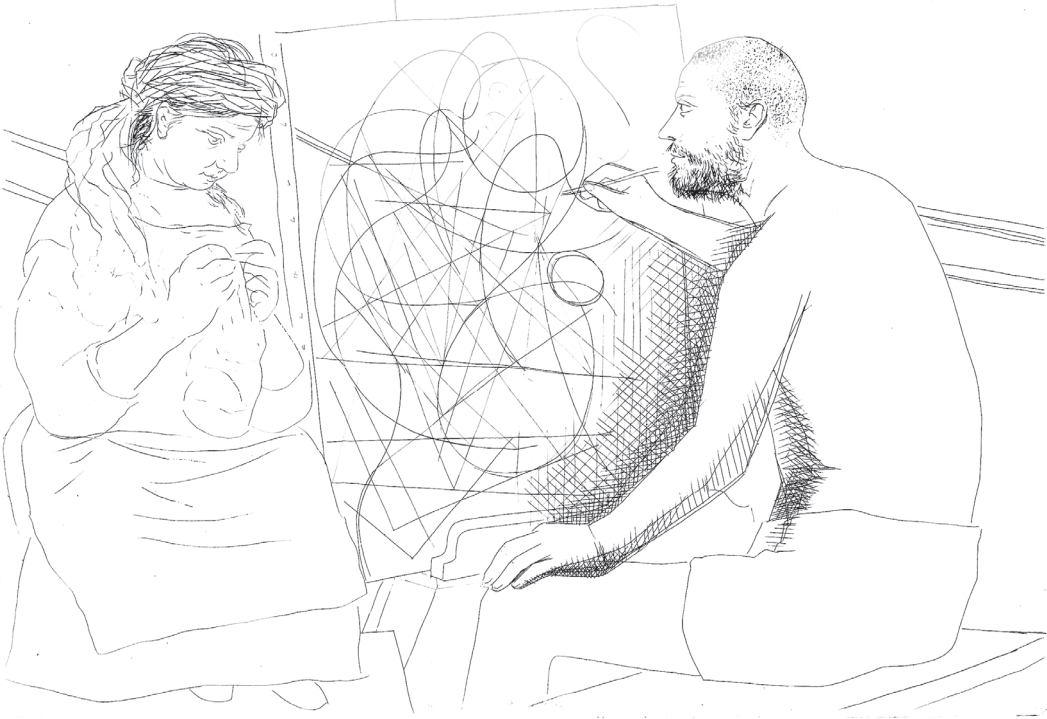


3

sous la direction  
de Patrizia Oppici



**EXPERIMETRA**

***Histoire  
de lectures.  
Avec Susi***







*Histoire de lectures. Avec Susi*

sous la direction de Patrizia Oppici

eum

# *Experimetra*

Collana di studi linguistici e letterari comparati  
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,  
Lettere, Filosofia

3

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

*In copertina:* studio di Pablo Picasso per *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* di Honoré de Balzac, 1931.

A pagina 23, la fotografia di Susi Pietri è stata gentilmente concessa da Gianluca Muratori © 2021.

issn 2532-2389

isbn 978-88-6056-742-0 (print)

isbn 978-88-6056-743-7 (on-line)

Prima edizione: novembre 2021

©2021 eum edizioni università di macerata

Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

*Impaginazione:* Mariagrazia Coco e Carla Moreschini

## Table des matières

- Patrizia Oppici  
9 Introduction
- Jacques-David Ebguy  
13 Les boucles de Susi
- Jacques Neefs  
17 Lire l'un avec l'autre, les miroirs littéraires de Susi Pietri
- 25 Bibliografia di Susi Pietri

### Les écrivains lecteurs de Balzac

- Chantal Massol  
35 Baudelaire lecteur de Balzac dans *La Fanfarlo*
- Valerio Massimo De Angelis  
55 La commedia inumana: Hawthorne e (o contro?) Balzac
- Tatiana Petrovich Njegosh  
81 Il Balzac di Henry James: «a realistic romancer»
- Irene Zanot  
95 Sulle tracce di Balzac: il Leroux “poliziesco” e il lascito della *Comédie*
- Éric Bordas  
115 Le Balzac de Zweig, ou l'image dans le tapis de Susi ?
- Daniela Fabiani  
123 Paul Gadenne lettore di Balzac

- Andrea Del Lungo  
137 Calvinò lecteur de Balzac
- Vincent Bierce  
151 « Va te faire voir, Rastignac ! » Pamuk et Balzac : de la jubilation ambiguë à la recherche du tout-autre
- Claire Barel-Moisan  
165 Le Balzac de Pierre Michon
- Christèle Couleau  
175 « Une sorte de conversation à travers les siècles ». Houellebecq lecteur de Balzac
- Véronique Bui  
209 Dai Sijie lecteur de Balzac : *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, vingt ans après

## Lectures de Flaubert

- Agnese Silvestri  
227 « Ça ne fait pas qu'on se change l'un l'autre au contraire » : George Sand lettrice di Flaubert
- Luciana Gentili  
247 ;; *Adúltera!!* (1875): Amancio Peratoner traduttore di *Madame Bovary*
- Patrizia Oppici  
271 « Mon histoire d'amour avec Emma ». Mario Vargas Llosa lecteur de Flaubert

## Histoires de lecteurs

- Claudio Micaelli  
285 Traduttori francesi di Tertulliano tra Cinquecento e Seicento
- Francesca Boldrer  
307 Letture di classici in Montaigne: "prestiti" e citazioni di autori latini (Virgilio, Cicerone, Properzio *et alii*) nel saggio *Des livres* (*Essais* II, 10)



- Maria Paola Scialdone  
329 Theodor Fontane e Alexandre Dumas *père*. Storie di lettura  
al caleidoscopio
- Ilaria Vitali  
353 Collodi traducteur de Perrault ou *l'adaptation* des contes de  
fées en Italie
- Fabrizio Impellizzeri  
367 Les ombres polymorphes de Jean de Tinan ou les palimpsestes  
d'une écriture caméléontique
- Francesco Spandri  
383 Sciascia lettore di Stendhal



Patrizia Oppici

## Introduction

Il est assez rare, je crois, qu'un volume d'actes de colloque en mémoire possède un caractère aussi compact et une inspiration aussi unitaire, malgré la multiplicité d'auteurs et d'époques évoquées ici par des contributions appartenant à tant de disciplines différentes. C'est que, dans ce livre bâti sur l'amitié et l'affection qui nous lie à Susi Pietri, les histoires de lectures qu'on va lire se greffent sur son travail critique et s'inspirent de son apport méthodologique ; s'appliquant à la lecture d'écrivains par d'autres écrivains tous les contributeurs partagent un même point de vue, attentif à déceler les échos qui, d'œuvre en œuvre, se répercutent en se modifiant dans l'univers singulier mais aussi multiple de toute création littéraire.

Bien évidemment, Balzac occupe une place prépondérante dans cet itinéraire, comme il était au centre de la grande thèse de Susi Pietri et de la plupart de ses travaux, présentés par Jacques Neefs en ouverture de cet ouvrage. Si elle a su nous montrer « L'invention de Balzac » dans les lectures des écrivains européens et américains, les essais regroupés dans cette section approfondissent certains aspects de son évocation ou élargissent le champ à d'autres auteurs si ce n'est à d'autres littératures. On y retrouvera les écrivains lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont « inventé » Balzac en se créant eux-mêmes, dans un rapport de filiation mais aussi d'opposition : un Baudelaire qui cherche sa voie à travers des stratégies d'appropriation de son héritage; Gaston Leroux qui reconnaît dans un Balzac moins connu le précurseur d'un espace littéraire, celui du roman policier, où il va inscrire sa propre identité d'auteur; l'ambivalence de la lecture critique

de James fondée sur une dialectique entre *romance* et *real* qui va au cœur de la question du réalisme balzacien ; une interrogation qui se trouvait déjà chez Hawthorne, qui s'appropriait des techniques de Balzac en les transposant dans son propre univers : la méthode de Hawthorne consiste à exprimer une matière fondée sur les détails précis et « réalistes » (le *novel*) à travers un langage ouvert aux suggestions de l'imaginaire (le *romance*), ce qui n'est pas sans rappeler la célèbre formule du réalisme visionnaire de Balzac.

Viennent ensuite des lectures appartenant au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, lorsque la « statue colossale » de Balzac est devenue un classique : on y rencontre le « Balzac balzacien » du récit autobiographique de Zweig, trop rassurant et trop dirigé vers une seule direction du sens, à rebours du Balzac Protée découvert par Susi Pietri, mais qui en est en quelque sorte l'image dans le tapis ; la « merveilleuse coïncidence » qui fonde la lecture de Paul Gadenne, où le livre rencontre son lecteur juste au moment où il en a besoin pour développer une sensibilité nouvelle ; la fraternité entremêlant personnages balzaciens et « vies minuscules » de Pierre Michon, malgré les oppositions flagrantes entre les deux auteurs ou la « conversation à travers les siècles » que Houellebecq poursuit avec Balzac pour « mettre à jour » un monde qui n'est pas celui de Balzac ; mais aussi les épiphanies balzaciennes de Dai Sijie qui se manifestent d'une manière détournée dans les œuvres qui suivent son premier roman d'apprentissage, fondé sur un Balzac « originel » qui résume la littérature occidentale. Un parcours qui présente quelques similitudes avec celui de Pamuk, passant de la « jubilation ambiguë » avec laquelle il applique le modèle balzacien dans ses premières épreuves romanesques à la « recherche du tout- autre » où Balzac devient un repoussoir. Dans toutes ces lectures d'écrivains on découvre une négociation, parfois admirative, souvent critique, avec la *Comédie Humaine*, où chacun est à la recherche de ce que l'on peut encore écrire. La lecture opérée par Calvino est particulièrement éclairante à ce sujet : à un moment où Balzac est fortement contesté au profit de Flaubert, auteur-phare d'une génération critique, l'écrivain italien reconfigure le seuil de la modernité séparant Balzac de Flaubert et voit dans l'at-

tention au détail que les deux romanciers ont également cultivé une clé qui rend encore possible l'écriture romanesque. Dans ses textes prophétiques qui réintroduisaient Balzac au cœur de la littérature contemporaine, Calvino a également reconstitué une filiation de Balzac à Flaubert, là où on ne voyait que rupture.

