es, cada vez con mayor fuerza, alguien que no genera problemas, que no ofrece orientaciones, que no pone nada en duda. Por eso los nuevos escritores muestran cierto desprecio por ese rol que planteaba incomodidades e intentaba esbozar respuestas. La misma idea de escribir para producir un cambio provoca risas: esta es la manifestación más seria de la sociedad del espectáculo.

Hay que tener en cuenta el cambio que se está produciendo en el mundo globalizado. Habría que analizar los datos que nos proporciona la red acerca de los productos culturales que demandan los usuarios de Internet. Veamos algunas cifras concretas.

En primer lugar hay que resaltar un dato significativo: el producto cultural, por su facilidad para ser digitalizado, es el líder en el intercambio comercial virtual. Porque de eso es de lo que estamos hablando, de intercambio, de movimiento en la red, de flujo continuo de la información. Otra cosa es lo que se ofrezca desde ese inmenso escaparate lleno de ventanas que es la red. Porque no siempre coinciden los gustos y deseos del consumidor con los elementos que exhibe el productor; una cosa es lo que se ofrece y otra lo que se demanda: “La oferta de contenidos aumenta la presencia, pero no el alcance de una cultura, los resultados efectivos, que se pueden medir por otras vías, como los índices de lectura o los efectos económicos” (CUETO, L., NOYA, J., SOLER, Ch., 2006—2007: 826—827).

La música (con una distribución media global del 68%) y el cine (16,8%) son los dos productos culturales más demandados con diferencia, quizás por la juventud de muchos internautas. A continuación, pero ya bastante alejados en el porcentaje estarían las artes (8%) y las letras (7%). Estos son datos del año 2005 recogidos en el Anuario del Instituto Cervantes. Por fortuna, todavía no hay una excesiva homogeneización de los productos culturales y no se puede concretar mucho más ya que la libertad que proporciona la red hace que los iconos culturales estén atomizados, repartidos en millones de consultas que se realizan diariamente desde cualquier rincón del planeta.

La percepción total del mundo, de la sociedad humana en su conjunto espacial y temporal, de la vida en su compleja conformación, parece estar ahora más cerca gracias al formidable avance tecnológico que permite hacer realidad el viejo deseo de la biblioteca universal (*Wikipedia* sería el paradigma). Sin embargo, estamos ante un espejismo en el que caen todos los que se acercan a navegar por el espacio intertextual que proporciona la red mundial. Saltamos de una página a otra, sorteamos los sitios que exigen una lectura detenida y buscamos el dato preciso, la cita ansiada para continuar con nuestro viaje. Hablamos de *surfear* en la red... La fórmula utilizada para adquirir los conocimientos ha cambiado radicalmente. Y en la mayor parte de los casos, no producimos sino consumimos el producto cultural que se regala casi siempre... Las herramientas tecnológicas se hacen cada vez más amigables, más sencillas de usar. El acceso libre a la red se convierte en un acto cotidiano y familiar.

Por tanto, la familiaridad con la cultura es condición indispensable para que pueda mantenerse con éxito la interacción colectiva o individual. Sin embargo, tener simplemente familiaridad con la cultura, aunque imprescindible y beneficiosa, equivaldría a ser hábil en el manejo de un artefacto (sin saber cómo está construido o cómo funciona). Se adquiere mejor y más poderoso capital cuando se participa activamente en la configuración de un repertorio de opciones. En otras palabras, la habilidad de un *consumidor*, un intérprete, o la de un *difusor* de un repertorio es, desde el punto de vista de la independencia, del

éxito y de la maestría, indudablemente inferior a la de un *productor* de nuevas opciones, esto es, un innovador.

EVEN-ZOHAR, I., 1999: 75

Un caso claro de conflicto entre el producto cultural y su artefacto es el de la mal llamada “literatura digital”, que no hay que confundir con la literatura digitalizada. La sustantivación produce un híbrido que muestra una suerte de fascinación tecnológica de tintes posmodernos que se apoya en la superficialidad, el simulacro y el signo espectacular, rasgos característicos del virus *neobarroquista* decadente que nos fue inoculado en los inicios de la globalización.

Hablamos de virus neobarroquista para señalar la deriva en la cultura contemporánea del signo barroco convertido en símbolo de la modernidad (Benjamin). Hay abundante bibliografía sobre este asunto. Nos limitaremos a citar uno de los últimos ensayos de Aurora Egido en el que explica con prosa luminosa los aspectos más relevantes de la modernidad neobarroca.

La definición de la cultura contemporánea como Barroca o Neobarroca no es tanto una vuelta al Barroco, sino del Barroco entendido como forma de organización cultural más que como un periodo histórico concreto. [...] En dicho proceso, las artes plásticas y la literatura se unían en un mismo lenguaje, que sintetizaba la carrera emprendida desde sus orígenes artísticos a finales del siglo XIX.

EGIDO, A., 2009: 18

De la misma forma que puede verse a la modernidad a través de elementos estéticos barrocos análogos (fragmentación de la realidad, conciencia de la temporalidad, inestabilidad del sujeto...) podemos acercarnos a la posmodernidad desde una óptica *ultrabarroca*, según la expresión de Egido, o simplemente *neobarroquista*, es decir, equiparando los presupuestos posmodernos a los del decadente movimiento barroquista de fines del siglo XVII que amplificó los rasgos más espectaculares del Barroco volviendo pretenciosa, exagerada y de mal gusto la expresión cultural, en aquel momento y en la actualidad.

La literatura es y será siempre el arte de la palabra, oral o escrita, tanto da, con las modulaciones que el creador estime conveniente darle, con su ritmo particular, con la sonoridad que le corresponda en cada momento. Pero letra, lenguaje verbal siempre.

Entre nuestros objetivos no está la descalificación de los experimentos artísticos y las creativas propuestas que surgen cada día desde distintos sectores del arte. Se trata de un problema de delimitación genérica. Los productos mixtos que aparecen de manera continua merecen nuestro aplauso o nuestra admiración en múltiples ocasiones pero de lo que se trata ahora es de poner a cada uno en su sitio. Un espectáculo multimedia, una exposición en la que aparecen distintas expresiones artísticas apoyadas en los avances tecnológicos son signos culturales pero no son literatura al pie de la letra.

Amparada en el paraguas genérico, la literatura hoy responde a la fuerza de la imagen con la apropiación indebida o con la acentuación inapropiada del fenómeno cinematográfico. Podemos legitimar el séptimo arte si lo integramos en la plural tipología dramática. Pero que se le encuentre acomodo no exige necesariamente que le rindamos pleitesía. Se nos podrá tachar de maximalismo pero creemos que no hay que confundir al receptor sino que se le debe ofrecer en cada momento lo que se le dice que se le está ofreciendo y no otra cosa.

De la misma forma que los neoclásicos denunciaban los excesos barroquistas, hoy podemos, con absoluta legitimidad, manifestar nuestro asombro ante el abandono de la esencia literaria, esto es, la lectura, y la potenciación de otros elementos (visuales, sonoros) en unos productos que insisten en seguir llamando literarios.

Pero vayamos a otro conflicto que entra dentro de lo que hemos llamado literatura, aunque se nos presente en soportes distintos al libro. Parece que hemos abandonado definitivamente la Galaxia Gutenberg para entrar en un universo digital infinito, lleno de posibilidades inimaginables hace apenas unas décadas. En vez de usar esas revolucionarias herramientas para llevar la palabra al último rincón de la Galaxia Digital, muchos son los que han centrado el debate en el *soporte*, en el *canal* por el que trasladamos ahora la comunicación literaria. Es cierto que desde siempre se han estudiado los elementos para-textuales de la obra literaria porque condicionan la recepción y pueden aportar una información semiótica suplementaria que completa o enriquece el signo artístico (véanse las “teorías del diseño editorial”). Pero en este caso lo que se puede advertir es el miedo a lo desconocido, el desasosiego que provoca un futuro impredecible.

César Antonio Molina, escritor polifacético, ministro de Cultura del gobierno español con Rodríguez Zapatero, habla de todo esto en un artículo publicado en el diario *El País* en el que advierte de los peligros de Internet, entre los que se encuentran la pérdida de la capacidad de leer con profundidad o el abandono del espíritu crítico, víctima de una información digital que penaliza el pensamiento lineal y que ofrece una materia cultural resumida, superficial y poco conflictiva. Lo más sorprendente es el canto elegíaco que lanza a favor del libro de papel ya que la cultura por excelencia era la transmitida a través de la imprenta. Hasta ahora. Nos parece excesiva la poca consideración que le merece el libro electrónico.

Libro de papel, libro electrónico, conocemos ya sus ventajas y desventajas. El primero, multisensorial, una obra de arte en sí mismo; el otro, repleto de información, de distracciones, de emboscadas a la textualidad. Me preocupa mucho menos el soporte que el cambio profundo que se está produciendo en la antigua manera de leer, buena, experimentada y sabia.

MOLINA, C.A., 2011

No estamos de acuerdo con su planteamiento inicial en el que se pregunta por qué Internet tiene que obligarnos a dejar la lectura, a dejar de escribir, a dejar de pensar. No creemos que esto sea así. En cualquier caso, no hay vuelta

atrás. No podemos caer en la trampa que supone demonizar el soporte, el artefacto a través del cual nos llega la información cultural, también la literatura en estado puro, sin trampa ni cartón; ni papel. Pero eso qué importa si la letra, la misma que redactó Cervantes, llega a millones de persona en un formato limpio y accesible, sin que se amarilleen las hojas.

Lo que hay que cambiar es la educación, hay que volver a concebir la cultura como un revulsivo de conciencias, sea cual sea el formato que utiliza para comunicar su mensaje, una cultura que hable del hombre y su circunstancia, del hombre y de la Naturaleza, del nuevo mundo que se abre ante nosotros inquieta e impredecible.

En el mundo global la cultura debe buscar una salida al dilema que se le presenta; ser una idea, una sensación, un mecanismo cerebral destinado al progreso del ser humano y del resto de los seres que configuran nuestro hábitat o mantenerse como un objeto de consumo más que sirve para ocultar nuestras angustias, nuestras dudas, nuestras preguntas.

He ahí el gran problema que debe resolver la cultura de mañana, pues ésta será el único contrapeso verdadero que permitirá frenar la influencia del consumidor e idear nuevos objetivos para la existencia. En el mundo desorientado del hipercapitalismo, la cultura debe verse como un instrumento privilegiado que hace posible el progreso y la autosuperación, la apertura a los demás, el acceso a una vida menos unidimensional que la del comprador.

LIPOVETSKY, G., SERROY, J., 2008: 221

Bibliografía

- BLOOM, Harold, [1994] 1995: *El canon occidental*. Traducción de Damián ALOU. Barcelona, Anagrama.
- CUETO, Luis, NOYA, Javier, SOLER, Chimo, 2006—2007: “El valor de los iconos culturales en Internet. Una aproximación al análisis de la oferta, la demanda, la industria y el comercio digital de la cultura”. En: *Enciclopedia del español en el mundo*. Anuario del Instituto Cervantes: 823—843.
- CHOMSKY, Noam, 1965: *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Trad. de Carlos P. OTERO. Barcelona, Gedisa.
- EGIDO, Aurora, 2009: *El barroco de los modernos. Despentes y Pespuntes*. Valladolid Universidad.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, 1999: “Planificación de la cultura y mercado”. Trad. de Montserrat IGLESIAS SANTOS, revisada por el autor. En: *Teoría de los Polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat IGLESIAS SANTOS. Madrid, Arco: 71—96.
- FREUD, Sigmund, [1927] 2006: *El porvenir de una ilusión*. En: IDEM: *Obras Completas*. T. 4. Trad. de Luis LÓPEZ-BALLESTEROS. Barcelona, RBA.
- FREUD, Sigmund, [1929] 2006: *El malestar en la cultura*. En: IDEM: *Obras Completas*. T. 4. Trad. de Luis LÓPEZ-BALLESTEROS. Barcelona, RBA.