Ce n'est donc pas un hasard si la deuxième section de ce livre se concentre sur les écrivains lecteurs de Flaubert ; après son Balzac, Susi Pietri était justement arrivée à concevoir un autre grand projet de recherche focalisé sur les lectures de Flaubert, qu'elle n'a pu qu'inaugurer par son analyse des écrits de Calvino consacrés à cet auteur. Ses amies poursuivent cette dernière piste qu'elle a laissée ; on y verra comment dans la correspondance entre Flaubert et George Sand la différence radicale entre deux positions éthiques et esthétiques aboutit à un enrichissement réciproque ; le dialogue à distance réactive des deux parts une méditation sur ses propres moyens expressifs : « Non ci sono scrittori opposti se sono davvero tali ». Flaubert et Sand peuvent se rencontrer étant comme tous les grands écrivains des « fronteggiatori ». Dans un autre siècle Mario Vargas Llosa écrit son autobiographie littéraire à travers sa lecture de *Madame Bovary*.

Ensuite c'est la méthodologie suivie par Susi qui inspire ouvertement des lectures d'auteurs variés, d'époques différentes mais tous habités par les voix multiples de prédécesseurs qui les aident à devenir eux-mêmes : il peut s'agir de l'innutrition classique de Montaigne, de l'intérêt que Theodore Fontane encore peu connu porte à Alexandre Dumas père ; ou de l'attitude caméléontique de Jean de Tinan, qui s'empare des matrices structurelles venant de Gide, de Barrès ou de Bourget, à partir desquelles se modulent et naissent tous ses textes ; ou encore de l'intérêt que Sciascia porte aux marges de l'écriture stendhalienne, qui, à travers d'une lecture oblique, lui permet de saisir l'essentiel d'une esthétique fondée sur le jeu.

Un dernier axe de recherche représenté dans le livre est celui des écrivains traducteurs d'autres écrivains : l'histoire d'une lecture peut être aussi l'histoire d'une traduction, et elle s'enrichit alors d'une réflexion sur le sens du travail du traducteur. Les traducteurs français de Tertullien au XVI<sup>e</sup> siècle ont déjà une conscience aigüe de la dignité littéraire de leur travail, qui n'est

pas moins important de celui fondé sur l'invention. En effet les œuvres dont il est question ici sont autant de créations que des traductions : la première traduction espagnole de *Madame Bovary* est en fait une autre version du roman qui véhicule les valeurs et l'idéologie du traducteur, lui-même romancier et auteur d'une production variée allant du théâtre au traités de divulgation physiologique. La traduction du *Petit Chaperon rouge* effectué par Collodi est une véritable « adoption » où l'adaptation du conte à un terroir linguistique toscan et populaire se double d'une adoption qui fait de *Cappuccetto Rosso* un personnage reparaissant de la littérature italienne. Comme l'écrivait si bien Susi Pietri : « La lecture d'un écrivain de la part d'un autre écrivain est automatiquement *réécriture créative* qui transpose la manipulation des 'emprunts' dans 'l'art de l'interprétation', et la 'citation', explicite ou frauduleuse, en *réinvention esthétique* ».

Je remercie Andrea Borsari et Ilaria Vitali pour leur soutien et leurs précieux conseils. Ils m'ont accompagnée dès l'organisation du colloque le 5 et 6 février 2020, jusqu'à ce livre, avec une affectueuse sollicitude dont je leur suis très reconnaissante. J'exprime également ma gratitude à Carla Moreschini qui, avec un soin exceptionnel, a procédé à la mise au point du volume.

Jacques-David Ebgy

Les boucles de Susi

Avec la disparition de Susi Pietri, le territoire des études balzaciennes s'est considérablement rétréci et un terrible *chagrin* nous a étreint, nous étreint encore à l'évoquer. Les hasards de la vie universitaire ayant fait de moi le responsable du Groupe International des Recherches Balzaciennes, dont elle était membre, ce pourrait être à ce titre que je souhaiterais voir énoncés ces quelques mots, en ces journées d'hommage auxquelles je regrette tant de ne pouvoir être présent. Mais j'ai côtoyé Susi, j'ai croisé parfois – trop peu hélas – son chemin, et ce sont plutôt des souvenirs d'ami et des impressions de lecteur que je voudrais faire ici revenir.

J'ai connu Susi un jour de novembre 1999, lors d'un colloque à Bordeaux, « Envers balzaciens », organisé par les auto-proclamés « jeunes balzaciens ». Vingt ans après, l'heure est au deuil et à la tristesse, mais des « mousquetaires » qui s'élançaient alors en Balzacie, Susi se distinguait déjà, par sa présence, sa manière, son propos. Quand d'autres – je parle de moi – tentaient laborieusement de dégager les structures d'un texte, en petit « genettien » appliqué, elle avait choisi de lire Balzac avec Kafka, ou Kafka avec Balzac, mobilisant Benjamin et Bataille pour produire une réflexion sur les oppositions et les passages entre humanité et animalité, entre vie nue et vie de l'esprit. Avec elle, l'écriture devenait expérience des confins, épreuve du silence et de son dépassement, « dialectique du démembrement et de la reconjonction ». Geste dialectique et tranquillement souverain en lequel elle se révélait déjà tout entière : audace comparatiste de la pensée, sûreté et précision érudite de l'information,

attention à la lettre du texte et à son historicité, multiplicité des lectures critiques et théoriques (Susi lisait les autres, et avait la probité intellectuelle de toujours afficher ses « dettes ») force des hypothèses, virtuosité de l'écriture, entre le flux tendu de l'abstraction argumentative et les sinuosités imagées de sa parole vibrante. Susi se tenait, vêtue de rouge et de noir, comme elle le fut toujours à mes yeux ; entremêlant anthropologie, philosophie et esthétique, tranchante et modeste, elle avait fait parler les textes.

Oui, rouge et noir à la fois, j'allais le constater dans les années qui suivirent, au cours desquelles j'eus le plaisir de la revoir, ponctuellement, et de la lire, régulièrement.

Rouge comme les forces de vie dont elle dégagait la présence dans les textes, rouge comme son énergie, sa passion pour la recherche et la beauté, la vivacité de son élocution, la chaleur qu'elle transmettait et qui passait dans ses attentions, ses gestes, sa manière d'émailler sa conversation d'affectueux petits mots italiens, de vous toucher et de vous sourire. Jamais une médisance ne sortit de sa bouche ; de mesquinerie ou de malveillance jamais je ne fus témoin. Toujours elle fut amicale, bienveillante, me faisant envoyer ses livres, me proposant par exemple, parce qu'elle me savait intéressé par le roman d'apprentissage et limité par mon ignorance de l'italien, de me traduire certains passages du livre que Franco Moretti avait consacré à la question.

Noir comme les zones sombres, opaques, des textes et de la création qu'elle explorait sans crainte, comme l'austérité, l'éclat mat de sa pensée, comme l'obscurité dans laquelle elle préférait rester, couvrant d'un voile pudique ses difficultés et ses souffrances, qu'on apprenait plus tard, et parfois trop tard.

Et puis, il y avait ses boucles, ses abondantes boucles noirs, qui donnaient à son être sa cohérence, son individualité, mais semblaient aussi figurer le mouvement incessant et proliférant de sa pensée, de sa réflexion, repassant par les mêmes lieux pour mieux déployer les problématiques et faire résonner les pratiques. Les boucles qu'elle arborait, les boucles qu'elle dessinait établissaient des liens, construisaient un tout et en même temps relançaient le mouvement, pour ne pas finir, pour ne pas en finir.



Mais si l'élégance discrète de sa pensée et de son expression, sa rigueur, sa manière de se plonger dans les textes et les vies, sans suffisance ni vaine brillance, tendaient à la dissimuler – Susi avançait masquée en un sens, comme lovée dans les mots des autres –, émergeaient en réalité une voix, une lecture, une vision de Balzac. Sa recherche – la chose est rare – était à l'image de son être : profuse, généreuse, accueillante, englobante, et touchant juste. Susi considérait les textes critiques comme les romans, les brouillons comme les correspondances, s'arrêtait tout autant sur l'homme, l'écrivain en train d'œuvrer que sur les livres produits : dans ses textes, s'effacent toutes les séparations établies. Dans son œuvre, *La Comédie humaine* est saisie *in fieri*, à la fois effective et virtuelle, interminable et achevée. Oui, je sais, la formule est galvaudée, mais en examinant les écrivains-lecteurs de Balzac, en situant le romancier dans un espace-temps bien plus vaste que le sien propre, en élargissant les frontières, Susi dessinait véritablement un *autre Balzac*. Un Balzac dionysiaque, du devenir, de l'éternel recommencement. Un Balzac bifrons, tendu, déchiré presque entre deux forces, centripète et centrifuge, s'enivrant du « dynamisme pur de l'initial » tout en éprouvant le « chaos de l'indistinction panique », ne posant des lois que pour mieux les excéder, pris dans le tourbillon de sa création mais créant les ruptures, les lignes de fuite qui permettront à l'œuvre de continuer, partant du livre du monde pour écrire un livre-monde. Des boucles de mots pour rendre un mouvement en spirale. Écoutons encore son impeccable définition de *La Comédie Humaine* comme Œuvre : « coexistence de l'instant et de l'éternité dans l'écoulement d'un mouvement qui à la fois rassemble et disperse ». Quelle critique a fait ainsi éprouver le « devenir en acte de la forme » ?

C'est tout cela qu'a accompli Susi Pietri et que nous n'oublierons pas, non plus que sa rare bienveillance : rendre le monde de Balzac, de Balzac comme monde ; rendre Balzac au monde ; faire venir Balzac au monde. Elle a « lancé le futur d'une œuvre toujours à recommencer ». Re commençons. Il faut recommencer et dessiner d'autres boucles. Après Susi, avec Susi, *pour* Susi.



Jacques Neefs

Lire l'un avec l'autre, les miroirs littéraires de Susi Pietri

Montrer en travaillant sur Balzac et sur Flaubert la portée des apports critiques et littéraires de Susi Pietri est bien la manière la plus pertinente de dire notre attachement à ce que la personne et le travail de Susi représentent dans l'histoire intellectuelle de nos années, avec les glissements du temps. C'est le propos de ces journées qui sont d'amitié et de reconnaissance, et je remercie Patrizia Oppici et Andrea Borsari, de m'y avoir invité, dans l'émotion des mémoires.

Le plus frappant pour moi, dès la rencontre avec Susi Pietri, a été la vue d'emblée animée que Susi concevait de l'appartenance de toute grande œuvre à ses propres mobilités et infinitudes aussi bien qu'à l'espace ouvert de tant d'autres grandes œuvres. D'emblée, pour Susi Pietri, la lecture d'une œuvre doit être portée par deux mouvements impliqués l'un dans l'autre : celui qui dans l'œuvre constitue ses circulations internes, ses relations à ses propres pluralités et ses propres possibilités, surtout quand celles-ci ne sont pas définitivement fixées par l'achèvement, et celui qui anime la sphère des appartenances plurielles, infinies, émouvantes aussi, que sont les reprises inventives dans d'autres œuvres, souvent lointaines, par la manière dont tel écrivain invente ses propres différences, sa propre autonomie : il le fait en se rapportant intimement à cette œuvre que, d'une manière singulière, il reconduit ainsi dans d'autres univers et sous d'autres exigences.

Ces formulations peuvent résonner de manière peut-être trop abstraite : la notion de « grande œuvre », par exemple – pourtant c'est bien la capacité d'une œuvre à être infiniment

reprise, relue, interprétée pour le présent, aussi bien qu'adoptée comme différence pour une création nouvelle, qui permettent de qualifier une œuvre de « grande ». Ou l'idée que les créations se regardent à travers le temps : mais là aussi, cela n'est pas abstrait, et même cela est singulièrement concret et actif, et c'est ce qui fait la force d'une création singulière, et la pensée singulière d'un créateur : il s'agit de ce que cette création et cette pensée impliquent d'enjeux nouveaux pour leur temps, et souvent contre leur temps, aussi bien que dans le cours sans limite, et d'une manière sans date arrêtée, des « grandes créations ».

C'est cela que Susi Pietri dans ses recherches croisées aide à percevoir et concevoir : quand elle nous apporte comme un cadeau en preuve de l'infinie portée de Balzac, dans son livre *L'invention de Balzac, Lectures européennes*, le poème « Balzac » écrit en 1927, que Boris Pasternak insère dans les « Vers blancs » publiés dans *Par-dessus les obstacles*, en 1929 : c'est bien alors l'un de ces avatars de la grandeur, de la force et du destin de Balzac qu'elle désigne à notre attention... et de la puissance pensive et mélancolique de Balzac, que Pasternak expose, en connaissance de cause :

Insouciance des tilburys :  
 À chaque jour sa peine.  
 [...]
   
 Quand, repoussant sa cafetière  
 Et s'épongeant le front, va-t-il  
 S'abriter des soucis derrière  
 Saint Mathieu, au chapitre six ?

La pensée de Balzac au travail devient singulièrement présente, comme un devoir soutenu par une leçon prophétique « Saint Mathieu, au chapitre six » : « À chaque jour sa peine ».

La mobilité interne et la persistance du travail de Balzac, la ténacité et la peine assidue du travail de Balzac sont ce qui d'abord avait retenu Susi Pietri. Elle considérait l'édifice mobile de la *Comédie humaine* comme une fascinante construction, solide et mobile à la fois, structurellement extraordinairement efficace, sous l'aspect de la puissance d'invention que cette architecture « in progress » avait acquise dans l'univers de la création littéraire. Venue de Bologne à l'université Paris 8 pour

engager une co-tutelle de thèse avec Mario Lavagetto et moi-même – (d'emblée déjà la nécessité et l'apport d'une double vue, d'un écart qui permet de faire tourner les perspectives, d'être ici et là pour engager plus de vues simultanées) – ce fut son grand travail de thèse : *Histoires de lecture. Écrivains lecteurs de « La Comédie humaine »*, 5 volumes considérables qui ont constitué une somme infiniment riche de références, toujours traitées pour la force d'échos et de miroitements qui se dégage des lectures de Balzac par les créateurs qui s'y sont référés... Et Balzac a été assurément une figure passante, revenante, pour tous les romanciers créateurs de mondes originaux. Susi Pietri a su rendre sensibles ces visites de Balzac dans les conceptions des créateurs les plus divers. Elle a su aussi concentrer un choix original de ces multiplicités en un livre, déjà mentionné, *L'Invention de Balzac Lectures européennes*, publié aux Presses universitaires de Vincennes en 2004, dans la collection « Créations européennes ». Il est ainsi particulièrement intéressant, et troublant, de voir passer, grâce à Susi Pietri, le monde de Balzac dans l'univers d'une anecdote « parisienne » chez Stevenson, dans *Le Trafiquant d'épaves* (ce titre prend sens lui aussi, dans l'idée des résurgences, des reprises) : récit comme rêvé, embué, de l'égarement dans un immeuble devenu labyrinthe (image subliminale de l'œuvre balzacienne), avec quelques mentions et traces des êtres de Balzac, qui donne une profondeur onirique extraordinairement vécue à « l'univers parisien si bien dépeint par ce magicien malin auteur de la *Comédie humaine* » comme l'écrit Stevenson. Il est intéressant également de voir, grâce à Susi Pietri, apparaître le volume de *Louis Lambert* comme enjeu d'une amitié non symétrique dans *Une vie* de Italo Svevo, qui fait naître à la fois don et captation. Ou encore Balzac et *Louis Lambert* dans le texte que William Butler Yeats leur consacre, en 1934 : Yeats qui déclare appartenir à une génération qui a « lu Tolstoï, Dostoïevski, Flaubert avec délices » mais qui « retourne à Balzac seul ». Il y trouve, dit-il, l'étrangeté et la force d'un « Absolu matériel » : celui de la pensée sans doute, ce qui bouleversa Flaubert également à la lecture de *Louis Lambert*.

On devrait s'arrêter à chacun de ces miroirs que Susi Pietri nous présente, qu'elle situe avec une précision vivante, attentive

et efficace : c'est toujours le travail créateur de l'auteur retenu qui est le motif de la perspective qu'elle ouvre. Il ne s'agit pas d'une formule de type « fortune de Balzac », mais plutôt d'un chemin de prospection dans les pensées des créateurs, en tant que celles-ci sont investies, d'une manière ou d'une autre, de leur relation avec la force mélancolique de la pensée de l'œuvre « Balzac ». Le livre donne une manière de paysage, fait d'ombre et lumière balzaciennes, de la création européenne, et de la pensée du roman, avec Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats ; et l'on sait que d'autres attendent car le travail de Susi Pietri fut précisément d'explorer les relations et les regards les plus inattendus.

Dans une telle conception de la lecture des œuvres, il ne s'agit pas de traquer influences et ressemblances, selon une conception quasi fluviale de l'histoire littéraire, mais au contraire d'illuminer les croisements de regards, les éclats de différences actives, les échos d'efforts dans l'invention, le prix des peines de la création pour altérer ce que l'on perçoit de l'autre. Le « précurseur » n'existe que par les différences qui rétrospectivement le fonde. Il s'agit de lire l'un avec l'autre dans une double vue active.

Cela est particulièrement révélateur dans le beau texte intitulé « “ L'œil du hibou ”. Le Flaubert au pluriel de Calvino », publié dans la revue en ligne *Flaubert. Revue critique et génétique*, 18, 2017, « Écrivains contemporains lecteurs de Flaubert ». Susi Pietri montre les stratégies de l'indirect que multiplie Calvino, et l'on peut d'ailleurs comprendre combien les modes de lecture qu'elle même développe sont de la même veine. Susi Pietri écrit de Calvino :

Presque toujours, donc, Calvino lit Flaubert “par quelqu'un d'autre”, mobilisant des lectures de médiation, de transition, de passage – lectures-miroir, dont l'effet est la démultiplication des perspectives et des regards réflexifs, ainsi que lectures-écran, où dissimuler l'urgence de l'interrogation, équilibrer la fascination et la mise à distance, projeter des instances d'identification ou de rejet.

Qu'il y ait ici pour Susi Pietri la formulation d'un reflet de sa propre pratique est certain, mais cela lui permet également de conduire l'analyse de Flaubert lu par Calvino en un montage

comparable, très subtil et rigoureux, de la multiplicité des « occurrences » Flaubert dans les écrits de Calvino, en particulier les *Leçons américaines*. Et de faire ainsi apparaître strate par strate l'extraordinaire « leçon » plurielle que Calvino retire de Flaubert, de ce que Flaubert peut être, de ce que Calvino invente. Non le Flaubert de Calvino, non le Calvino écho de Flaubert, mais une pluralité « possible » de Flaubert mobilisée, comme Susi Pietri l'écrit :

suivant les chemins invisibles d'une relation d'écrivain à écrivain dont la complexité n'est égalée que par l'ambivalence de ses " interrogations indirectes ", de ses silences suspects. Ce qui fait que le rapport à Flaubert reste une question ouverte et très controversée, pour la critique calvinienne.

L'intérêt pour le miroitement de la complexité qui va d'œuvre à œuvre a également alimenté l'étude que Susi Pietri a engagée des genèses balzacienne. Elle a trouvé dans la pratique des déplacements, des transferts, des décompositions et recompositions propres à l'édification mobile de *La Comédie humaine*, la confirmation de ce qui fait l'étrange édifice des œuvres littéraires : tenir par la tension de leurs virtualités. Susi Pietri l'a montré en s'attachant à la vertigineuse spécularité du *Chef d'œuvre inconnu* dans son article « La genèse et son double dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* », publié dans *Balzac, l'éternelle genèse* (éd. Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, « Manuscrits Modernes », 2015). Elle montre, elle nous montre, combien cet étrange texte, par les strates de sa construction et de ses reprises, dans la confrontation qu'il s'impose avec la peinture, dans son idée de ce que serait atteindre le « chef d'œuvre », actualise le travail même de l'écriture et les formes de l'agonistique qu'implique écrire :

L'écriture projette sur le brouillard en mouvement de la toile son propre supplément d'ombre, le rapport divisé et conflictuel qu'elle entretient à soi en tant que résolution toujours précaire d'une élaboration en procès : ce supplément d'ombre qui est son étrange avant-texte génétique, avec ses faux achèvements et ses lacunes, ses hasards et ses déviations. Sur les traces du tableau perdu, on ne peut que demeurer dans cet espace liminaire ouvert à ce qui est constamment en élaboration, avec les batailles qui s'y livrent – les affrontements des discours qui se sont enchevêtrés, la lutte des images qui se sont tressées, le combat des écritures qui se travaillent l'une l'autre.