- JAMESON, Fredric, [1984] 1991: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. de José Luis PARDO. Barcelona, Paidós.
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, 2008: *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Trad. de Antonio-Prometeo MOYA. Barcelona, Anagrama.
- MACDONALD, Dwight, [1962] 1969: "Masscult y Midcult". En: AA.VV. *La industria de la cultura. Comunicación 2*. Introducción de Valeriano BOZAL. Madrid, Alberto Corazón Editor.
- MOLINA, César Antonio, 2011: "Democratización y odio intelectual". *El País*, 31 de octubre, http://elpais.com/diario/2011/10/31/opinion/1320015613_850215.html [consultado: 19 de diciembre de 2011].
- MOSTERÍN, Jesús, 1998: *¡Vivan los animales!* Madrid, Debate.
- Ñ. *Revista de Cultura del Diario Clarín*. Entrevista a Mario VARGAS LLOSA, 23 de abril de 2011, http://www.revistaen.clarin.com/literatura/entrevista-vargas_llosa-nobel_literatura_0_465553635.html [consultado: 2 de octubre de 2011].
- OTAKE, Tomoko, 2009: "Blurring the boundaries. As the future facing Japan's young people changes fast, so too are traditional gender identities". *The Japan Times*, 21 de mayo de 2009, <http://www.japantimes.co.jp/text/fl20090510x1.html> [consultado: 2 de octubre de 2011].
- PINKER, Steven, 1994: *El instinto del Lenguaje. Cómo crea el lenguaje la mente*. Versión de José Manuel IGOA GONZÁLEZ. Madrid, Alianza.
- STEINER, George, [1971] 1991: *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Trad. de Alfredo L. BIXIO. Barcelona, Gedisa.

Síntesis curricular

Félix J. Ríos es Profesor Titular de Universidad. Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de La Laguna. Ha sido Director del Departamento de Filología Española de la Universidad de La Laguna. Ha sido Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna. Responsable Centro DELE Diplomas de Español como Lengua Extranjera de La Laguna. Universidad de La Laguna-Instituto Cervantes, Presidente de la Asociación Española de Semiótica (AES). Miembro del Consejo de Redacción de la *Revista de Filología* de la Universidad de La Laguna. Miembro de la Asociación Española de Teoría de la Literatura (ASETEL).

Publicaciones recientes:

- "Barthes y el sentido. Análisis estructural y enunciación discursiva". En: PONZIO, A., CALEFATO, P., PETRELLI, S., eds.: *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*. Roma: Meltemi editore 2006: 232—243.
- Interculturalidad, insularidad, globalización*, coord. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2007.
- "La atlanticidad como hibridación cultural". En: VELÁZQUEZ, Teresa, coord.: *Fronteras*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones 2009: 116—124.
- "La expresión erótica en la literatura hispánica". *Anuario de Estudios Filológicos*. T. 32. Universidad de Extremadura 2009: 193—206.
- "Iconografías de la modernidad: el guerrillero". En: *Homenaje a Eduardo Camacho*. Universidad de La Laguna 2010: 175—187.
- El mundo narrativo de Luis Berenguer*. Kindle-Amazon 2012.

ANNA MAZIARCZYK

Université Marie Curie-Skłodowska

Controverses et convergences *L'Autofictif* d'Éric Chevillard

ABSTRACT: Currently one of the most controversial writers, Éric Chevillard shapes the foundations and the *raison d'être* of his apparently ludic aesthetics in a polemic and creative dialogue with the literary tradition. Experimenting in his subsequent texts with narrative forms that subvert generic boundaries and conventional stylistics, he exploits in *L'Autofictif* the new possibilities offered by the digital revolution. Kept on the web since 2007, his literary notebook has also been published as a book, thus becoming a multimodal project, which perfectly fits the contemporary culture of convergence, based on the interplay between the old and the new media. Playing with the media, Chevillard again proves his anticonformist attitude to conventional patterns and refuses to succumb to the prevailing trends. By situating literature at the borderline between high and mass cultures, he endows it with a new shape in the times, when it is commonly assumed to be doomed to oblivion.

KEY WORDS: Literary blog, culture of convergence, narrative experiments, ludic aesthetics.

Sur la scène littéraire actuelle, Éric Chevillard est sans aucun doute un des écrivains les plus controversés et ceci non seulement pour cause de son esthétique loufoque qui le fait assimiler à un brillant amuseur ou bien un jongleur du bizarre. En apparence ludique, la poétique de Chevillard trouve son fondement et sa profonde raison d'être dans un dialogue à la fois polémique et créatif avec la tradition, dialogue qui dépasse largement le cadre de seules filiations littéraires. Multipliant les procédures de l'ironie vis-à-vis du genre sclérosé, Chevillard s'inscrit parfaitement dans les tendances littéraires actuelles qui refusent le romanesque traditionnel. S'il procède dans ses textes successifs à des expérimentations narratives très audacieuses qui sapent les frontières génériques, avec *L'Autofictif* il exploite des possibilités toutes nouvelles de la littérature à l'époque de la révolution numérique.

Créé pour une publication rapide des textes brefs en vue de la mise en relation du blogueur avec une communauté virtuelle des internautes, le blog — dont

la popularité ne cesse de croître — témoigne de l'essor actuel de l'écriture non seulement en tant qu'une des formes dominantes de la communication à l'ère du numérique mais aussi comme l'activité créatrice. La variété apparemment infinie de la thématique soulevée, l'hybridation de la structure qui mélange librement le verbal, le pictural, le sonore et l'animation ainsi que la polyphonie discursive activée par les commentaires et les liens hypertextuels font du blog « une forme sans genre, une forme libre des déterminations proprement textuelles, une forme dont le propre serait précisément de pouvoir tout faire. La forme est *vicariante*, c'est-à-dire qu'elle apparaît comme radicalement polyvalente, mobilisable pour tout type de projet textuel » (CANDEL, É., 2010 : 28). Si l'on peut donc voir en blog un outil révolutionnaire de la communication, cette « écriture globale » (ESCOLIN-CONTENSOU, I., 2010 : 19) qui dépasse les classifications traditionnelles pour accomplir simultanément toutes les pratiques génératives, il y a également le risque de l'unification de la forme et, par conséquent, de la perte de ce qui constitue la particularité de l'écrit donné, déterminant sa valeur.

Ouvert en septembre 2007, le blog d'Éric Chevillard semble partager cette vocation pragmatique de l'écriture en ligne. Selon l'auteur même, il était initialement conçu comme une distraction en marge de ses occupations d'écrivain. Ces « petites écritures libres de toute injonction », comme les nomme Chevillard, constituent au début une activité supplémentaire, qui s'inscrit quelque part à l'intersection entre le divertissement dans son travail quotidien et le brouillon littéraire. Carnet de notes, inventaire d'idées et journal de souvenirs, le blog chevillardien est *hypomnemata* au sens de Foucault assurant le rôle d'un aide-mémoire, non négligeable dans le processus de la constitution de soi : il « s'oppose à cet éparpillement en fixant des éléments acquis et en constituant en quelque sorte 'du passé', vers lequel il est toujours possible de faire retour et retraite » (FOUCAULT, M., 2001 : 1237). Activité de recréation et instrument de gestion de l'information, le blog est ainsi situé à l'opposé d'un vrai travail créatif qui s'effectue toujours de manière conventionnelle et devrait s'achever par la publication d'un livre qui, à ce que le souligne Chevillard, « sera toujours le terme logique de mes entreprises » (CHEVILLARD, É., 2009 : 8)¹.

Se pliant à la règle de l'assiduité qui exige une activité de publication régulière des billets sur le net, l'écrivain affiche chaque jour trois brefs textes. Poursuivi sans interruption à partir de septembre 2007, le projet en ligne de Chevillard forme ainsi une expérience narrative spectaculaire qui se déroule en temps réel. L'ouverture d'un blog est forcément une sorte d'exhibitionnisme qui constitue une marque de l'époque actuelle : le fait d'afficher publiquement ses idées, réflexions et émotions aboutit à l'effacement des frontières entre l'espace

¹ Le blog d'Éric Chevillard est disponible en ligne à l'adresse : <http://l-autofictif.over-blog.com/>. Étant donné que les billets les plus anciens ont été supprimés du site, nous allons nous référer, pour les citations puisées dans le blog, à la version traditionnelle en papier publiée postérieurement.

public et l'espace privé pour déboucher sur le dévoilement de l'intime. Jouant sur les pulsions primaires, ce spectacle de l'intime qui traduit un désir commun de se monter et de se faire remarquer constitue souvent le ressort de la culture actuelle qui exploite comme appat une promesse de dénuder.

Chevillard pourtant, on est vite déçu par les dimensions extrêmement réduites de sa sphère privée dont le blog ne révèle que des débris. Incontestablement, l'écrivain refuse le sensationnel simpliste et ne cherche point à épater par une révélation fracassante sur la place publique de secrets personnels, voire l'épanchement de confidences trop osées. S'il ne manque pas à faire part des événements importants qui sont survenus dans sa vie, il n'en signale que quelques-uns avec, en plus, une concision extraordinaire qui fait toute la saveur de son style. Ainsi, le récit de la naissance de sa fille se limite à la seule présentation des dimensions du nouveau-né qu'on note habituellement dans le registre médical. La fierté d'être devenu père et tout un éventail d'émotions suscitées par l'apparition dans sa vie de cet être minuscule se manifestent dans l'interstice des moments banals qui composent son quotidien. Tout en refoulant la sentimentalité trop ostentatoire, il révèle sa tendresse en constatant tout simplement :

Évidemment, j'aurais pu être le père d'Ernestine ou de Louisa, c'eût été bien aussi, pas de quoi se plaindre, Ernestine ou Louisa, il eût été injuste de ne pas les accueillir cordialement, mais enfin, c'est tout de même autre chose, me semble-t-il, d'être le père d'Agathe.

CHEVILLARD, É., 2009 : 164

Rien de ces divulgations intimes ni d'images déferlantes qui attisent la curiosité malsaine de la foule, en suralimentant la pulsion du voyeurisme. Parfaitemment conscient de basses motivations qui dictent les comportements humains, Chevillard s'en moque directement dans l'une des histoires aussi absurdes qu'exactes :

Un récit qui nous ennuierait s'il nous était fait directement, nous tendons l'oreille pour n'en rien perdre à la table voisine. C'est pourquoi aussi je porte en permanence une serrure dans mon sac : lorsque le spectacle est piteux, lorsque la scène est banale, lorsque le paysage est triste, je colle mon œil au trou et toute cette réalité morose d'un seul coup me passionne.

CHEVILLARD, É., 2009 : 127

Atypique, le blog de Chevillard l'est également dans sa forme, très austère et peu élaborée par rapport à ce qui est d'usage. Sans illustrer son écriture par les images ou les documents sonores, il se limite à la seule parole et ne fournit au lecteur qu'un message linguistique. Là encore, des restrictions plus strictes sont imposées : sans poursuivre le travail de recontextualisation propre à l'écriture du blog, Chevillard n'enchaîne pas ses notes sur les pensées qui circulent dans

le web. Qui plus est : son blog est dépourvu de cet élément qui fait la propriété presque irrévocable de l'écriture en ligne, à savoir des commentaires des lecteurs. Propre à chaque type de texte mais surtout à celui placé sur le réseau, ce caractère dialogique est ici délibérément minimisé, réduit à des interpellations adressées au lecteur. Choix courageux à l'époque de l'écriture globale, la suppression du forum d'échange frôle presque une attaque à la liberté d'expression, maintenant l'internaute dans la position traditionnelle de lecteur passif, « ombre si vaine qui passe sur les pages et les laisse intactes » (BLANCHOT, M., 1955 : 253), « éveilleur et hôte mais jamais propriétaire » (CERTEAU, M. DE, 1980 : 291).

Se lançant dans cette écriture décriée qu'est le blog, Chevillard n'en fait pas l'usage moins controversé, supprimant ostensiblement tous les outils interactifs. Indifférent à la connectivité avec des internautes, il utilise ce logiciel de réseaux sociaux comme une simple vitrine de son activité auctoriale. Le diariste est ici le personnage principal : observateur ironique et moqueur de la réalité, il se déploie à travers cette écriture subjective qui s'annonce plutôt comme un miroir de sa personnalité qu'une peinture fidèle du quotidien vécu. Tel Monsieur Plume, il vit en apesanteur dans l'univers obturé, manifestant des réactions tout à fait originales dans des situations banales. Les exemples étant fort nombreux, rappelons la scène où il veut manifester toutes ses émotions et la joie d'être père par un discours soigneusement préparé de seules douze pages, qu'il s'apprête à lire à ce moment solennel qu'est celui de la coupure du cordon ombilical du nouveau-né. Il serait pourtant tout à fait erroné de voir en lui une sorte de Candide moderne : en décalage par rapport à la réalité, il l'est non par une naïveté mais par dé-sinvolture, refusant d'obéir par conformisme aux conventions qui limitent son individualisme. Si cette attitude egocentrique ne sombre pas dans le narcissisme insupportable, c'est que Chevillard garde la même distance critique envers sa propre personne, sans éviter des exemples d'une autoironie d'autant plus expressive qu'elle touche le domaine auquel il tient le plus, à savoir l'écriture. Tout en capitulant devant l'impuissance créatrice, il la thématise dans l'un des billets à travers cette question subversive sur le dispositif de contraintes qu'il s'est imposé : « Ou bien je fais juste ici la navrante démonstration que je n'ai que trois idées par jour ? » (CHEVILLARD, É., 2009 : 137). Parfaitement conscient du fait que la littérature est actuellement, plus qu'à toute autre époque, soumise à divers facteurs qui n'ont rien à voir avec sa valeur réelle, il ne se fait pas d'illusions sur la réception supposée de son écriture : « Cette page quotidienne rencontre un succès qui me vexe. Voudrait-on perfidement me faire savoir que mes travaux d'écritures ne sont lisibles qu'à dose homéopathique ? » (CHEVILLARD, É., 2009 : 156).

Certes, son blog — élaboré quelque peu en décalage par rapport aux règles du genre — est pour lui un outil d'autocréation, instrument de marketing personnel d'autant plus efficace qu'il jouit constamment, à partir de son ouverture en 2007, d'une popularité toujours croissante auprès des lecteurs. En virtuose de

l'autofiction, Chevillard attise l'intérêt du public avide de détails sur la vie privée des autres, surtout des gens célèbres ou tout simplement connus. Contournant adroitement le danger d'un exhibitionnisme grossier, il dresse son portrait narcissique d'un écrivain contemporain aux prises avec son activité et la réalité qui le fascine, l'irrite et le dépasse. Création bien prémeditée, jeu séduisant de l'être et du paraître, annoncé par ailleurs ouvertement dès le début :

Mon identité de diariste est ici fluctuante, trompeuse, protéiforme, raison pour laquelle je n'ai pas renoncé au titre d'origine, somme toute assez pertinent pour nommer cette entreprise. Le rapport avec mes romans pourrait être d'ailleurs celui-ci : je me considère là à mon tour comme un personnage, je bascule entièrement dans mes univers de fiction où se rencontre aussi, non moins chimérique peut-être, le réel.

CHEVILLARD, É., 2009 : 8

L'avertissement adressé au lecteur affiche d'emblée le blog chevillardien comme un projet irrévocablement subversif : la dérogation manifeste au principe de « l'identité assumée » entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal dénonce les cadres conventionnels du pacte de lecture autobiographique (LE-JEUNE, Ph., 1975). Or, si l'indication péritextuelle congédie tout horizon d'attente autobiographique, plusieurs données textuelles suggèrent à emprunter l'approche inverse. Déjouant le pacte de Lejeune, Chevillard non seulement s'amuse à embrouiller les pistes et rend l'identification d'autant plus troublante que la question de l'identité dans le domaine du numérique est forcément équivoque. Il dénonce par cette constatation corrosive l'objectif de son projet en ligne : plutôt qu'une simple écriture de soi, aussi rebelle soit-elle, son blog viserait une fiction du sujet, une fictionnalisation de soi et donc, un travail essentiellement littéraire.

Au delà d'un spectacle du privé dans le réseau informatique, le journal ex-time (TISSERON, S., 2001) de Chevillard traduit cette pulsion d'écrire le réel qui travaille la littérature contemporaine². S'il ne récuse pas la séduction du fait divers, il préfère épier le présent dans ses manifestations épisodiques et silencieuses, mettre en évidence ses écarts et ses failles. C'est là que réside la saveur de l'écriture chevillardienne — dans sa façon tout à fait particulière de voir le monde « à l'envers » (JOURDE, P., 1993 : 204—217), dans tout ce qu'il a d'absurde, d'aberrant et d'incongru. Les historiettes se succèdent, sans lien les unes avec les autres, tantôt images ponctuelles d'une réalité extraordinaire, poétique ou saugrenue sous son apparence de banalité, tantôt des visions quasi surréalistes.

² « Parmi les objets que se donne une littérature redevenue transitive, l'écriture du 'réel' est un élément majeur. [...] Son propos est donc de parvenir à trouver les moyens d'écrire le réel sans sacrifier à son tour aux illusions ni aux faux-semblants de l'esthétique réaliste » (VIART, D., VERCIER, B., 2008 : 211—212).

tes, nourries d'une imagination débordante de l'écrivain. Toutes captées pour se délecter de l'éphémère de l'instantané, elles reflètent autant des moments de bonheur que des paradoxes de la vie pour former « la chronique nerveuse ou énervée d'une vie dans la tension particulière de chaque jour » (CHEVILLARD, É., 2009 : 8). Avec un humour tantôt décapant, tantôt subtil, Chevillard découvre l'envers des choses sous leur aspect superficiel : « Passe une femme avec toutes ses complications de sac, foulard, bracelets, cheveux, manteau, ses bottes trottent et son parfum est encore un ruban qui flotte — admirable, mais qui est-elle, sous la femme ? » (CHEVILLARD, É., 2009 : 153). Condensées dans des dimensions d'à peine quelques lignes, ses réflexions s'apparentent à des sentences aphoristiques qui saisissent dans un seul énoncé des observations psychologiques, des vérités profondes, bref : l'essentiel même de l'existence humaine, présenté sous forme d'haïkus aussi piquants que drôles.

Outre un simple carnet de notes, un support de mémoire sous forme virtuelle, le blog de Chevillard se veut être surtout un atelier d'écriture d'autant plus créatif que paradoxal. Les réflexions sur la littérature, le travail d'écrivain, le pouvoir des mots reviennent ici avec une régularité cadencée, trahissant la préoccupation majeure de l'auteur. Thématisée sous forme d'anecdotes humoristiques, de critiques amères, d'observations un tantinet soit peu ironiques et mélancoliques, c'est l'écriture elle-même qui est ici mise en abyme. Motif de prédilection de ses romans qui sont tous des fictions transtextuelles, focalisées plutôt sur le dérèglement des mécanismes de la narration et les jeux de langage que sur l'intrigue proprement dite, l'écriture constitue également la raison d'être de *L'Autofictif* :

Peu à peu toute mon existence s'est ainsi transportée dans le champ de l'écriture. C'est là qu'elle s'accomplit. Il y fallait sans doute quelques dispositions, mais surtout bien des incompétences, une remarquable inaptitude pour la vie réelle que j'entretiens vicieusement : je ne sais à peu près rien faire — ni cuisiner, conduire, naviguer, parler une langue étrangère, construire un meuble, jouer d'un instrument, traire une vache —, comme si je craignais que ces capacités essentielles me distraient de la tâche dont je sonde pourtant la vacuité chaque jour me penchant sur ces vertigineuses lacunes.

CHEVILLARD, É., 2009 : 130

Traduisant cette manière toute particulière d'être dans le monde qui s'exprime à travers l'écriture et qui, à l'ère du numérique, devient une forme de présence de plus en plus importante, le blog de Chevillard s'inscrit également, de manière fort bien prémeditée, dans le cadre général de l'œuvre littéraire de l'écrivain. Certes, rien de plus banal que constater les modifications inévitables, avec toutes leurs conséquences ambiguës, de la littérature sous l'influence de nouveaux médias. Or, en transposant son activité d'écriture du champ traditionnel d'un bureau enclos sur l'espace ouvert du net, Chevillard procède, au delà

d'une simple manipulation de support, à la recontextualisation de la littérature, travail typique du blogueur à cette différence de près qu'il est d'habitude effectué à une échelle considérablement plus réduite.

Subversive autant que ses romans, l'écriture en ligne chevillardienne oscille autour de la thématique de l'absurde et du rien, demeurant toujours conforme à cette esthétique loufoque qui fait toute sa saveur autant que l'ambiguité. Accusé maintes fois d'épater par des apparences brillantes qui dissimulent une vacuité intellectuelle, Chevillard frôle les limites, tout en évitant adroitement le danger du commercialisme. Cette stratégie quelque peu risquée mais employée intelligemment lui fait gagner un lectorat toujours grandissant, séduit par son humour surréaliste et une posture désinvolte envers la réalité dont il préfère ironiser les absurdités que déplorer le tragique. Fin pour ce qui est sa thématique, amusant par son style, léger dans sa forme et accessible grâce au support, le blog de Chevillard satisfait parfaitement aux exigences de l'écriture postmoderne. Centré davantage sur le travail créatif que la construction de la communauté, il se distingue pourtant nettement sur le fond de la blogosphère par des ambitions qui dépassent ses cadres habituels. Le design austère de la page traduit le refus de la forme préétablie par des logiciels d'écriture et de création des blogs pour les besoins de l'édition rapide et facile. Actualisations concrètes d'une structure sous-jacente, une sorte de matrice qui génère leur configuration formelle (JEANNERET, Y., SOUCHIER, E., 1999 : 97—107), les blogs revêtent un aspect plutôt standardisé, effet ambigu de la globalisation dans le domaine créatif. Du fait, ils semblent négliger l'essentiel de l'œuvre artistique qui réside justement, pour rappeler la constatation de Lotman, dans le travail sur la forme : « [...] le critère d'artistique de l'art contemporain devra peut-être être formulé ainsi : 'système ne se soumettant pas à une modélisation mécanique' » (LOTMAN, Y., 1973 : 404). Sans procéder à une réproduction stérile de la construction architecturale toute faite, Chevillard entreprend l'effort de conférer à son écriture en ligne une structure organisée, cohérente et avant tout — la sienne. La forme adoptée du triptyque, le rythme de la parution et la symétrie structurale s'imposent ainsi comme la vraie contrainte stylistique au sens oulipien³, renforcée encore davantage par la maîtrise du dispositif entier, poursuivi sans rupture depuis septembre 2007. Sans récuser l'importance croissante, à l'époque de la postmodernité, du lecteur dans la construction du sens, ce qu'il prouve par la poétique du loufoque poussée presque au paroxysme de l'illisible, Chevillard ne partage point du tout l'idée barthésienne de la « mort de l'auteur » (BARTHES, R., 1984 : 61—67). À l'encontre des tendances dominantes dans l'écriture en ligne, son blog repose moins sur une appropriation par déplacement des énoncés des autres et une écriture collective qu'il ne cherche à exploiter de nouvelles technologies pour travailler la littérature et l'investir d'un nouveau potentiel.

³ Pour l'Oulipo, la contrainte est une règle dissimulée étant à la source du texte littéraire.