Hofmannsthal, dans l'essai de 1908 sur Balzac que Susi Pietri relève dans *L'invention de Balzac*, souligne l'extraordinaire puissance d'actualisation et d'orientation qui caractérise, pour le lecteur, l'œuvre balzacienne : « Un invisible système de coordonnées m'oriente » :

Quoi que je lise de Balzac [...] jamais je ne perds ce contact avec le Tout. Je sens que autour de moi un monde organisé m'enveloppe. Et le grand secret de Balzac est que ce monde sans faille qui m'entoure, cette deuxième réalité plus dense, plus pénétrante, n'agit pas à la façon d'un cauchemar, d'un fardeau écrasant qui me coupe le souffle. Non ce n'est pas ainsi qu'il agit : il ne nous immobilise pas, ne nous pétrifie pas, mais sa vue fait couler au contraire une sorte de feu dans nos veines. Car lui-même n'est pas immobile, il est sans cesse en mouvement.

Cela désigne la littérature comme monde d'actualisation sans cesse repris : c'est ce à quoi les lectures, les textes, les échanges de Susi Pietri s'attachent, intensément, avec énergie. On peut, pour nommer le travail de Susi Pietri lucidement engagé dans l'encommun des créations littéraires, et dans la pratique du poème également, penser à « l'utopie de la littérature » que dessinait Ingeborg Bachmann, dans ses *Leçons de Francfort* (Actes Sud, 1986) : « La littérature comme utopie, l'écrivain comme existence utopique, les présuppositions utopiques des œuvres – – » C'est dans la suspension de ces questions que s'ouvre « l'histoire non écrite » de la littérature comme « élément d'utopie plus pure », qui sollicite l'écriture, qui permet l'écriture, où se joue en miroirs la pluralité infinie des œuvres...







## Bibliografia di Susi Pietri

### Monografie

- L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 242 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- La Vénus en flammes. Don et échange de la forme dans «Le Chef-d'œuvre inconnu»*, Milano-Paris, Mimesis-France, 2005, pp. 248 (ISBN 88-8483-324-8).
- Histoires de lecture. Écrivains lecteurs de «La Comédie humaine»*, Tesi di dottorato in Littérature Française e Littératures comparées, Università di Paris VIII - Università di Bologna, Parigi, 2007, 5 volumi, pp. totali 1.403. Catalogue National Français SUDOC - ABES n. 124083161 - N. National de Thèse: 2007PA082791; Worldcat: n. 493743189.
- La Terra promessa del racconto. Stevenson legge Balzac*, Parma, MUP Editore, 2009, pp. 220 (ISBN 978-88-7847-306-5).
- L'opera inaugurale. Gli scrittori-lettori della Comédie humaine I*, Milano, Mimesis, 2009, pp. 205 (ISBN 978-88-5750-086-7).
- con Antonio Moresco, *Il fronteggiatore. Balzac e l'insurrezione del romanzo*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 186 (ISBN 978-88-452-9475-4).
- Miroirs concentriques. Teoria del romanzo e poetica dei piani dell'essere in Balzac*, Milano-Udine, Mimesis, «Eterotopie», 2017, pp. 316 (ISBN 9788857544892).

### Curatele

- Henry James, *Racconti di artisti*, Torino, Einaudi, «I Millenni», 2005, pp. 376 (a cura di Susi Pietri; prefazione, note, revisione della traduzione) (ISBN 88-06-17888-1).
- Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi* (a cura di Luciana Gentilli, Patrizia Oppici, Susi Pietri), Macerata, eum, 2017, pp. 289 (ISBN 978-88-6056-517-4 ISSN 2532-2389).

*L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Actes du Colloque de la SUSLLF, Université de Macerata, septembre 2016 (a cura di Patrizia Oppici e Susi Pietri), Macerata, eum, 2018.

### *Articoli, contributi, saggi*

*La poetica del genio in Balzac*, «Studi di Estetica», 16, 1997, pp. 333-368 (ISSN 0585-4733 ISBN 88-491-1034-0).

*Il guanto*, «L'Indice dei libri del mese», 11, 1999, p. 26 (ISSN 0393-3903).

*Balzac: l'archeologia del tempo*, «L'Indice dei libri del mese», 12, 1999, p. 52 (ISSN 0393-3903).

*Envers balzaciens. Journées d'études des jeunes chercheurs balzaciens*, «Le Courrier balzacien», 79, 2000, pp. 56-57 (ISSN: 0249-6844).

*Biografie dell'impossibile. Balzac par Gautier par Baudelaire*, «Inchiesta – Letteratura», 130, ottobre-dicembre 2000, pp. 43-48 (ISSN 0046-8819).

*La sabbia magica di Proust. Intervista a Lucette Finas*, «Inchiesta – Letteratura», 130, ottobre-dicembre 2000, pp. 62-66 (ISSN 0046-8819).

*Le don de l'envers: "Une passion dans le désert" de Balzac et "Un artiste de la faim" de Kafka*, in *Envers balzaciens* (a cura di Andrea Del Lungo, Alexandre Péraud, prefazione di Max Milner, introduzione di Stéphane Vachon), Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, «La Licorne», 56, 2001, pp. 201-219 (ISSN 0398-9992 ISBN 2-911044-65-7).

*Echi italiani del bicentenario balzachiano*, «L'Année balzacienne», 4, 2003, p. 376 (ISSN 0084-6473).

*Crise de l'expérience et crise du conteur. Honoré de Balzac, Hugo von Hofmannsthal, Walter Benjamin*, in *Penser avec Balzac* (a cura di José-Luis Diaz, Isabelle Tournier), Actes du colloque de Cerisy La Salle, 22-29 juin 2000), Éditions Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2003, pp. 143-151 (ISBN 2-86808-196-7).

*Silences du roman*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 2, 2006, pp. 475-476 (ISSN 0035-2411).

*Pourquoi la littérature? Esiti italiani del dibattito francese*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 2, 2006, p. 456 (ISSN 0035-2411).

*Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX<sup>ème</sup> siècle*, «Littératures», 57, 2007, pp. 287-290 (ISSN: 0563-9751).

*Mémoires d'une genèse. «La Comédie humaine» et ses écrivains-lecteurs*, «L'Année balzacienne», 8, 2007, pp. 197-226 (ISSN 0084-6473 ISBN 978-2-13-056597-0).

- Histoires de lecture. Écrivains-lecteurs de «La Comédie humaine», «Présentation» in XIX<sup>e</sup> siècle. Bulletin de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes*, 46, 2007, pp. 89-90 (ISSN 0769-7635).
- Inventar la favola e poi credere sia vera. La vita di Honoré de Balzac, «L'Indice dei libri del mese», 2, 2009, p. 11 (ISSN 0393-3903).*
- «*Un firmament d'yeux qui nous regardent*»: *Calvino lit Flaubert*, in *Écrivains contemporains lecteurs de Flaubert* (a cura di Anne Herschberg-Pierrot), «Œuvres et critiques. Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française», XXXIV, 1, 2009, pp. 43-64 (ISSN 0338-1900).
- Madame de Mauves*, «L'Indice dei libri del mese», 7, 2010, p. 41 (ISSN 0393-3903).
- Ossimoro critico*, «L'Indice dei libri del mese», 7/8, 2010, p. 20 (ISSN 0393-3903).
- L'Année stendhalienne* 6, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 3, 2010, pp. 705-706 (ISSN 0035-2411).
- Figures de l'œuvre-monde. «La Comédie humaine» de Henry James*, «L'Année balzacienne», 11, 2010, pp. 367-440 (ISSN 0084-6473 ISBN 978-2-13-057995-3).
- Lasecondavisione. Wilde cita Balzac I*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies», 1, 2010, pp. 145-154, <<http://www.parolerubate.unipr.it>> (ISSN 2039-0114).
- Ombre di ombre. Wilde cita Balzac II*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies», 2, 2010, pp. 137-147 (ISSN 2039-0114).
- L'Art comme autobiographie de la subjectivité absolue*, «L'Année balzacienne», 13, 2012, pp. 323-329 (ISSN: 0084-6473).
- Note a H. de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, in H. de Balzac, *La Commedia umana* (a cura di Mariolina Bertini), Milano, Mondadori «I Meridiani», 2013, pp. 1507-1523 (ISBN 978-88-04-52177-8).
- La Forme des formes. Lectures de la représentation de l'argent dans La Comédie humaine*, in *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (a cura di Francesco Spandri), Paris, Garnier «Classiques Garnier», 2014, pp. 71-93 (ISBN 978-2-8124-2981-1).
- Balzac, le texte et la loi*, «Studi francesi», 172, gennaio-aprile 2014, pp. 163-164 (ISSN 0039-2944).
- Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, «Studi francesi», 176, maggio-agosto 2015, pp. 385-386 (ISSN 0039-2944).

- L'Art du Paradoxe. Oscar Wilde relit Balzac*, in *Balzac, une référence pour le XX<sup>ème</sup> siècle?* (a cura di Michel Lichtlé), «L'Année balzacienne», 16, 2015, pp. 29-45 (ISSN: 0084-6473).
- La genèse et son double dans Le Chef-d'œuvre inconnu*, in *Balzac, l'éternelle genèse* (a cura di Jacques Neefs), Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes «Manuscrits modernes», 2015, pp. 197-218 (ISBN 978-2-84292-421-8).
- Modi e metamorfosi della moda*, in *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi* (a cura di Luciana Gentilli, Patrizia Oppici, Susi Pietri), Macerata, eum, 2017, pp. 7-27 (ISBN 978-88-6056-517-4 ISSN 2532-2389).
- Riens. *I paradigmi della moda nell'opera di Balzac*, in *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi* (a cura di Luciana Gentilli, Patrizia Oppici, Susi Pietri), Macerata, eum, 2017, pp. 181-203 (ISBN 978-88-6056-517-4 ISSN 2532-2389).
- Filles aux yeux d'or. Henry James riscrive Balzac*, in *Il Rosso e l'oro. La Fille aux yeux d'or di Balzac: Cinque lezioni* (a cura di Luca Pietromarchi, Agnese Silvestri), Roma, Biblink Editori, 2017, pp. 91-118 (ISBN 978-88-96244-62-3).
- Frontiere dell'opera. Rodin, Rilke, Balzac*, in *Libri e lettori (tra autori e personaggi). Studi in onore di Mariolina Bertini* (a cura di Laura Dolfi, Maria Candida Ghidini, Elena Pessini), Parma, Nuova Berti Editrice, 2017, pp. 267-278 (ISBN 9788873647188).
- «L'œil du hibou». *Le Flaubert au pluriel de Calvino*, «Flaubert. Revue critique et génétique» [En ligne], 18, 2017, <<http://flaubert.revues.org/2815>>, mise en ligne: décembre 2017 (ISSN électronique 1969-6191).
- La voce del quartiere della Goutte-d'Or – Zola, Lo scannatoio*, «Alias», VIII, 5, 4 febbraio 2018, p. 4.
- Divertissement settecentesco – Diderot, I gioielli indiscreti / Così parlò inascoltata la gaia fessura femminile*, «Alias», VIII, 15, 15 aprile 2018, p. 2.
- Archives. William Butler Yeats*, Louis Lambert (Présentation et Notes), «The Balzac Review / Revue Balzac», *Balzac et l'étranger*, sous la direction de Francesco Spandri, 1, 2018, pp. 193-204 (ISBN 9782406082613).
- Antonio Moresco, Susi Pietri, *Le labyrinthe et le chaos. Un entretien sur Balzac avec Antonio Moresco*, in *Balzac contemporain*, sous la direction de Chantal Massol, Paris, Garnier «Classiques Garnier», 2018, pp. 149-165 (ISBN 9782406071358).
- Un interminable livre de chevet. Il Balzac-Frenhofer di Henri James*, in *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand (Convegno internazionale di studi Gargnano – Palazzo Feltrinelli 15-17 giugno 2017)*, a cura di

- Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018, pp. 103-114 (DOI <<http://dx.doi.org/10.7359/856-2018-piet>>).
- «*Les mots et les pierres*». *Enjeux d'une rencontre*, in *L'architecture du texte, l'architecture dans le texte* (a cura di Patrizia Oppici, Susi Pietri), Macerata, eum, 2018, pp. 9-40 (ISBN 978-88-6056-564-8 ISSN 2532-2389).
- Architetture dell'incompiuto*, in *L'architecture du texte, l'architecture dans le texte* (a cura di Patrizia Oppici, Susi Pietri), Macerata, eum, 2018, pp. 211-225 (ISBN 978-88-6056-564-8 ISSN 2532-2389).
- Architetture mondo*, in *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura* (a cura di Andrea Borsari, Matteo Cassani Simonetti, Giulio Iacoli), Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 333-352 (ISBN 9788857556529).
- Archives. Henry James*, Honoré de Balzac, 1902 / *Archives. Henry James, Honoré de Balzac, 1902* (Présentation et Notes), «The Balzac Review / Revue Balzac», *Intériorité / Interiority*, sous la direction de Boris Lyon-Caen, 2, 2019, pp. 267-294 (ISBN 9782406096061 ISSN 26462044).
- Visionarie lecture*, in *Uno scrittore visionario. Antonio Moresco* (a cura di Davide Luglio, Laurent Lombard), (Actes du Colloque International L'Écriture visionnaire organisé par l'Équipe Littérature et culture italiennes de l'École doctorale IV de l'Université Paris-Sorbonne et le Laboratoire ICTT de l'Université d'Avignon, Paris, Salle des Actes de Paris-Sorbonne, 19-20 octobre 2015), Milano, Effigie, 2019, pp. 17-43, 309-312 (ISBN: 978-88-319-7614-5).
- Susi Pietri, *La «pensée du don». Figures balzacienes de la donation de l'art et du savoir*, in *Balzac penseur*, sous la direction de Francesco Spandri, Paris, Garnier «Classiques Garnier», 2019, pp. 167-193 (Actes du Colloque international organisé avec le soutien de: Centro di Studi italo-francesi Università di Roma 3, Institut Français d'Italie-Ambassade de France, Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle de l'Université Sorbonne-Nouvelle, Groupe International de Recherches Balzacienes (GIRB) de l'Université Paris-Diderot-Paris 7, Seminario di Filologia Francese, Roma, 12-13 maggio 2016) (ISBN 978-2-406-07978-1 ISSN 2103-5636 DOI <[10.15122/isbn.978-2-406-07980-4](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07980-4)>).

## Poesie

- Seven fugues on the art of the escape* [2014], in *Nausikaa's Isle*, edited and with an introduction by Dennis Phillips, Milano, Postmedia books, 2015, pp. 19-21.

- Fugues* [Susanna Rabitti], translated by Dennis Phillips and Paul Vangelisti with drawings by Giuliano Della Casa, Los Angeles-Bagnone, Magra books, 2018.
- More fugues* [Susanna Rabitti], translated by Dennis Phillips and Paul Vangelisti with drawings by Courtney Gregg, Los Angeles-Bagnone, Magra books, 2019.

### Traduzioni

- Remo Guidieri, *Fantasmagoria di icona e feticcio* [Fantasmagorie d'icone et fétiche], traduzione di Susi Pietri, Torino, Hopefulmonster, 1998, pp. 169 (ISBN 88-7757-087-3).
- Mario Lavagetto, *Dans une ville aux cent mille romans* [In una città dai centomila romanzi], trad. francese di Roland Chollet e Susi Pietri, in *Balzac et l'Italie. Lectures croisées* (a cura di Roland Chollet, Joëlle Raineau), Paris-Musées et Éditions des Cendres, 2003, pp. 149-164 (ISBN 2-86742-121-7).
- Edgar Morin, *Terra-Patria* [Terre-Patrie], traduzione di Susi Pietri, in Christof Wulf (a cura di), *Le idee dell'antropologia*, edizione italiana a cura di Andrea Borsari; prefazione di Remo Bodei, Milano, B. Mondadori, 2007, pp. 113-131 (ISBN 978-88-615-9032-8).
- Henri Meschonnic, *Ritmo* [Rythme], traduzione di Susi Pietri, in Christof Wulf (a cura di), *Le idee dell'antropologia*, edizione italiana a cura di Andrea Borsari; prefazione di Remo Bodei, Milano, B. Mondadori, 2007, pp. 616-625 (ISBN 978-88-615-9032-8).
- Italo Svevo, *Une vie (passim)* [Una vita], traduzione di Susi Pietri, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 171-178 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Henry James, *La Leçon de Balzac*; traduzione di Susi Pietri e Paul Vangelisti, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 35-62 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Henry James, *Honoré de Balzac*, traduzione di Susi Pietri e Paul Vangelisti, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 67-83 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).



- Henry James, *Balzac*, traduzione di Susi Pietri e Paul Vangelisti, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 87-117 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Algernon Charles Swinburne, *Lesbia Brandon (passim)*, traduzione di Susi Pietri e Paul Vangelisti, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 157-163 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Oscar Wilde, *Balzac en anglais [Balzac in English]*, traduzione di Martine Groult e Susi Pietri, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 29-33 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge (passim) [The Decay of Lying]*, traduzione di Martine Groult e Susi Pietri, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 165-170 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Hugo von Hofmannsthal, *La Fille aux yeux d'or [Das Mädchen mit den Goldaugen]*, traduzione di Iris Ingeborg Faigle e Susi Pietri, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 63-65 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Hugo von Hofmannsthal, *Balzac (Honoré de Balzac)*, traduzione di Iris Ingeborg Faigle e Susi Pietri, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 127-143 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Hugo von Hofmannsthal, *Sur les caractères dans le roman et dans le drame [Über Charaktere im Roman und im Drama]*, traduzione di Iris Ingeborg Faigle e Susi Pietri, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 193-207 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).

- R. Maria Rilke, *Auguste Rodin (passim)* [Auguste Rodin], traduzione di Iris Ingeborg Faigle e Susi Pietri, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes. Textes de Hofmannsthal, James, Pasternak, Rilke, Stevenson, Strindberg, Svevo, Swinburne, Tchekhov, Wilde, Yeats*, Paris-Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, pp. 119-125 (ISBN 2-84292-153-3 ISSN 1269-7559).
- Youssef Ishaghpour, *Elias Canetti. Metamorfosi e identità* [Elias Canetti. Métamorphose et identité], traduzione di Susi Pietri, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 272 (ISBN 88-339-1603-0).
- Henry James, *Racconti d'artisti* [Stories of Writers and Artists], Torino, Einaudi «I Millenni», 2005, traduzione di Cesare Rusconi, revisione della traduzione di Susi Pietri, pp. 376 (ISBN: 88-06-17888-1).

Les écrivains lecteurs de Balzac



Chantal Massol

Baudelaire lecteur de Balzac dans *La Fanfarlo*

Pour Susi

Baudelaire est l'un des tout premiers grands « écrivains-lecteurs » de Balzac, l'un de ceux à qui le XIX<sup>e</sup> siècle doit son « invention » du romancier, l'un de ceux qui l'ont non seulement analysé, mais réécrit, et ont élaboré, à travers ce dialogue, leur propre esthétique voire leur propre image, mettant en œuvre des stratégies complexes d'appropriation de son héritage. Il ne pourra être question ici de retracer une histoire des lectures que l'auteur des *Fleurs du mal* a faites de celui de *La Comédie humaine*<sup>1</sup>, de l'article satirique (mais au fond admiratif) de 1846 intitulé « Comment on paie ses dettes quand on a du génie »<sup>2</sup> (*Le Corsaire-Satan*) à l'essai de 1859 sur Théophile Gautier – où s'énonce la fameuse formule qui fait de Balzac un « visionnaire passionné »<sup>3</sup>. Je m'attacherai particulièrement à ce « miroir critique »<sup>4</sup>, pour parler encore une fois dans les termes de Susi, qu'est, vis-à-vis de l'œuvre de Balzac, *La Fanfarlo*, premier texte littéraire publié par Baudelaire – dont l'activité, jusque-là, a été celle d'un journaliste et d'un critique d'art<sup>5</sup>, même s'il a commencé, vers 1843, à écrire certains des poèmes qui prendront place dans *Les Fleurs du mal*.

<sup>1</sup> Je renvoie pour cela, en particulier, au livre de Graham Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, Paris, José Corti, 1988.

<sup>2</sup> *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Cl. Pichois (dir.), t. II, 1976, pp. 6 et 8 (Désormais : OC).

<sup>3</sup> OC, II, p. 120.

<sup>4</sup> Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Créations européennes », 2004, p. 12.

<sup>5</sup> Avec, notamment, les *Salons* de 1845 et de 1846.