L'écriture en ligne de Chevillard constitue ainsi le prolongement du travail littéraire entamé dans les romans, poursuivant le même objectif d'aller au contre-courant, de bouleverser les usages établis, d'échapper aux conventions. Estimant avec Blanchot que « L'art est contestation infinie », l'écrivain exploite le blog de manière quelque peu subversive, en réduisant son caractère arborescent et en anéantissant l'interactivité. Lieu par excellence de mise en cause des institutions, le blog se voit ainsi contesté dans son esthétique. Qui plus est — cette dénégation formelle prend les dimensions d'autant plus considérables que le blog chevillardien — référence de l'écriture de fiction sur le net — est ensuite matérialisé sous la forme d'un livre classique, conformément à l'avertissement de l'auteur inscrit dans l'incipit. Or, il ne s'agit point d'un texte littéraire élaboré à partir des notes mises quotidiennement en ligne, mais bien d'un recueil de celles-ci, du même journal d'écrivain en version papier. La quatrième de la couverture qui annonce la publication du livre valorise ainsi l'édition traditionnelle : « La première année du journal d'Éric Chevillard enfin en chair et en os [...] », soulignant par cette constatation la légitimité de la seule forme classique. Edité postérieurement en version papier, il devient en même temps un projet multimodal remarquable. Exploitant ce genre particulièrement répandu et communément accessible qu'est le blog afin de donner une nouvelle forme à son activité littéraire, pour ensuite figer le contenu éphémère des billets publiés dans Internet dans une forme livresque traditionnelle, Chevillard mélange ludiquement la culture populaire et celle classique. À travers ce jeu avec les médias, il prouve encore une fois son anticonformisme envers les schémas traditionnels et l'ambition de réfuter « les postures de consentement ou de soumission à [l']ordre en vigueur » (CHEVILLARD, É., 2012). S'inscrivant dans cette culture de la convergence fondée sur l'interaction des médias anciens et récents dont parle Jenkis (JENKIS, H., 2006), l'écriture chevillardienne permet à la littérature de retrouver une pulsion authentique à l'époque de son présumé déclin.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, 1984 : « La mort de l'Auteur ». In : IDEM : *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil.
- BLANCHOT, Maurice, 1955 : *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard.
- CANDEL, Étienne, 2010 : « Penser la forme des blogs, entre générique et génétique ». In : COULEAU, Christèle, HELLÉGOUARC'H, Pascale, éds : *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?* Paris, L'Harmattan : 23—31.
- CERTEAU, Michel DE, 1980 : *L'Invention du quotidien*. Paris, Union Générale d'Éditions 10/18.
- CHEVILLARD, Éric, *L'Autofictif*. En ligne : <http://l-autofictif.over-blog.com>.
- CHEVILLARD, Éric, 2009 : *L'Autofictif*. Talence, L'Arbre vengeur.

- CHEVILLARD, Éric, 2012 : « Beckett pour contre-attaquer ». En ligne : http://www.eric-chevillard.net/t_beckettpourcontreattaquer.php [page consultée le 2 février 2012].
- COULEAU, Christèle, HELLÉGOUARC'H, Pascale, éds, 2010 : *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?* Paris, L'Harmattan.
- ESCOLIN-CONTENSOU, Isabelle, 2010 : « Le blog, nouvel espace littéraire entre tradition et reterritorialisation ». In : COULEAU, Christèle, HELLÉGOUARC'H, Pascale, éds : *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?* Paris, L'Harmattan : 13—22.
- FOUCAULT, Michel, 2001 : « L'écriture de soi ». In : IDEM : *Dits et écrits II*. Paris, Gallimard.
- JEANNERET, Yves, SOUCHIER, Emmanuel, 1999 : « Pour une poétique de l'écrit d'écran ». *Xoana. Images et sciences sociales*, n° 6—7 : 97—107.
- JENKIS, Henry, 2006 : *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press.
- JOURDE, Pierre, 1993 : « Les Petits Mondes à l'envers d'Éric Chevillard ». *La Nouvelle Revue Française*, n° 486—487 : 204—217.
- LEJEUNE, Philippe, 1975 : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LOTMAN, Youri, 1973 : *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard.
- TISSERON, Serge, 2001 : *L'Intimité surexposée*. Paris, Ramsay.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, 2008 : *La littérature française au présent*. Paris, Bordas.

Note bio-bibliographique

Anna Maziarczyk est maître de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska à Lublin. Ses recherches portent principalement sur la littérature française et francophone contemporaine, les structures narratives, la rhétorique, les écritures subversives et la littérature ludique. Elle a publié plusieurs articles relatifs à ces thématiques, ainsi que l'ouvrage *Le roman comme jeu. L'esthétique ludique de Raymond Queneau*.

KATARZYNA GUTKOWSKA

Universidad de Silesia

Palabras desnudas

Sobre la fuerza expresiva de la poesía española traducida al polaco por Carlos Marrodán Casas

ABSTRACT: The article explores the characteristics of the poetic translation as well as the techniques used by Carlos Marrodán Casas (without a doubt one of the best known Polish translators of Spanish and Ibero-American Narrative) who has dedicated himself — more than once — to translating Spanish poetry. The study focuses on his attempts to introduce a selection of poems by Ángel González and Francisco Brines to the Polish readers. Both poets represent the Generation of 1950s and are perceived as two of the most creative authors of the lyrical, self-oriented poetry that goes beyond the limitations of the self by broadening the scope of expression with the wider and universalistic perspective. The accurateness of stylistic and formal choices made by the translator is examined on the basis of the translation criticism, in its descriptive as well as evaluative dimension.

KEY WORDS: Carlos Marrodán Casas, Generation of 1950, translation criticism, contemporary Spanish poetry.

Carlos Marrodán Casas, conocido en Polonia especialmente por sus traducciones de la narrativa contemporánea española e hispanoamericana¹, se empeñó más de una vez también en la traducción de poesía. En los años ochenta, publicó un libro de poesías *Miejsca pamięci* (MARRODÁN CASAS, C., 1983), lo cual — según algunos traductólogos — determina su capacidad de encontrar los

¹ Se lo conoce sobre todo por las traducciones de la narrativa clásica, así como de la más popular. Entre muchas obras se encuentran las de Gabriel García Márquez (entre otros: *Crónica de la muerte anunciada*, *Memoria de mis putas tristes*), de Mario Vargas Llosa (*Pantaleón y las visitadoras*, *La casa verde*, *El hablador*), de Enrique Vila-Matas (*Exploradores de abismo*, con K. Okrasko), de Javier Marías (*Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*), de Roberto Bolaño (*Estrella distante*) o de Carlos Ruiz Zafón (*La sombra del viento*, con B. Fabjańska-Potapczuk, *El juego del ángel*, con K. Okrasko).

equivalentes léxico-semántico-morfosintácticos más adecuados e influye en su destreza de notar todos los valores estéticos (también los sutilmente sugeridos) del texto original (GADAMER, H.-G., 2009: 322, 324—325). La actividad de Marrodán Casas como poeta, no obstante, todavía no sirve de prueba del nivel de sus traducciones, si bien demuestra una preparación poliédrica y profundizada del traductor/intérprete. Mencionamos aquí deliberadamente el papel del interpretador, puesto que admitimos la comprensión de la noción del traductor en el sentido amplio, como un exégeta, un investigador filológico y un receptor profesional de literatura, con la atención lectora llevada a la enésima potencia.

Julio-César Santoyo escribió:

La traducción de poesía es un trabajo de orfebrería, una tarea de delicadeza y vocación tan extrema que el traductor que no esté dispuesto a poner estos valores por encima de cualquier otro condicionamiento por fuerza tendría que ser dejado de lado por lectores y editoriales.

SANTOYO, J.-C., 1996: 69

La tarea de traducir poesía resulta especialmente difícil, ya que exige tanto la sensibilidad y la creatividad, como el rigor y la disciplina en el manejo de la materia lingüística; como dijo W. Żukowski: “El traductor de la prosa es un esclavo y el traductor de poemas es un rival” (LEGEŻYŃSKA, A., 1998: 288). La traducción es un efecto de la concretización del sentido general de la obra en la mente de un traductor, así que el texto traducido supone un tipo de metáfora y variación inspirada por el texto original. Por ello, algunos teóricos sin hesitación rechazan teorías de la traducción que implican la posibilidad de obtener una traducción austera, hecha en el nivel “ceroreferencial”, como si el traductor pudiera traducir un texto sin explicarlo a la vez: sin mostrar su propia manera de entenderlo, cambiando sólo el código lingüístico (KORNIEJENKO, A., 1995: 158). Así pues, cada traducción constituye un tipo de explicación del texto basada en la lectura concienzuda, dirigida presupuestamente al intento de entender al Otro:

La lectura directa y reflexiva tiene por objeto explorar el mensaje del autor en totalidad y situarlo en su condición humana. El escritor no es un ser encerrado en sí mismo, sino un indicio del destino colectivo hombre-mundo. Por lo tanto, la explicación de una obra, además de la exploración de los valores estilísticos, es un ejercicio crítico que responde a la inquietud del hombre por encontrar una respuesta a determinadas situaciones vitales en cada época.

BELLO VÁZQUEZ, F., 1997: 19

No es posible examinar traducciones sin referirse a la noción de la “serie” que, según Edward Balcerzan, determina la índole de la traducción (BALCERZAN, E., 1998: 18). Una traducción siempre constituye una versión de todas las versiones potenciales de la obra traducida y ahí reside la diferencia principal

entre un texto original y su traducción; cada acto de repetición conlleva diferenciación, a pesar de que el proceso traductor queda arraigado en el dominio de la necesidad selectiva predeterminada (KOZAK, J., 2009: 28—29). Aparte de la condición de un eslabón en la cadena sempiterna textual, la traducción demuestra otra peculiaridad ontológica: la traducción, siendo una copia y metáfora del original, es una paradoja *ex definitione*, puesto que a la vez es y no es lo mismo: parece ser original, pero no lo es (KOZAK, J., 2009: 13—18). Tocamos aquí asimismo la cuestión de la “transparencia lingüística” de la traducción y la conciencia del lector del contexto de la mediación lingüístico-cultural. Sabiendo que los límites de la responsabilidad del traductor en realidad son inabarcables, Legeżyńska propone seguir con la costumbre de concebir al traductor como al “segundo autor”. Su argumento parte de la convicción de que si no se puede desprender la realidad ficticia del lenguaje en el que el autor la creó, se debe concebir al traductor como coautor, alguien que no sólo representa esa realidad, pero la **reproduce** (LEGEŻYŃSKA, A., 1998: 289). La imagen del traductor, igualmente que la imagen del autor del original, se hace patente en cada nivel de la obra y, por tanto, las reflexiones sobre la traducción siempre — subraya Legeżyńska — tienen que rodearse en torno a dos polos textuales: texto_A y $\text{texto}_{A'}$. Dicha bipolaridad hace posible ponerse seguidamente a la crítica de la traducción.

Anna Bednarczyk considera la crítica de la traducción el ramo más menospreciado de la traductología. Igualmente que Stanisław Barańczak, Bednarczyk hace mofa de la crítica simplificada e incompetente que sólo propone los juicios absolutos y arbitrarios (BARAŃCZAK, S., 2004: 34), postulando que la crítica de la traducción examine el texto original y la versión traducida en toda su multidimensionalidad y que contemple la consecución de reproducir el sentido global con varios matices semánticos del original (BEDNARCZYK, A., 1999: 66). La autora diferencia dos modelos de la crítica de la traducción: el modelo valorativo y el modelo descriptivo, dando la preferencia al segundo. La aptitud más importante del crítico, según Bednarczyk, aparte de determinar las prioridades traductológicas, supone la habilidad de distanciarse de su propia interpretación de ambos textos, admitiendo únicamente los juicios valorativos sobre lo que queda incluido en una traducción “de paso”, sin querer. Bednarczyk quiere que el verbo “criticar” con respecto a la traducción en vez de “juzgar” signifique sólo “analizarla”.

Jolanta Kozak, por su parte, propone ejercer una crítica basada en el análisis translémico, sin huir de las valoraciones específicas, lo cual permite abarcar en el juicio tanto los aspectos semántico-formales, como los estético-imaginativos. En el artículo seguimos en gran parte su procedimiento metodológico, así como el planteado por Stanisław Barańczak en *Ocalone w tłumaczeniu* (2004), fuertemente arraigado en la problemática abordada en los párrafos anteriores sobre la libertad expresiva del traductor. Por motivo de la extensión limitada del artículo,

se explorarán sólo algunos ejemplos de técnicas y decisiones traductoras tomadas por Carlos Marrodán Casas.

En opinión de Marx Wundt: “Una poesía no llega nunca a comprenderse en toda su profundidad cuando no se comprende también la concepción del mundo que alienta en ella” (BELLO VÁZQUEZ, F., 1997: 20). Traduciendo poesías de Ángel González y Francisco Brines, Carlos Marrodán Casas tuvo que considerar la genealogía histórico-literaria de ambos, características de su poética, sus inclinaciones estilísticas y preferencias intertextuales. Tanto Brines como González debutaron alrededor del año cincuenta y los dos se asocian con la corriente de la “poesía parcialmente realista, intimista, religiosa, o sea, la poesía «arraigada»” (SANZ VILLANUEVA, S., 1994: 387—389), con la influencia inquestionable de la poesía social, aunque sólo en la obra de González (OCASAR ARIZA, J.L., 1997: 138). Así pues, tras la época de la poesía social llegó la Generación del 50 con el programa-manifiesto de José Ángel Valente, que podemos atañer asimismo a la poética de González y Brines:

Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mi insustituible, a la realidad... Todo movimiento creador es, en principio, un tanteo vacilante en lo oscuro. Porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada, pero no conocida. El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que él se proponga transmitir, ya que ese contenido no es conocido más que en la medida en que llega a existir el poema... En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida que la ordena, la justifica. En esos tres estados se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad.

OCASAR ARIZA, J.L., 1997: 140

Ese “triple compromiso” queda reflejado también en la poesía de Ángel González y de Francisco Brines, junto con un juego entre la preocupación por las “inquietudes sociales” y “el retorno a los temas íntimos” con “ciertas dosis de escepticismo y de ironía que les alejan del realismo social” (SERRA MARTÍNEZ, E., OTÓN SOBRINO, A., 1986: 236). A lo mejor ese es el motivo de incluir sus poemas en una antología bilingüe publicada en Polonia, en la cual, gracias a las diligencias del Instituto Cervantes en Varsavia, se intenta ofrecer “una obra que encierra lo más valioso de la poesía española contemporánea” (VIDAL, J.C., 1997: 5).

Ya desde el principio en la poesía de Brines se podía notar el tono intimista e individual que llevó al poeta nombrarse “poeta de la intimidad”: consiguió enlazar el tono intimista con las reflexiones de carácter universal, de modo que su poesía y su cosmovisión parecían particularmente congruentes. En la obra de Ángel González, ya en sus primeros tomos: *Áspero mundo* (1956) y *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), también aparecen semejantes claves poéticas, lo cual el mismo poeta explicó de manera siguiente:

Casi siempre he escrito movido por obsesiones personales. Si lo que ocurre a mi alrededor penetra en mí de una forma obsesiva, llega a ser lo mismo que escribir sobre una temática intimista. Se mezcla, en esos poemas míos, lo lírico con lo épico; son vivencias que se pueden generalizar y que por eso tal vez sean sociales. Y crea que toda vivencia de un poeta por muy intimista que sea, si no se puede generalizar, no encuentra lector. Es esencial que el lector pueda compartir, descubrir algo en esa experiencia personal del poeta. Por eso, si sólo expresara emociones o intuiciones intransferibles, no habría posible lectura, con lo que el poema quedaría incompleto.

RAMONEDA, A., 2001: 846

Como la mayoría de los poetas de la segunda mitad del siglo XX, Brines y González escriben en el formato del poema libre, con la estructura irregular y desprovista de rimas en cláusulas. No temen a usar el lenguaje corriente ni polifonía de registros, mezclando lo culto y lo rebuscado con lo prosaico y lo cotidiano. En sus poesías muy a menudo surge un tono pesimista con el matiz ético, tanto respecto de la perspectiva existencial como del plano autotemático, relacionado con la figura del autor. Francisco Brines, en *La certidumbre de la poesía*, preguntaba:

¿Desde dónde se realiza una obra de arte? [...] ¿Desde qué condicionamientos [...] se puede hacer una gran poesía? Y [...] enumeramos la sensibilidad, la inteligencia, la imaginación, la afectividad, la experiencia, el entusiasmo, la sensorialidad, la cultura y el oficio propio. [...] ¿Cuál es la faz en la que se nos entrega el poeta? No es otra que el mundo que descubre a través de un lenguaje que le caracteriza. Es esa visión del mundo, más o menos vasta y abarcadora, que golpea una y otra vez en unos determinados blancos u obsesiones, expresada por medio de un lenguaje tan personal que conforma un estilo, el rostro de una poesía individualizada. Solemos darle a ese rostro, no sé si con absoluta justicia, las facciones de su autor. Conseguir ese resultado es logro de por sí difícil. Llegar a la gran poesía resulta tan raro que en una literatura de tan rica tradición como la española ha habido algún periodo de más de dos siglos sin rastro de ella.

BRINES, F., 1984: 33—35

Reflejar la “grandeza” poética en la lengua de llegada parece una tarea incluso más difícil, especialmente si se da cuenta de que frecuentemente los textos poéticos aparentemente sencillos engañan a su “intérprete”, escondiendo la riqueza de sentidos potenciales en las palabras ilusoriamente “desnudas”, en las cuales se apoya la mayor parte de la poesía contemporánea (un ejemplo más destacable de la literatura polaca sería aquí el lenguaje poético de Tadeusz Różewicz).

Uno de los poemas más representativos de Ángel González, *Para que yo me llame Ángel González*, muestra el modo de unir lo personal con lo universal. Ahí, el “yo” concreto sirve de un pretexto para mostrar la ambigüedad de

existencia humana: por un lado especial y única, aun espectacular, por otro: tan difícil e inútil. González utiliza en el poema estilo bíblico: la mención de su nacimiento recuerda el *Libro Génesis*, con su énfasis, patetismo y la descripción del mundo entero (“hombres de todo mar y toda tierra”) como si todos existieran esperando sólo a que él, “Ángel González” del poema, pudiera vivir. Más aún, el “yo” poético abarca en sí mismo la lucha de millones ya muertos y les concede la importancia a ellos sólo en el contexto de su propio nacer: “el viaje milenario de **mi**² carne / trepando por los siglos y los huesos”. González de manera concisa y fuerte muestra la trayectoria desde esa fase antigua hasta la etapa de la lucha que ocurre *hic et nunc*: “yo no soy más que el resultado [...] el fruto / lo que queda, podrido, entre los restos / [...] que lucha contra el viento / que avanza por caminos que no llevan a ningún sitio”. La grandeza y la futilidad del hombre, agazapadas en su “meollo humano”, quedan expresadas por los oxímoron: “el éxito de todos los fracasos” y “la enloquecida fuerza del desaliento”. Al adscribirles un matiz irónico, González mostraría aquí un escepticismo más profundo.

En la traducción de *Para que yo me llame Ángel González*, Carlos Marrodán Casas recrea las alusiones bíblicas y el patetismo del original (lo vemos ya en la traducción del título: *Żeby mój zwać się Ángel González*; el verbo *zwać się*, a diferencia de, por ejemplo, *nazywać się*, tiene el matiz culto y estilizado), sin embargo, introduce algunas expresiones de otro registro, palabras coloquiales como: “przestrzeni sporo na to było trzeba / i czasu **dosyć**”, lo que puede dar la impresión de una incoherencia estilística involuntaria. Lo que sorprende en la versión del traductor es la cantidad de las anáforas, repeticiones y paralelismos añadidos por el traductor:

i czasu dosyć:
i mężczyzn z wszystkich mórz, **i** z ziemi całej,
 płodnych brzuchów kobiecych **i** ciał mocnych,
i mnóstwa ciał łączących się z sobą,
 by w nowe się ciało przetopić.
 Przeróżne światło **każdej** pory roku,
 nieba **każdego**, dnia i **każdej** nocy,
 patrzyło, jak się me ciało wspina
 przez tysiąclecia i gałęzie kości.
Z tej wędrówki powolnej i bolesnej,
z tej ucieczki do końca, **z katastrofy**
 każdej uchodząc cało,
 łapiąc się ostatniego tchu umierających,
 ja skutkiem jestem **wyłącznie**, owocem,
tym, co zostaje wśród resztek, gnijące;

² Todos los subrayados son míos.

tym, co widzicie tutaj,
tylko tym, wyłącznie: [...]
 CPEC: 129³

Teniendo en cuenta el patetismo del tono bíblico, las repeticiones y los paralelismos estructurales parecen justificados, a excepción de la reiteración de la palabra “*wyłącznie*” que no viene ni del original ni de la riqueza u holgora de la frase polaca. Asimismo parecen peculiares otras dos amplificaciones: 1. “*płodnych brzuchów kobiecych i ciał mocnych, i mnóstwa ciał łączących się z sobą, by w nowe się ciało przetopić*”. 2. „*Sukces oczywisty wszystkich porażek. Oszalała siła i moc rozpaczy...*” (CPEC: 129). En el primer caso, dado que los cuerpos muy a menudo quedan presentados en la poesía de González como imperfectos, la palabra “fuertes” (*mocne*) parece hiperbolizada. Además, “*ciała łączące się z sobą*” resulta tautológico, mientras que en la traducción se pierde el matiz de la persistencia del acto de “*fundir de cuerpos*”: González escribió “*fértiles vientres de mujer, y cuerpos / y más cuerpos, fundiéndose incesantes / en otro cuerpo nuevo*”, así que sería más oportuno sustituir la expresión “*z sobą*” por “*nieprzerwanie*” o “*wciąż*”. El segundo fragmento une dos técnicas traductológicas: la amplificación (“*sukces oczywisty*”) y la modulación (“*Oszalała / siła i moc rozpaczy*”) que podrían considerarse una exageración. El epíteto “*oczywisty*” parece innecesario, puesto que el oxímoron “*El éxito de todos los fracasos*” es explícito y estilísticamente suficiente en sí mismo. La amplificación, por su parte, juega en contra de la concisión del lenguaje poético de González. Lo mismo vemos en la duplicación traductora de la palabra “fuerza”: “*siła*” y “*moc*” semánticamente son casi iguales y, según los teóricos y prácticos de traducción, el traductor debe evitar la tentación de descargarse de la obligación de elegir el equivalente más adecuado sobre un lector. Otra cuestión problemática es la traducción de “*desaliento*” como “*rozpacz*”. “*La enloquecida fuerza del desaliento...*” en español constituye un oxímoron, no obstante, “*Oszalała / siła i moc rozpaczy*” al polaco no recupera la contradicción del original: “*rozpacz*” puede llevar a un hombre a la locura y a la enajenación y, en este caso, puede que fuese más adecuado usar un sustantivo que semánticamente contuviese el concepto de resignación, de la falta de ganas de actuar y vivir, como “*zniechęcenie*”, “*apatia*”, “*abulia*”, “*bezwład*”, “*odrętwienie*”. Sin eso, el poema pierde su valor y empobrece su significado global, convirtiéndose en una queja aplastante.

Del mismo modo que *Para que yo me llame Ángel* González o *Dato biográfico* de González, el poema de Francisco Brines titulado *Aquel verano de mi juventud* también alude al recuerdo del pasado y la búsqueda de la razón convincente “de estar con vida”. Brines modifica aquí la sentencia de da Vinci según la

³ La abreviatura CPEC viene del título de la antología ya mencionada (BELTRÁN, G., GON- DOWICZ, J., MURCIA SORIANO, A.A., 1997). Al lado de cada cita pongo el número de la página.

cual quien no ama la vida, no es digno de ella, diciendo que el “yo” del poema sólo quiere saber que es “digno del sueño de la vida”. En la traducción de Marrodán Casas el “sueño” ha sido expresado por “ułuda” y, quizás, Casas ha logrado mostrar el sentido del verso original, sin embargo, ha perdido la alusión directa a *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y el valor de ensoñación, del placer de poder soñar algo y creer en ello. El traductor, como siempre, intentaba ajustar el lenguaje al tema del poema y por eso guardó la mezcla del tono alto, elevado y el coloquial, que notamos al yuxtaponer los versos: “*Tę nieobecność przeżywając dziś, / doszukuję się w fałszu jakiegoś ratunku, / który dalby mi patrzeć na świat*” con el siguiente: “*i wiedzieć, że jestem godzien ułudy życia*”. La expresión polaca “*dać + infinitivo*” pertenece sobre todo a la lengua hablada y podría ser sustituida aquí por el verbo *pozwolić* que es estilísticamente neutral. Ahora bien, mezclar dicho sintagma en una sola estrofa con el predicado nominal con el adjetivo formulado de manera arcaica y guardada sobre todo en rezos (“*Panie, nie jestem godzien, abyś przyszedł do mnie...*”), de nuevo da la impresión de una amalgama de los registros distintos y enunciaciones provenientes de épocas distanciadas, igual que la traducción de la expresión “lo mismo” como “*tak samiuteńko*” en *Así parece* de Ángel González, el poema que, aunque dedicado al tema de la familia y la infancia del “yo”, no incluye ningún intento de infantilizar el idioma por el autor.