*La Fanfarlo* est une nouvelle, la seule, comme on sait, que Baudelaire, futur théoricien du genre, pourtant, ait publiée<sup>6</sup>. Elle a paru, sous la signature de Charles Defayis<sup>7</sup>, dans le *Bulletin de la Société des gens de lettres*<sup>8</sup>, en janvier 1847 – Balzac, que Baudelaire a parfois croisé, est encore vivant. Le jeune écrivain, comme l'a minutieusement montré Graham Robb<sup>9</sup>, connaît bien son œuvre, qu'il lit depuis plusieurs années. Dès 1843, *La Comédie humaine* est, pour sa plus grande part, éditée. Elle comprend une majorité de récits brefs et, selon Jean Prévost<sup>10</sup>, c'est par là que Balzac exerce son influence sur Baudelaire. Il faut noter qu'à cette date, Poe est encore inconnu de ce dernier<sup>11</sup>, et que la nouvelle de l'auteur débutant, si elle atteste d'une maîtrise de la forme brève, n'est pas écrite à l'aune du modèle que l'écrivain américain l'aidera à fixer.

*La Fanfarlo* a pour protagoniste principal Samuel Cramer, poète et dandy bohème, « créature malade »<sup>12</sup> dans laquelle il n'est guère difficile d'identifier un autoportrait ironique de Baudelaire lui-même – celui-ci lui prête d'ailleurs<sup>13</sup> ses propres traits :

Samuel a le front pur et noble, les yeux brillants comme des gouttes de café, le nez taquin et railleur, les lèvres impudentes et sensuelles, le menton carré et despotique, la chevelure prétentieusement raphaëlesque (p. 39).

<sup>6</sup> Si l'on excepte ses traductions (voir *Le Jeune enchanteur*, traduit de l'anglais, OC, I, 1975, pp. 523-545). C'est, plus généralement, la seule œuvre de fiction narrative qu'il ait achevée.

<sup>7</sup> Nom de jeune fille de la mère de Baudelaire (lequel signe parfois, à cette époque, Baudelaire-Dufays).

<sup>8</sup> Société que Balzac, faut-il le rappeler, a contribué à fonder...

<sup>9</sup> Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, cit., pp. 115-149.

<sup>10</sup> J. Prévost, *Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétiques*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 34.

<sup>11</sup> Baudelaire découvre Poe à la fin du mois de janvier 1847 à travers une traduction du *Chat noir* dans *La Démocratie pacifique* (27 janvier). Ses propres traductions de Poe, précédées en 1852 par la « Notice sur Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages » (*Revue de Paris*), paraîtront de 1854 (*Histoires extraordinaires*) à 1865 (*Histoires grotesques et sérieuses*).

<sup>12</sup> Baudelaire, *La Fanfarlo* (suivi de *Spleen de Paris*), D. Scott et B. Whrigt (éd.), Paris, Flammarion, « GF », 2013, p. 39. C'est à cette édition que renverront désormais, dans le texte, les numéros de pages entre parenthèses.

<sup>13</sup> Voir Prévost, *Baudelaire*, cit., pp. 36-37.

En une promeneuse du jardin du Luxembourg, le jeune poète reconnaît un jour une amie d'enfance qu'il a aimée, autrefois, en province. Elle est à présent mariée à un certain M. de Cosmelly, dont elle déplore l'infidélité : il s'est « épris d'une fille de théâtre fort en vogue » (p. 54), la Fanfarlo<sup>14</sup>. Samuel, espérant obtenir en retour les faveurs de Mme de Cosmelly, promet d'arracher la danseuse à son amant, en la séduisant. Il réussit bien à la séparer de M. de Cosmelly, ce qui a pour effet de ramener le mari à sa femme, mais il devient « éperdument amoureux » (p. 60) de sa conquête. Ses manœuvres, finalement, échouent : le jeune homme se trouve pris à son propre piège ; il n'obtient de Mme de Cosmelly que la « promesse d'une amitié éternelle » (p. 69), et se met en ménage avec la Fanfarlo, qui, après avoir incarné pour lui le « beau » (p. 67) de la femme antinaturelle<sup>15</sup>, se transforme en « beauté grasse » (p. 70) et accouche de jumeaux. Le poète, qui est, comme le déplore le narrateur, « tombé bien bas » (*ibid.*), renonce à la poésie, et « met bas » (*ibid.*) – lui aussi... – des ouvrages plus alimentaires. Devenue, pour finir, une « espèce de lorette ministérielle » (*ibid.*), la Fanfarlo « veut que son amant soit de l'Institut, elle intrigue au ministère pour qu'il ait la Croix » (*ibid.*).

Ainsi que la critique l'a relevé, la nouvelle de Baudelaire s'inspire d'assez près d'*Une grande coquette* de Privat d'Anglemon (La Patrie, novembre 1842) ; elle fait écho aux *Jeunes France* de Gautier (dont le Daniel Jovard trouve une sorte d'avatar en Cramer), aux *Deux maîtresses* de Musset<sup>16</sup>, à Hoffmann et à ses personnages d'artistes incapables<sup>17</sup>, malgré leur imagination exaltée, de créer. Mais elle est également saturée d'emprunts à Balzac, et c'est bien sous l'égide de l'auteur de *La Comédie humaine* que nous place ironiquement le passage de l'*incipit* cité plus haut : clin d'œil de l'allusion aux

<sup>14</sup> Personnage inspiré de Lola Montès (Graham Robb, *Lola Montès et la Fanfarlo*, « *Études baudelairiennes* », vol. 12, 1987, pp. 55-70). On a rapproché son nom de celui de la Camargo, danseuse à l'Opéra (1710-1770).

<sup>15</sup> « Il considérerait la reproduction comme un vice de l'amour, la grossesse comme une maladie d'araignée » (p. 67).

<sup>16</sup> Dont le héros, Valentin, hésite entre deux femmes.

<sup>17</sup> Voir Kreisler. « Homme des belles œuvres ratées » (p. 39), Samuel est « toujours en train de [...] concevoir [l'impossible] » (p. 41).

« gouttes de café », usage du pastiche dans le portrait, quasi physiognomonique, de Cramer, ainsi que dans le lexique, à travers l'emploi, en clause de phrase, d'un adjectif typiquement « balzacien » (« raphaélesque »)<sup>18</sup>.

Je n'ai pas pour ambition d'examiner dans tous ses termes le dialogue fécond que Baudelaire mène avec Balzac, et qui investit, particulièrement, le domaine esthétique : à travers leur commune admiration pour Delacroix<sup>19</sup>, les deux écrivains sont à la recherche d'une écriture picturale (la description de la chambre à coucher de la Fanfarlo, pp. 65-66, évoque celle du boudoir de Paquita)<sup>20</sup> ; à la manière de son aîné, Baudelaire prétend appliquer une « méthode »<sup>21</sup>, que résume, en une formule heureuse (« l'exagération contenue par l'analyse »)<sup>22</sup>, Graham Robb, méthode qui permet de « donner l'apparence du merveilleux à la réalité » et de « soumettre les produits de la fantaisie à une logique rigoureuse »<sup>23</sup> – de l'« entretien »<sup>24</sup> de Baudelaire avec Balzac se dégage, comme on l'entrevoit, une réflexion notable sur les moyens de l'esthétisation du réel.

C'est, plus spécifiquement, aux phénomènes de reprise parodique, annoncés par l'*incipit*, que je vais m'intéresser. Je m'en tiendrai, faute de pouvoir longuement développer mon propos, aux plus frappants, en laissant au lecteur, selon son gré, l'amusement de poursuivre plus en détail le jeu de piste<sup>25</sup>.

<sup>18</sup> Balzac aime à user de cet adjectif pour qualifier une figure d'une beauté pure (« Si ce clin d'œil rapidement jeté sur la population de Paris a fait concevoir la rareté d'une figure raphaélesque [...] », *La Fille aux yeux d'or*, *La Comédie humaine*, P.-G. Castex (dir.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. V, p. 1054). (Désormais : CH, suivi de la tomainson).

<sup>19</sup> Dans son *Salon de 1846*, Baudelaire a fait l'éloge du grand peintre romantique, « le vrai peintre du XIX<sup>e</sup> siècle » (OC, II, p. 440).

<sup>20</sup> *La Fille aux yeux d'or*, éd. cit., pp. 1087-1088.

<sup>21</sup> En 1848, Baudelaire écrira de Balzac : « C'est un grand homme dans toute la force du terme ; c'est un créateur de méthode et le seul dont la méthode vaille la peine d'être étudiée » (Compte rendu des *Contes* de Champfleury, OC, II, p. 22).

<sup>22</sup> Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, cit., p. 157.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Je reprends le terme de Baudelaire : « [...] ils s'entretenaient familièrement avec Jérôme Cardan [...] » (*La Fanfarlo*, p. 40).

<sup>25</sup> En le renvoyant aussi aux travaux de J. Prévost, Cl. Pichois, G. Robb, qui ont identifié beaucoup de ces reprises. Voir, également, P. Laforgue, *La Fanfarlo*, Paris, Éditions du Sagittaire, 2015, « Avant-propos », p. 12.



Selon l'hypothèse formulée par Jean Prévost<sup>26</sup> (et, depuis, communément admise), l'intrigue de *La Fanfarlo* s'inspire grandement de celle de *Béatrix*, ou, plus précisément, de la seconde partie de ce roman de Balzac, parue dans *Le Messager*, de décembre 1844 à janvier 1845, sous le titre *Les Petits Manèges d'une femme vertueuse*. Dans cette partie, la duchesse de Grandlieu veut ramener son gendre, Calyste du Guénic, à sa fille Sabine, abandonnée par lui – et pour cela séparer Calyste de Béatrix de Rochefide, dont il est l'amant. Maxime de Trailles l'aide à ourdir, à cette fin, une intrigue, qui consiste à faire séduire Béatrix par La Palférine (apparu en 1840 dans *Les Fantaisies de Claudine*)<sup>27</sup> ; parallèlement, il s'agira de séparer Arthur de Rochefide, le mari de Béatrix, de Mme Schontz, la courtisane qui est sa maîtresse, afin de reconstituer le couple légitime d'Arthur et Béatrix. La Palférine réussira dans sa mission : Béatrix, « domptée par une force supérieure »<sup>28</sup>, s'éprendra de lui – mais le prince de la bohème, agent de cette machination, saura (avec le cynisme qu'on lui connaît) rester distant. Si l'intrigue de *La Fanfarlo* est un peu moins complexe que celle des *Petits manèges* (qui présente davantage de couples à défaire/reconstituer/constituer), elle suit donc bien un schéma similaire, mais, comme on le voit, avec un double renversement burlesque : le « scélérat novice » (p. 57) se prend à son propre jeu (« il avait souvent singé la passion ; il fut contraint de la connaître » [p. 69]), et le « jeune roué » (p. 57) – un « nigaud » (*ibid.*), de fait –, trouve plus roué que lui en la personne de l'apparemment candide Mme de Cosmelly (*ibid.*).