La técnica de transposición fue utilizada por el traductor en el texto *Mglisty ogród* que es la traducción de *Ante el jardín nublado* de Brines: en vez de “Yo soy el negador” leemos “*Oto wyrzekam się*”. Esa expresión sería aceptable si se tomara en cuenta otra vez el tono de las frases hechas polacas y no se tradujera “la cama difunta” por “*umarłe lóżko*” sino por, verbigracia, *martwe łóże*. El título español del poema asimismo sugiere una relación espacial y/o temporal entre el “yo” y el jardín por la preposición *ante*; en la traducción, en contra, se lo pierde. En otros casos, Casas frecuentemente incluye en sus traducciones elementos diversos que en realidad no sirven para transferir el sentido del original: la frase “cantan tristes los pájaros, con vida” incluye — verbigracia — la conjunción con el valor adversativo *lecz*: “*śpiewają ptaki smutne, lecz żywe*”, como si el hecho de estar triste excluyera la posibilidad de vivir.

En efecto, a la hora de analizar las traducciones de Marrodán Casas hay que fijarse sobre todo en los fragmentos estilizados, comprobar su matiz y tono estabilizado en la cultura polaca y decidir si la versión propuesta por el traductor es compatible con el resto del texto. La mezcla de los registros sin duda alguna es justificada en la perspectiva textual macro, pero a veces no lo parece en la perspectiva micro y, por tanto, hay que examinar las técnicas traductoreras gradualmente: en la escala de un verso, de una estrofa y — al final — de un poema. Marrodán Casas, al parecer, tiende a crear un nudo estilístico incoherente que disimula la plasticidad, la tensión y la profundidad espiritual (GADAMER, H.-G., 2009: 323) escondidas en el texto original.

Un gran desafío para traductores lo constituye indudablemente *Alocución pagana* de Francisco Brines; un poema breve, sin embargo, lleno de trampas tanto en el plano lingüístico como en el campo socio-cultural. El mismo título proporciona varias dificultades: se lo puede explicar como “discurso o razonamiento generalmente breve, que dirige un superior a sus subordinados, o que pronuncia una persona con autoridad” (CLAVE, 2006); en polaco, por lo general, se lo expresa por “*przemówienie*”. Marrodán Casas opta por un equivalente polaco “*oracja*” que se interpreta por “*ozdobna, kwieciasta mowa, przemówienie wygłasiane przy uroczystych okazjach, świętach itp.*; dziś często żartobliwie: długa, napiszona przemowa lub w liturgii rzymskiej: uroczysta modlitwa” (SJP PWN), luego, “*oracia*” no parece un equivalente adecuado de “*alocución*”: es un discurso largo, solemne y adornado, además, tiene una carga del argot religioso y, sobre todo, hace que el estilo de la traducción resulte arcaizante y pomposo; rasgos de que carece el original de Brines. Su poema es un discurso amargo y conciso de un “*yo*” desprovisto de ilusiones sobre la importancia y unicidad de la vida humana; un “*yo*” consciente de la ridiculez de la “pompa fúnebre” y la “confesional”: “*Seguid con vuestros ritos fastuosos*”, exhorta irónicamente. “*Fastuoso*” significa “con mucho lujo”, “pomposo” y “ostentoso”, es decir, “*wystawnny*” y no, como propone Marrodán Casas, “*bogaty*”. La riqueza carece del matiz peyorativo que pertenece a la suntuosidad, a la pompa de la que habla el texto de Brines. Un “*rito rico*”, pues, podría abundar de valor significativo, de la importancia, de la profundidad metafísica; contrariamente, el “*rito fastuoso*” frecuentemente escasea de todos esos elementos por la fijación en la decoración y la forma. Tampoco es fácil aceptar la traslación de las “*respuestas ignorantes*” con el adjetivo coloquial “*głupie*”: parece preferible poner aquí una palabra menos corriente, sin embargo, utilizada más irónicamente y por eso con el mayor valor retórico, por ejemplo, “*niemądro*”, “*nietrafne*” (los adjetivos negados siempre suenan más medida y noblemente) o, a lo mejor, obtenido por la técnica de transposición, la expresión con el verbo *chybiać*: “*odpowiedzi chybiają*”.

Otra decisión sorprendente del traductor pertenece ya a los errores de lengua y se encuentra en la traducción del poema de Brines titulado en polaco *Oczekiwanie*, en el que observamos la confusión de los casos gramaticales: “*Podczas długiej przechadzki, / w modlitwie, jaśmin doglądać / moja matka też czeka*” (CPEC: 49). El verbo polaco *doglądać* exige un complemento expresado en genitivo y no en acusativo. Sobre los errores de traducción, es decir, falso sentido, contrasentido, sin sentido, omisión, hipertraducción, sobretraducción y subtraducción, siempre se puede polemizar, no obstante, en el plano de los errores de lengua (ambigüedad no deliberada, barbarismo, formulación incomprensible, equívoco, impropiedad, pleonasmo y repetición abusiva; HURTADO ALBIR, A., 2001) lo que zanja las dudas son las reglas lingüísticas en vigor en el momento de la preparación de la traducción.

Vale la pena reflexionar también sobre la parte final de *Preámbulo a un silencio* de Ángel González:

y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras.

que corresponde a:

[...] i uśmiecham się, milcząc, bowiem ostatecznie
ma się to poczucie
bezużyteczności wszelkich słów

CPEC: 147

Lo curioso es la manera de traducir el sustantivo “conciencia” como “poczucie” en vez de “świadomość”. Haciéndolo así, Marrodán Casas descarta racionalidad del pensamiento metatextual de González y lo sitúa en el plano del intuicionismo que no parece concordar con la estrategia de palabras medidas del poeta. El traductor cambia, pues, el matiz de las expresiones sin fijarse en su arraigamiento en toda la obra del autor. En la elaboración de una traducción poética, probablemente, lo más difícil resulta mantener el equilibrio entre dos perspectivas: la perspectiva macro que pone la obra en el contexto amplio del proceso histórico-literario y la perspectiva micro que sirve de ayuda para ver un poema como un discurso coherente (a veces coherente *à rebours*), en toda su complejidad.

A pesar de todos sus pequeños deslices y discutibles decisiones estilísticas, Marrodán Casas no parece haber traicionado ni a Francisco Brines, ni a Ángel González, ya que encerró en sus traducciones lo característico de la poesía de la Generación del 50. En el género del poema no encontró muchas dificultades ni obstáculos formales y consiguió conservar el formato original: un poema libre, desprovisto de rimas y regularidad métrica, estribado en el hilo de la entonación enunciativa. Lo que sí puede considerarse cambiado es, quizás, la imagen de los autores creada a través de las traducciones en la mente de los lectores polacos. Resulta que, hasta cierto punto, los polacos pueden considerar a ambos poetas como pomposos, serios, privados del sentido de humor. A lo mejor Carlos Marrodán Casas sólo parcialmente ha logrado recrear la ironía cálida, la ligereza de la frase poética o la donairosa indulgencia en el trato de temas fundamentales por Brines y González, y, por tanto, algunas traducciones suyas pueden parecer — únicamente en algunos casos — demasiado circunspectas.

Bibliografía

Textos poéticos

- BRINES, Francisco, 1997: *Poemas elegidos*. Trad. MARRODÁN CASAS, Carlos. En: BELTRÁN, Gerardo, GONDOWICZ, Jan, MURCIA SORIANO, Abel A., eds: *Cinco poetas españoles contemporáneos. Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González*. Warszawa, Wydawnictwo Małe: 39—65.
- GONZÁLEZ, Ángel, 1997: *Poemas elegidos*. Trad. MARRODÁN CASAS, Carlos. En: BELTRÁN, Gerardo, GONDOWICZ, Jan, MURCIA SORIANO, Abel A., eds: *Cinco poetas españoles contemporáneos. Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González*. Warszawa, Wydawnictwo Małe: 125—153.

Textos secundarios

- BALCERZAN, Edward, 1998: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, Śląsk.
- BARAŃCZAK, Stanisław, 2004: *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków, A5.
- BEDNARZAK, Anna, 1999: „Krytyka tłumaczenia. Dwa modele badawcze”. W: FAST, Piotr, red.: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Katowice, Śląsk: 65—80.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix, 1997: *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*. Barcelona, Editorial Paidós.
- BELTRÁN, Gerardo, GONDOWICZ, Jan, MURCIA SORIANO, Abel A., eds, 1997: *Cinco poetas españoles contemporáneos. Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González*. Trad. FILIPOWICZ-RUDEK, Maria, MARRODÁN CASAS, Carlos. Warszawa, Wydawnictwo Małe.
- BRINES, Francisco, 1984: *Selección propia. Edición del autor*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- GADAMER, Hans-Georg, 2009: „Literatura jest przekładem”. W: BUKOWSKI, Piotr, HEYDEL, Magda, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak: 321—325.
- HURTADO ALBIR, Amparo, 2001: *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Ediciones Catédra.
- KORNIEJENKO, Agnieszka, 1995: „Dlaczego nieprzekładalność jest możliwa?” W: KROPIWIEC, Urszula, FILIPOWICZ-RUDEK, Maria, KONIECZNA-TWARDZIKOWA, Jadwiga, red.: *Miedzy oryginałem a przekładem. I. Czy istnieje teoria przekładu?* Kraków, Universitas: 155—163.
- KOZAK, Jolanta, 2009: *Przekład literacki jako metafora. Miedzy logos a lexis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- LEGEZYŃSKA, Anna, 1998: „Tłumacz, czyli drugi autor”. W: MARKIEWICZ, Henryk, red.: *Problemy teorii literatury 4*. Wrocław, Ossolineum.
- MARRODÁN CASAS, Carlos, 1983: *Miejsca pamięci*. Warszawa: Korespondencyjny Klub Młodych Pisarzy przy ZG ZMW, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- OCASAR ARIZA, José Luis, 1997: *Literatura española contemporánea*. Madrid, Edinumen.
- RAMONEDA, Arturo, 2001: *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid, SGEL.
- SANTOYO, Julio-César, 1996: *El delito de traducir*. León, Universidad de León.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, 1994: *Historia de la literatura española 6/2: Literatura actual*. Barcelona, Editorial Ariel.
- SERRA MARTÍNEZ, Elías, OTÓN SOBRINO, Alberto, 1986: *Introducción a la literatura española contemporánea a través del comentario de textos*. Madrid, Edinumen.
- VIDAL, Juan Carlos, 1997: [Nota introductoria]. En: BELTRÁN, Gerardo, GONDOWICZ, Jan, MURCIA SORIANO, Abel A., eds: *Cinco poetas españoles contemporáneos. Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich: Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González*. Trad. FILIPOWICZ-RUDEK, Maria, MARRODÁN CASAS, Carlos. Warszawa, Wydawnictwo Małe: 5.

Diccionarios

CLAVE, 2006: *Diccionario Clave*. Prologo de Gabriel García MÁRQUEZ. Ediciones SM.
SJP PWN: *Słownik języka polskiego PWN*. Warszawa.

Síntesis curricular

Katarzyna Gutkowska, doctora, trabaja en el Departamento de Hispánicas de la Universidad de Silesia. Se concentra en la investigación de la literatura contemporánea y la literatura comparada en el ámbito eslavo-español. Le interesa tanto el enfoque interpretativo de las creaciones de los autores específicos (Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina, Alejandro Cuevas y otros) como la problemática teórico-literaria (verbigracia: nuevas perspectivas en narratología, el hibridismo genérico, la metaficción, la literatura comparada y los contextos socio-culturales). Es autora de varios artículos sobre la literatura española y polaca, así como de la monografía *Intertekst, historia i (auto)ironia. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza* (Katowice, Wydawnictwo UŚ, 2012).

Comptes rendus



« *L'ironie dans les productions (para)littéraires en langue française au XX^e siècle* »
Cuadernos de Filología Francesa 2010, n° 21

La revue bilingue *Cuadernos de Filología Francesa*, publiée par l'Universidad de Extremadura (Espagne) sous la direction de C. Hermosilla Álvarez, s'intéresse depuis sa création à toute recherche en linguistique, littérature et traductologie dans le cadre des études de la langue française. La revue a coutume d'aborder un thème central par numéro, complété par une section de *Miscelánea*. Le n° 21, paru fin 2010, consacre sa section monographique, sous la coordination d'I. Moreels, à « *L'ironie dans les productions (para)littéraires en langue française au XX^e siècle* », thématique dont les colloques *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique* (Sfax, 2006) et *Hégémonie de l'ironie ?* (Aix, 2007) indiquent l'actualité.

Dans sa « Présentation » du dossier sur l'ironie, I. Moreels retrace la problématique de « l'écriture oblique » en rappelant sa complexité, et la nécessité de voir ce dossier comme un « éventail de points de vue ». Cependant, on sent que la distinction entre littérature canonique d'un côté et formes « para » (BD, conte) de l'autre, constitue le fil rouge de ce recueil.

Dans les articles portant sur la littérature romanesque, la question de la sincérité de l'ironiste demeure une problématique centrale. Ainsi, E. Bordas s'attarde à « l'ironie comme refuge [des] impuissants », pour qui elle devient un masque cynique, dans le roman *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* (1975) de R. Gary. Son analyse montre comment Gary rompt avec la tradition « noble » de l'ironie européenne, en faveur d'une vision plus pessimiste et péjorative. E. de la Torre Giménez traite d'un auteur moins connu, le Belge A. Baillon, et son dernier roman *Roseau*. Sa lecture et analyse attentive aborde la question de la (fausse) sincérité de l'ironiste. F. Mercier-Leca part sur une piste différente : dans son article sur la transgression, elle suggère que l'ironie permet justement la sincérité totale, et surtout dans les écrits de P. Desproges. Selon sa lecture, l'ironie possède un véritable pouvoir cathartique en exprimant « les pulsions individu-

elles et collectives » de tous. Qu'elle soit dissimulatrice ou révélatrice, le lecteur est pris dans un jeu complexe à chaque occasion. Il est également au centre du raisonnement de P. Schoentjes, qui réunit trois textes (*Civilisation, La Chute* et *Les Onze*) par-delà les périodes et mouvements, pour nous montrer comment ils « se répondent à distance » par l'ironie et le monologue dramatique.

M. Yaari clôt le dossier thématique avec une analyse de Gide et son ironie moderniste. L'auteur renoue avec les théories de P. Hamon (*L'Ironie littéraire*), et ressuscite d'une manière convaincante l'ombre du « genre » dans son rapport à l'ironie. Ce même spécialiste, P. Hamon, est interrogé par I. Moreels dans un entretien, sur sa carrière et les changements qu'a subis selon lui le domaine durant cette période. Entre autres réponses, il suggère de revisiter la notion de « genre » comme outil de recherche pour les textes ironiques.

Délaissant la fiction littéraire au sens strict, le chercheur belge J.-L. Tilleul s'arrête sur la bande dessinée de son pays natal : Hernu, Franquin et Hergé. Son approche comparatiste révèle l'importance de l'ironie pour « l'âge d'or de la BD belge ». A. Komadera, qui a dépouillé un corpus impressionnant afin d'étudier le conte insolite français, souligne pour sa part le rôle actif et interprétatif que doit jouer le lecteur.

L'essayiste tunisien M. Trabelsi aborde finalement un autre « genre » spécifique : celui de l'aphorisme. Par une analyse de *Syllogismes de l'amertume* de Cioran, où l'ironie exprime la fragilité et l'incertitude de l'individu, il nous montre la « polyphonie postmoderne ». Aphorisme, contes et BD sont des formes plus brèves que le roman. Et cela se note dans les conclusions. La « polyphonie postmoderne » et l'éclatement de l'individu sont plus présents dans ces trois articles que l'obsession de la sincérité que nous avons vue plus haut.

Dans la section de *MisCELÁNEA*, nous lisons deux brefs articles de nature très différente. Le premier de D. Fernández Vítores propose un aperçu de la politique linguistique de la France au sein de l'Union Européenne, et plus spécifiquement des efforts fournis par l'Hexagone pour sauvegarder le français comme langue officielle de l'Union. Dans le deuxième article, A. Gerbaudo étudie la notion d'archive chez J. Derrida.

La section de traduction, qui termine la revue, présente des poèmes de J.G. Cosculluela, le poète ibéro-français, traduits par E. Luengo Albuquerque.

Au terme de ce parcours remarquable, nous nous réjouissons de « l'éventail de points de vue » que nous propose son éditrice I. Moreels. Les regards croisés ont favorisé des conclusions « contrastées » sur la notion de (fausse) sincérité de l'ironiste et la pertinence générique. Mais ce numéro de *Cuadernos de Filología Francesa* nous invite surtout à une certaine méfiance vis-à-vis des étiquettes (para)littéraires.

Vicky Colin
Universiteit Gent / FWO Vlaanderen

Catherine Khordoc : « Tours et détours : Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine »
Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012,
ISBN 978-2-7603-0778-0

Nous vivons dans un monde hétéroclite, multiculturel et plurilingue avec environ 6000 langues parlées. Les enjeux de la pluralité, de l'intégration, de la diversité et de l'échange culturel caractérisent bien le monde d'aujourd'hui. Catherine Khordoc dans son livre *Tours et détours : Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine* remonte à la chute de la tour de Babel, comprise comme la naissance de la diversité et du plurilinguisme. Cette histoire biblique est exploitée dans la grande littérature mondiale depuis longtemps. Khordoc analyse l'inscription du récit de Babel dans cinq romans contemporains d'expression française. L'objectif de l'auteur est de voir comment ce fameux texte de la Genèse s'inscrit dans ces quelques romans publiés à la fin du XX^e siècle. Elle veut relever quelles sont des interprétations contemporaines et si elles s'accordent aux interprétations traditionnelles. Elle s'intéresse à sa perception actuelle, qui est vue soit comme une malédiction soit comme une bénédiction, et se demande quelle est sa nouvelle signification dans le champ littéraire.

Le récit de la tour de Babel traite de l'apparition de plusieurs langues et aussi de la perte de la *lingua adamica* commune dite parfaite, et donc par conséquent de la perte de communication. Il parle également de l'identité, de l'appartenance collective, du travail en commun. Au centre des interprétations populaires, il y a aussi la dispersion, le châtiment divin et le défi. Dans ce récit il y a des références à l'architecture, à l'urbanisme même (la construction de la tour et, par extension, de la ville). Il y est question de la nomination ; selon Jacques Derrida peut-être la volonté des bâtisseurs de la tour de nommer constitue leur péché majeur car nommer, se faire un nom signifie créer le monde, faire exister ce qui est l'attribut de Dieu même. La colère de Iahvé et la fin de la construction de la tour sont également l'avènement de la traduction, de la fiction et de la littérature.

Dans la *lingua adamica* originelle donnée à l'humanité par Dieu, il existait un lien parfait entre les mots et les choses. Cette langue dite parfaite excluait toute altérité, ambiguïté, abstraction, polysémie. L'humanité a peut-être perdu une langue prébabélique commune, un monde monolingue mais en même temps elle a gagné avec des langues naturelles postbabéliennes un système linguistique plus complexe permettant à l'homme d'exprimer ses sentiments, ses réflexions, de s'interroger sur la condition humaine, de créer des œuvres littéraires, philosophiques.

Catherine Khordoc pose quelques questions qui guident son analyse des romans. Elle veut savoir d'une part comment le mythe babélier y est représenté, s'il est perçu et interprété comme une punition de la race humaine, et d'autre part si le multiculturalisme croissant et la multiplicité des langues sont une malédiction. Elle révèle ensuite quelles sont les notions babéliennes privilégiées et enfin ce que l'inscription du mythe de Babel essaie aujourd'hui de transmettre quant au sens général dans les romans à l'étude.

Les romans analysés sont *Babel, prise deux ou Nous avons tous découvert l'Amérique* de Francine Noël, *Tambour-Babel* d'Ernest Pépin, *Babel-Opéra* de Monique Bosco, *L'Algarabie* de Jorge Semprún et *Ainsi parle la tour CN* d'Hédi Bouraoui. Dans ces romans, Khordoc cherche des références explicites au récit de la tour de Babel, y repère l'intertexte et analyse aussi d'autres éléments sous l'angle de cette histoire.

L'auteur veut examiner l'épisode de la tour de Babel en tant que mythe littéraire. Ce récit appartient aux mythes dits fondateurs, présente la construction d'une société, répond aussi aux questions principales. Catherine Khordoc ne met pas l'accent sur son rôle principal, ce n'est pas l'explication d'un phénomène qui est au centre de l'étude mais la présentation d'un sens nouveau et pertinent dans la signification globale de l'œuvre. Elle veut changer d'optique et le voir sous un autre angle. Hubert Bost, théoricien de la traduction, explique que dans ce texte biblique ne sont évoquées ni la malédiction ni la bénédiction, ce ne sont que les interprétations les plus populaires. Le mythe littéraire véhicule toutes les interprétations traditionnelles que l'écrivain peut transformer, renouveler et doit faire appel aux connaissances du lecteur. Or, avec ce mythe, des écrivains peuvent être innovateurs et créateurs en nous proposant d'autres interprétations qui ne seraient seulement concentrées que sur cette dualité. En France, il existe plusieurs traductions connues de ce récit faites au XX^e siècle. Bost, déjà mentionné, croit qu'une seule traduction canonique n'existe pas et n'existera jamais car elle n'est pas possible vu la grande richesse et les nuances sémantiques, consonantiques, rythmiques et grammaticales de ce texte. Catherine Khordoc, suivant l'idée exprimée par John J. White, affirme que, dans un roman, un mythe peut apparaître d'une façon explicite ou plus nuancée mais ce qui est d'une importance primordiale, c'est cette nouvelle interprétation d'un mythe par rapport à son interprétation traditionnelle. Le mythe littéraire doit suggérer une ressem-

blance entre le mythe originel et le monde contemporain dans lequel se déroule l'action de l'histoire. En ce qui concerne son approche, l'auteur accepte avec une certaine hésitation le terme de mythocritique parce que selon elle cette méthode interdisciplinaire ne renvoie pas à une technique d'analyse précise. Elle met aussi en relief le phénomène de l'intertextualité. Le repérage d'un processus intertextuel constitue une tâche très importante dans son analyse. L'étape finale de son travail est d'établir maintenant des références auxquelles nous renvoit ce récit biblique.

Dans l'introduction, Catherine Khordoc présente des étymologies possibles du mot « babel » et des interprétations de plusieurs exégètes. Le récit a été traduit de l'hébreu au grec et c'est seulement le mot « babel » qui reste dans sa forme originelle. Dans la langue hébraïque ce mot peut provenir du verbe *bâlal* et signifier alors chaos, confusion. Cependant en langue akkadienne il est possible de faire des rapprochements avec *bab-ili* ou *bab-îlu*, ce terme désigne alors métaphoriquement « la porte de Dieu ». Voltaire, dans l'article Babel du *Dictionnaire philosophique*, remarque que dans les langues orientales « ba » veut dire père et « bel » Dieu. Ce mot a plusieurs significations, étymologies, appartient à diverses catégories grammaticales et possède le statut soit de nom propre (le nom d'un lieu), soit de nom commun.

Le récit de la tour de Babel est situé dans la Bible après celui du Déluge. Selon une des interprétations, le peuple habitant la plaine de Shinéar se préparait un abri en cas de déluge. D'après certains exégètes, cette tour serait un des quatre piliers qui soutiendraient le ciel.

Jusqu'au XVIII^e siècle, des philosophes et des théologiens croyaient que ce récit biblique expliquait savamment l'origine des langues. Des penseurs comme Jean-Jacques Rousseau dans *L'essai sur l'origine des langues* et Johann Gottfried Herder dans son *Traité sur l'origine des langues* étaient les premiers à remettre en question cette explication sacrée. Or, avec Darwin et sa théorie de l'évolution, la monogénèse de la langue et la théorie de la « langue mère » sont finalement rejetées par la plupart des chercheurs.