Je voudrais, ici, mettre en évidence, plus que cela n'a été fait jusqu'à présent, à ce qu'il me semble, le caractère systématique de ce schéma de la reprise burlesque qu'annonçait, à la fin du portrait de Cramer, la dévaluation de l'adjectif « raphaélesque » par l'adverbe « prétentieusement » (p. 39). On trouvera un aperçu du procédé dans le traitement des personnages, versions

<sup>26</sup> Prévost, *Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétiques*, cit., p. 36.

<sup>27</sup> Qui deviendra, en 1844, *Un prince de la bohème*.

<sup>28</sup> *CH*, II, p. 935.

parodiques de personnages balzaciens (je m'en tiendrai aux deux principaux).

Mme de Cosmelly se rattache au type de la femme de trente ans, de la mal mariée, de la femme abandonnée. La pose dans laquelle l'aperçoit Samuel, lors de sa première visite, est celle même dans laquelle Gaston de Nueil découvre Mme de Beauséant : « [...] il la trouva, la tête inclinée par une mélancolie gracieuse et presque étudiée, vers les fleurs de la plate-bande [...] » (p. 45)<sup>29</sup>. À travers les confidences qu'elle livre au dandy, elle apparaît comme un double de Julie d'Aiglemont : comme l'héroïne balzacienne, elle s'éprend, toute jeune, du premier venu, ce M. de Cosmelly qui la séduit par sa jeunesse, son apparence de noblesse et de grandeur de caractère, et qu'elle s'empresse d'épouser ; cet autre Victor d'Aiglemont n'a pas même, toutefois, le prestige martial du colonel d'Empire : ses traits de bravoure sont quelque peu risibles<sup>30</sup>. Comme dans *La Femme de trente ans*, dont le récit de Mme de Cosmelly réécrit, pour partie, le chapitre I, le couple se révèlera mal accordé : la jeune femme a le malheur de trop aimer son époux qui, pour cette raison (p. 53), et insoucieux par ailleurs de vertu et de fidélité conjugale, se détourne d'elle. Mme de Cosmelly, qui brille pour son mari dans le monde (autre similitude avec Julie)<sup>31</sup>, trouvera, en lui, comme son modèle balzacien<sup>32</sup>, un « tyran » (p. 53). L'« aimable Elmire » (p. 57)<sup>33</sup>, dans la mesure où elle émane de l'univers de *Béatrix*, s'apparente également au type de la femme vertueuse : sa complainte d'épouse délaissée (pp. 53-55) fait directement écho aux lamentations de Sabine de Grandlieu<sup>34</sup> –

<sup>29</sup> Cf. : « [...] il aperçut une jeune femme assise dans cette modeste bergère à dossier très élevé, dont le siège bas lui permettait de donner à sa tête des poses variées pleines de grâce et d'élégance, de l'incliner, de la percher, de la redresser languissamment, comme si c'était un fardeau pesant » (*La Femme abandonnée*, CH, II, p. 475).

<sup>30</sup> « On citait de lui les traits les plus beaux : un bras cassé en duel pour un ami un peu poltron qui lui avait confié l'honneur de sa sœur [...] » (p. 52).

<sup>31</sup> CH, II, pp. 1071-1074.

<sup>32</sup> « Tu seras ou victime ou tyran [...] Mais tu es douce et modeste, tu plieras d'abord », prédit, à sa fille, le père de Julie (CH, II, p. 1051).

<sup>33</sup> Antonomase qui utilise le nom de l'épouse vertueuse, dans *Tartuffe*...

<sup>34</sup> Comme l'a relevé Cl. Pichois, *La Fanfarlo*, OC, I, p. 568, note 1. Par exemple : « Moi, la chaste épouse qu'il était allée chercher au fond d'un pauvre château, j'ai

quoiqu'elle atteigne<sup>35</sup> un degré moindre dans le pathétique : la grande dame se dégrade, chez Baudelaire, en « femme comme il faut »<sup>36</sup>; Mme de Cosmelly est ainsi une version embourgeoisée de son original balzacien. Pour sincère, en outre, que soit, s'il faut en croire le narrateur, le discours qu'elle adresse à Samuel, elle ne s'en comporte pas moins avec ce dernier comme une coquette, de sorte que l'« honnête femme » (p. 69) se trouve, en elle (deuxième dégradation), contaminée par Béatrix<sup>37</sup>...

En Samuel Cramer, nous avons déjà pu entrevoir un La Palférine dépourvu de son insolence et de son panache, et bien malhabile dans la rouerie... Il n'est, de manière générale, qu'une version décolorée des dandys fameux de *La Comédie humaine* : de ce « chef des aventuriers parisiens »<sup>38</sup> qu'est Maxime de Trailles, il n'a que les dettes exorbitantes – encore ne le sont-elles, en ce qui le concerne, que par hyperbole (« [...] quand il devait quelques misérables vingt mille francs, il s'écriait joyeusement : “Quel triste et lamentable sort que celui d'un génie harcelé par un million de dettes !” »<sup>39</sup> [p. 41]). L'adjectif « raphaélesque » l'associe immédiatement à de Marsay, dont il partage, d'ailleurs, l'androgynie. Comme le protagoniste de *La Fille aux yeux d'or*, il est un dupeur dupé. Mais la réécriture, sur un mode négatif, d'une scène de la nouvelle de Balzac (il s'agit du passage où de Marsay, qui vient de conquérir Paquita, s'arrête un instant, au petit jour, sur le boulevard Montmartre, pour griller nonchalamment un cigare)<sup>40</sup>, lui ôte résolument

paradé devant lui avec des robes de fille [...] » (p. 56) Cf. : « Enfin, moi, noble femme, il faut que je m'instruise de toutes les impuretés, de tous les calculs des filles ! » (*Béatrix*, CH, II, p. 888).

<sup>35</sup> Sabine de Grandlieu, quasi mourante, jette dans *Béatrix* « les cris suprêmes de l'agonie du cœur » (CH, II, p. 887).

<sup>36</sup> L'article que Balzac consacre à ce type dans *Les Français peints par eux-mêmes* date de 1840.

<sup>37</sup> Béatrix qui, dans le roman de Balzac, tient elle aussi pour Calyste, mais en hypocrite, le discours de la vertu...

<sup>38</sup> *Béatrix*, CH, II, p. 915.

<sup>39</sup> Cf. : « Avez-vous des dettes ?... dit Maxime [à La Palférine] [...] je veux uniquement savoir si le total est respectable [...] J'ai dû, moi, jusqu'à six cent mille » (*Béatrix*, CH, II, p. 915).

<sup>40</sup> « Puis il s'en alla, fumant son cigare, et mettant les mains dans les poches de son pantalon avec une insouciance vraiment déshonorante.

le cynisme et l'égoïsme phallogocentrique<sup>41</sup> qui participent de la superbe du dandy balzacien :

Cependant, il ne s'ennuya jamais d'elle ; jamais, en quittant son réduit amoureux, piétinant lestement sur un trottoir, il n'éprouva cette jouissance égoïste du cigare et des mains dans les poches dont parle quelque part notre grand romancier moderne. [Baudelaire précise, dans une note : « L'auteur de *La Fille aux yeux d'or* »] (p. 67).

Samuel s'apparente, de même, aux figures emblématiques de jeunes ambitieux du monde de Balzac. Dans la maisonnette (fort semblable à celle de Béatrix)<sup>42</sup> où l'emmène la Fanfarlo, séduite par une tactique insolite<sup>43</sup>, il veut, tel un nouveau Rastignac, « ouvrir la fenêtre pour jeter un coup d'œil de vainqueur sur la ville maudite » (p. 63). Mais à la différence de son *alter ego* balzacien, portant, du haut du Père Lachaise, « défi » à la « Société »<sup>44</sup> que son regard embrasse et domine, il « abaiss[e] » aussitôt les yeux « sur les diverses félicités qu'il [a] à côté de lui<sup>45</sup>, et se hât[e] d'en jouir » (*ibid.*, *je souligne*). Comme Lucien de Rubempré, il est poète, auteur d'un recueil de sonnets<sup>46</sup> ; mais les sages *Marguerites* de Lucien deviennent chez lui des *Orfraies*, titre provocant, à la « Jeune-France »<sup>47</sup>, accordé à ce « poète de mauvais ton et de mauvaises mœurs » (p. 56) – cette poésie criarde, telle que Mme de Cosmelly en fait la critique (p. 46)<sup>48</sup>, renvoie aux poèmes alors écrits par Baudelaire lui-

« La bonne chose qu'un cigare ! Voilà ce dont un homme ne se lassera jamais », se dit-il. » (*La Fille aux yeux d'or*, CH, V, p. 1093).

<sup>41</sup> Éric Bordas a fort bien analysé, en ce sens, cette scène balzacienne (« Ne touchez pas le H de Natalie. Écritures du détournement suggestif chez Balzac : pratiques et effets d'une contre-représentation », dans *L'Érotique balzacienne*, Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin [dir.], Paris, SEDES, 2001, pp. 29-30).

<sup>42</sup> Comme l'a observé P. Laforgue (éd. cit., p. 12 ; cf. CH, II, p. 868).

<sup>43</sup> Pendant des mois, Cramer a éreinté, anonymement, ses spectacles dans la presse (p. 59).

<sup>44</sup> *Le Père Goriot*, CH, III, p. 290.

<sup>45</sup> « [...] un beau souper et une bonne table, [...] une des plus belles femmes que la nature ait formée pour le plaisir des yeux » (p. 63).

<sup>46</sup> Le choix de cette forme poétique souligne évidemment sa parenté avec Baudelaire.

<sup>47</sup> Voir Cl. Pichois, *La Fanfarlo*, OC, I, p. 558, n. 1.