Le premier roman analysé à la lumière de Babel est *L'Algarabie* de Jorge Semprún, publié en 1981. Semprún était Espagnol mais il n'écrivait qu'en français. Dans son livre *L'Algarabie* le français et l'espagnol (le plus souvent le castillan) se côtoient, se superposent, ce qui provoque une certaine confusion linguistique. En espagnol le mot « algarabía » désigne confusion, « algarabie » est sa version francisée. Le personnage principal Artigas, écrivain d'origine espagnole écrit un roman aussi intitulé *L'Algarabie*. La traduction, la nécessité de traduire, le plurilinguisme, les préoccupations linguistiques, la notion de langue se trouvent au cœur de ce roman. L'action se déroule à Paris en 1968 dans un état de chaos, de déchéance après cinq années de guerre et après la mort du général de Gaulle décédé dans un accident d'hélicoptère. Le protagoniste vit dans une commune marxiste située dans le Quartier Latin de la Rive Gauche. Ce roman postmoderne

met en scène une multitude de personnages avec une grande pluralité des noms, qui est d'un coté significative (par exemple Demetria) de l'autre déroutante pour le lecteur par exemple **Anna-Lise**, appelée aussi parfois Elizabeth, qui après la mort d'Artigas **analyse** son écriture avant la publication posthume. Dans la commune comparée souvent au labyrinthe, les habitants veulent vivre ensemble, s'organiser, créer un nouveau monde. Cette commune est entourée d'un haut mur dont la construction est mentionnée à plusieurs occasions. La présence dans le texte de la mise en abyme est fondamentale car le lecteur peut observer la construction et la déconstruction du texte. Le lecteur a du mal à suivre les trames de cette histoire enchaînée, à ne pas se perdre dans les digressions ainsi que dans plusieurs langues, ce qui peut suggérer la confusion de Babel.

L'action du roman *Babel, prise deux ou Nous avons tous découvert l'Amérique* de Francine Noël se déroule à Montréal dans les années 1980. Dans le roman, l'aspect cosmopolite et plurilingue de la ville est mis en relief. Deux protagonistes, Fatima et Louis, tiennent des journaux intimes qui sont en quelque sorte complémentaires. Fatima travaille en tant qu'orthophoniste, aide ses patients aphasiques à retrouver l'usage de la langue. L'une de ses patientes, Linda, après un accident de voiture a perdu la faculté de s'exprimer. L'intertexte babélier n'est pas ici occulté, mais il est renversé. Avant l'accident, Linda connaissait plusieurs langues maintenant elle est incapable de s'exprimer dans une seule langue. C'est l'un des éléments communs avec le récit de la tour de Babel : la perte de la langue, l'impossibilité de la communication. Amélie, Française, traductrice, est la meilleure amie de la protagoniste. La langue, la traduction, la ville multiculturelle, ses voisins immigrants se trouvent au centre des réflexions de Fatima. Fatima est une Québécoise de souche, ce dont elle est très fière, elle s'obstine à ne parler qu'en français, soutient de tout son cœur la loi 101. Elle ne comprend pas l'attitude des autres Québécois, plus tolérants dans ce domaine, même si dans son lexique il y a aussi beaucoup d'anglicismes. À part le français et l'anglais, c'est aussi l'espagnol, le portugais, le grec, l'ukrainien et même le yiddish des voisins juifs hassidiques de la narratrice qui sont présents dans le roman. Avec Louis et son métier d'architecte, l'espace et la construction sont mis en scène. Fatima aime bien faire des promenades nocturnes dans sa ville qu'elle surnomme souvent Babel. La protagoniste se montre plutôt accueillante, ouverte envers les immigrés, sa vision de la ville multiculturelle est optimiste et positive, elle est fascinée par le plurilinguisme de sa copine Amélie. Montréal est présentée comme une ville postbabélienne-modèle où plusieurs ethnies vivent en paix, se respectant reciprocement, essayant de construire quelque chose en commun (une nouvelle tour de Babel ?) et de définir leur identité même si ce multiculturalisme doit s'exprimer en français, *lingua franca* ou véhiculaire selon Fatima.

La protagoniste d'*Ainsi parle la tour CN* d'Hédi Bouraoui, Tunisien habitant au Canada depuis les années 1970, est la tour CN de Toronto. La tour capte

tout et sait tout, relate et fait des commentaires sur le personnel multiethnique (chinois, italiens, malais, québécois de souche) qui y travaille, elle se souvient de l'époque de sa construction et de ses bâtisseurs issus de plusieurs ethnies. La tour s'exprime en français mais en fait elle est parfaitement bilingue et la langue est au centre de ses préoccupations. La société présentée est plurilingue et multiculturelle mais n'est pas dispersée comme après l'effondrement de la tour de Babel, vit dans un espace urbain délimité. Toronto, comme c'était le cas de Montréal dans le roman précédemment analysé, se situe dans cette vision du monde postbabélien. La tour CN se nomme elle-même « anti-Babel » dans la ville où 286 langues sont parlées. Hédi Bouraoui présente une opinion négative sur le multiculturalisme officiel canadien. Il croit qu'avant la loi sur le multiculturalisme adoptée en 1988, le Canada connaissait « deux solidudes », pour reprendre la métaphore inventée par Hugh MacLennan, deux mondes séparés, anglophone et francophone. Maintenant il est question de « la troisième solitude », celle des immigrants oubliés et négligés par l'État. À travers son texte il critique cette mauvaise intégration, la politique officielle superficielle et hypocrite qui, en réalité, fait enfermer des gens dans des ghettos culturels et linguistiques, qui n'encourage pas des échanges, n'apprend pas le respect, la compréhension envers les autres. Cette simple cohabitation est un vrai échec. L'un des personnages de ce roman, Souleyman Makoko, ingénieur diplômé, originaire d'un pays africain, donc appartenant à « la minorité visible », est obligé d'accepter un emploi en dessous de ses qualifications et travaille comme opérateur d'ascenseur.

Dans son roman, Bouraoui reprend la conception de la transculture, il parle du « transvasement culturel » qu'il comprend comme une ouverture aux autres, une acceptation et une connaissance en premier lieu de sa propre culture et ensuite celle des autres, le plus souvent influencées par la culture dominante mais qui peuvent aussi — et qui sont en mesure de — l'influencer. Dans son ouvrage l'écrivain demande de faire un pas vers les autres. Il a inventé le personnage de l'Esprit-Orignal, Bouraoui considérant l'orignal, le plus grand des cervidés comme un animal emblématique pour le Canada. Ce personnage se réfère aux cultures autochtones des Premières Nations sans en choisir aucune. L'écrivain a forgé le néologisme « orignalitude » qui définit selon lui le mieux la transculture canadienne. Dans cette optique, la vision de la tour CN est plutôt optimiste soulignant une vie assez harmonieuse de plusieurs peuples au sein du Canada.

Babel-Opéra de Monique Bosco est une œuvre hors de pair, hétérogène, difficile à classer. C'est un hybride littéraire dans lequel il y a des passages écrits en prose, en vers, des chants comme dans le théâtre antique grec et une multitude de citations bibliques. Les passages en prose présentent la vie de la narratrice Myriam. Ils véhiculent l'action tandis que les textes écrits en vers répètent les sujets déjà évoqués par Myriam d'une façon impersonnelle en les généralisant et en les commentant. Le chœur dont se sert l'écrivain fait penser à une œuvre opératique, la narratrice désigne ce texte comme un « opéra de pacotille », elle

emploie aussi des termes tels que «Ouverture» et «Finale» faisant également allusion à ce genre musical. La protagoniste est une juive autrichienne, elle doit quitter sa patrie avant la Seconde Guerre mondiale. D'abord elle habite avec sa mère en France, puis, adulte, elle part pour le Canada. Elle est obligée de cacher son identité, d'oublier sa langue maternelle, ce qui provoque ses grandes souffrances. Elle devient d'une certaine manière allophone et apatride, toujours en exil, avec le sentiment de non-appartenance, angoissée, détestée et persécutée par les autres. Myrian est persuadée que tous ces maux ont leur source dans l'épisode babélien, qu'ils sont la faute de Iahvé. Elle s'adresse à plusieurs reprises à Dieu en l'accusant du sort tragique de l'Humanité. Elle se dit «fille de Babel», «championne des caméléons» dans un monde «déboussolé». Dans l'œuvre il y a beaucoup d'intertextes tirés surtout de l'Ancien Testament, des chapitres sont par exemple sous-titrés «Apocalypse» et «Exode». Il y a aussi des chapitres intitulés «Métamorphoses» rappelant *Les Métamorphoses* d'Ovide. Sa structure, sa thématique et en particulier des invocations à Dieu, peuvent suggérer un des livres de la Bible, *Les Lamentations*. Même si le ton général du livre est pessimiste, la fin avec l'appel à la construction, par exemple au Canada, d'une nouvelle tour de Babel «fraternelle» paraît plutôt positif.

Tambour-Babel d'Ernest Pépin, écrivain guadeloupéen, avec son personnage principal Napoléon insiste sur l'examen de l'identité d'une culture et d'une langue. Le contact des cultures diverses, l'évolution constante de la culture, la créolisation et le plurilinguisme constituent ses thèmes principaux. Dans le roman il y a trois langues, le français en tant que langue principale, le créole guadeloupéen, et un langage poétique spécial : la musique, omniprésente et très importante aux Antilles, un élément de l'identité guadeloupéenne surtout avec le son du tambour, instrument sacré, vu comme un objet de révolte et interdit à l'époque coloniale. L'intrigue principale présente la vie d'Éloi, un grand tambourier, aimé et respecté dans son village. Il a honte de son fils Napoléon dépourvu de tout talent musical. Éloi a un élève très doué et dangereux en même temps nommé Bazille qui arrive finalement à occuper la place privilégiée de son maître quand celui-ci perd d'une manière mystérieuse son grand talent. Napoléon quitte leur village, consulte un ermite, apprend finalement à jouer du tambour et revient à la maison pour venger son père humilié. La musique occupe une place exceptionnelle dans le roman. Éloi ne communique qu'à travers sa musique. Le moment de la perte de son talent qui est pour lui la perte de la langue ce qui rappelle la situation des bâtisseurs de la tour de Babel au moment de la confusion de la langue originelle. La musique du tambour, cette langue musicale peut être unique, comprise, universelle et accessible à tous ou bien multiple, découlant du mariage de cultures. Éloi n'accepte pas la diversité, cependant son fils est très ouvert aux nouveautés, à la multiplicité. Les langues créoles, y compris le guadeloupéen, se forment par le contact avec plusieurs langues totalement différentes. Si nous comparons ce phénomène linguistique et culturel avec l'avènement des

langues après l'effondrement de la tour de Babel, nous constatons deux procédés différents. À Babel plusieurs langues sont issues d'une seule langue adamique alors que les langues créoles ont leur origine dans plusieurs langues.

Dans son analyse, Catherine Khordoc a décelé différentes interprétations du mythe de Babel prouvant également la richesse de ce récit. Les interprétations positives, qui voient dans le multiculturalisme et le plurilinguisme une bénédiction, prévalent. Le message principal contemporain de Babel est la diversité et la pluralité contrairement aux époques révolues focalisées avec nostalgie sur la recherche de la langue commune perdue et de l'unité.

Anna Szkonter-Bochniak
Université de Technologie de Silésie

W ostatnim czasie
nakładem

Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
ukazały się następujące publikacje z dziedziny literatury romańskiej:

Krzysztof Jarosz : *Immanence et transtextualité dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde*

Michał Krzykowski : *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un texte-lecture*

Katarzyna Gadomska : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*

«Romanica Silesiana». No 6 : *Postcolonialisme et fait littéraire*. Rédacteur en chef Krzysztof Jarosz avec la collaboration de Buata B. Malela, textes réunis et établis par Aneta Chmiel, Zuzanna Szatanik, Ewelina Szymoniak, Andrzej Rabsztyń

Redakcja
BARBARA MALSKA

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Redakcja techniczna
BARBARA ARENHÖVEL

Korekta
WIESŁAWA PISKOR

Skład i łamanie
ALICJA ZAŁĘCKA

Copyright © 2012 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISSN 1898-2433

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 90 + 50 egz. Ark. druk. 20,25.
Ark. wyd. 27,0. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewskiego 89, 88-100 Inowrocław

The background of the page features a repeating pattern of stylized, organic shapes resembling leaves or petals in a light beige color. Overlaid on this are several large, semi-transparent circles in a warm, golden-brown hue. One circle is positioned in the lower-left quadrant, another in the upper-left quadrant, and a third, larger circle is located in the upper-right quadrant. A stylized knot or bowtie shape, also in the same golden-brown color, is located in the upper-right area.

Cena 34 zł
(+ VAT)



ISSN 0208-6336
ISSN 1898-2433