<sup>48</sup> Notons qu'après avoir réprouvé ses *Orfraies*, elle ramène ironiquement Samuel vers un univers floral : (« [...] admirons ces pauvres fleurs que le printemps rend si heureuses » [p. 47]).

même, et qui prendront place dans les *Fleurs du mal*<sup>49</sup>. Comme Lucien, Samuel renonce à sa vocation de poète pour devenir un littérateur obscur, sans même connaître les éphémères succès de son devancier. Il est ainsi le frère de bon nombre d'écrivains ratés de l'œuvre de Balzac : Lousteau, comme l'a relevé Jean Prévost<sup>50</sup>, mais aussi Du Bruel, écrivain médiocre qui, dans *Un prince de la bohème*, doit sa carrière à sa maîtresse Claudine, et dont Cramer devient, à la fin de la nouvelle, un avatar – moins titré, et moins décoré<sup>51</sup>...

On comprend qu'à travers ces multiples jeux de miroir avec l'univers de *La Comédie humaine*, et, surtout, le schéma récurrent que je viens de mettre en évidence, il s'agit, pour l'auteur de *La Fanfarlo*, de se façonner une identité créatrice, et de trouver sa place dans le champ littéraire.

C'est donc au rôle que joue la référence à Balzac dans la scène de parole construite par cette nouvelle (sa scénographie, en termes d'analyse du discours littéraire)<sup>52</sup> que je voudrais m'intéresser à présent.

Cette scène de parole s'articule à une paratopie<sup>53</sup> qui n'a rien d'exceptionnel en ces années 1840 : celle de la bohème.

L'image de soi que donne, en ce premier moment de sa trajectoire, l'écrivain<sup>54</sup> Baudelaire, est d'ailleurs, comme l'a noté Alain Vaillant<sup>55</sup>, celle du « dandy bohémien » – suivront, après

<sup>49</sup> On peut reconnaître « Une charogne », et, peut-être, « *Sed non satiata* », ou encore « Femmes damnées ».

<sup>50</sup> Prévost, *Baudelaire*, cit., p. 36.

<sup>51</sup> Cf.: « En ce moment, il est commandeur de la Légion, et [...] vient d'être nommé pair de France et comte. [...] L'ancien vaudevilliste a l'ordre de Léopold, l'ordre d'Isabelle, la croix de Saint-Wladimir, [...], l'ordre du Mérite civil de Bavière, l'ordre papal de l'Éperon d'Or; enfin, il porte toutes les petites croix, outre sa grande. » (*Un prince de la bohème*, CH, VII, p. 836).

<sup>52</sup> La terminologie que j'utiliserai sera donc celle de Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Paris, A. Colin, 2004 et *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-La-Neuve, Académia/Éd. L'Harmattan, 2016.

<sup>53</sup> C'est-à-dire une localité paradoxale, qui dit « l'impossible appartenance » des créateurs à la société; « pour trouver leur place de créateur, appartenir pleinement au monde de la création esthétique, ils doivent en effet gérer leur impossibilité même d'occuper véritablement une place dans le monde des activités " ordinaires " » (Maingueneau, *Trouver sa place*, cit., p. 5).

<sup>54</sup> *i.e.* l'acteur du champ littéraire (voir *Le Discours littéraire*, *op. cit.*, p. 107).

<sup>55</sup> Alain Vaillant, *Balzac journaliste*, Paris, Flammarion, « GF », 2011, pp. 18-31.

le tournant de 1848, et surtout de 1850-1851, les images du « poète scandaleux » (autour des *Fleurs du mal*) puis, à partir de 1861<sup>56</sup>, du « chef de file », ou du « glorieux aîné ». Il fait ses premières armes, en effet, à partir de 1841, dans la « petite presse »<sup>57</sup>, en l'occurrence dans l'un de ses périodiques les plus en vue, *Le Corsaire*, qui deviendra, de 1844 à 1847, *Le Corsaire-Satan*. On sait qu'entre cette « petite presse » et l'émergence de la « bohème littéraire » (on parle ici de la seconde bohème, souvent dite « démocratique » ou « prolétaire »), le lien est « structurel »<sup>58</sup> : aux écrivains novices qui envahissent la scène littéraire de la Monarchie de Juillet, et qui, trop nombreux pour s'y établir, restent relégués aux marges de l'institution, elle offre, en ce temps où la presse s'industrialise, un salaire en même temps qu'une posture<sup>59</sup> ; elle joue, dans le même temps, un rôle dans la diffusion de « l'idée bohème »<sup>60</sup>, pour reprendre la formule de Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor. Dans cette petite presse, excentrique (par rapport à la presse sérieuse), et que caractérise une veine burlesque<sup>61</sup>, se développe un *ethos* qui est celui de *l'ironie mystificatrice*<sup>62</sup> : Baudelaire se l'approprie pleinement – ses contributions au *Corsaire-Satan* donnent à voir un « joyeux mystificateur »<sup>63</sup>, image qu'il cultive encore lorsqu'il écrit *La Fanfarlo* : l'un des amusements des rédacteurs de la petite presse n'est-il pas justement, comme le relève Graham Robb<sup>64</sup>, de parodier Balzac, l'une des personnalités les plus en vue de leur univers...

<sup>56</sup> Et de la 2<sup>e</sup> édition des *Fleurs du mal*.

<sup>57</sup> C'est le nom qui est donné à la presse non politique (littéraire et satirique).

<sup>58</sup> *Les Bohèmes 1840-1870*, anthologie réalisée et annotée par Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, Seyssel, Champ-Vallon, 2012, « Introduction », p. 10.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 10. Pour mémoire, c'est entre 1844 et 1849 que *Le Corsaire-Satan* publie en feuilleton les *Scènes de la vie de bohème* de Murger.

<sup>61</sup> Vaillant, *Balzac journaliste*, cit., p. 41.

<sup>62</sup> « La petite presse semble bien s'être constituée *contre* la machinerie sérieuse de la grande presse : elle adopte l'ironie comme posture d'énonciation et l'oxymore comme trait stylistique » (Sandrine Berthelot, *Le rire sous (petite) presse : le cas du Corsaire-Satan (1844-1847)*, dans *Le Rire moderne*, Alain Vaillant, Roselyne de Villeneuve (dir.), Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2013, <<http://books.openedition.org/pupo/3655>>, § 1.

<sup>63</sup> Vaillant, *Balzac journaliste*, cit., p. 18.

<sup>64</sup> Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, cit., p. 53. Parmi les motifs récurrents de

Mais l'usage que Baudelaire fait, dans sa nouvelle, de cette ironie mystificatrice, « radicalis[é]e », dans la petite presse, « comme procédé journalistique »<sup>65</sup>, et souvent mise, dans ce contexte, au service d'un comique « vide »<sup>66</sup>, montre bien qu'il cherche à se démarquer de ces bohémiens dont il a investi l'espace d'énonciation, mais dont il diffère de par ses origines sociales et son degré d'instruction<sup>67</sup>. Il est clair que dans *La Fanfarlo*, l'ironie se retourne contre la figure de l'écrivain-bohème<sup>68</sup>, Samuel Cramer, le mystificateur mystifié, le poète étouffé par l'écrivain de second ordre qu'il devient à la fin, et qu'il revient (comble de la dérision) à Nisard d'exécuter dans un jugement lapidaire<sup>69</sup>. L'*ethos* ironique de Baudelaire, qui refuse de confondre son destin avec celui de son personnage (lequel, pourtant, semble bien épouser le sien<sup>70</sup>...) vient ainsi s'exercer à l'encontre du contexte qui lui a donné naissance.

Revenons alors sur la scène d'énonciation construite par la nouvelle, et en particulier sur la topographie qu'élaborent ses premières pages. *L'incipit*, dont je vais retenir deux moments, semble nous transporter d'abord dans le monde d'*Un prince de la bohème* : comme dans cette nouvelle de Balzac, le protagoniste nous est présenté par un narrateur proche de lui, appartenant ou ayant appartenu à son univers : « Parmi tous les demi-grands hommes que j'ai connus dans cette terrible vie parisienne [...] » (p. 40). Dans ce discours lui-même se perçoit brièvement l'écho de celui que Nathan consacre aux grands hommes en puissance, mais inconnus, qui composent la bohème

leur raillerie, le goût de Balzac pour le café (*ibid.*, p. 137)...

<sup>65</sup> Berthelot, *Le rire sous (petite) presse*, cit., § 21.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Celui de Murger ou de Champfleury est faible (voir *ibid.*, § 13).

<sup>68</sup> Baudelaire traitera plus tard la bohème de « lamentable petite caste » (dans son article sur *Les Martyrs romantiques* de Léon Cladel, publié dans *L'Art romantique* (posthume, 1869).

<sup>69</sup> « — Intelligence malhonnête ! — comme dit cet honnête M. Nisard » (p. 70). Laisser le dernier mot à cet ardent adversaire des romantiques est certes ironique, mais cette ironie (à double tranchant) le prend également pour cible.

<sup>70</sup> Le narrateur nous annonce ainsi que Samuel fonde un « journal socialiste » et veut, comme Baudelaire alors, « se mettre à la politique » (p. 70). Certains des « livres de science » que « met bas » le personnage renvoient aussi, comme l'a noté Claude Pichois, à des productions baudelairiennes (voir *La Fanfarlo*, OC, I, p. 580, n. 3).

du boulevard des Italiens<sup>71</sup> – ils ne sont plus ici que de « demi-grands hommes ». Les « êtres de cette espèce » se rencontrent, nous dit le narrateur, dans « les rues, les promenades publiques, les estaminets, et tous les asiles de la flânerie [...] » (p. 40). C'est de ce lieu, celui de la flânerie – lieu-limite, paratopique<sup>72</sup>, et éminemment baudelairien –, que prétend s'énoncer la nouvelle. De ce lieu trouve à s'énoncer la modernité, une modernité sur laquelle Baudelaire, sans la nommer encore ainsi, a entrepris une réflexion dès 1845<sup>73</sup> – le dernier chapitre de son *Salon de 1846*, qui formule une définition de la beauté très proche<sup>74</sup> de celle que l'on trouvera bien plus tard, sous sa plume, dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), affirme l'existence de « sujets modernes »<sup>75</sup>. On voit, dans *La Fanfarlo*, se construire l'association, simplement suggérée par Baudelaire dans le *Salon de 1846*<sup>76</sup>, mais qui deviendra essentielle – on a évidemment en tête, sur ce point, les travaux de W. Benjamin<sup>77</sup> – dans l'essai sur Constantin Guys, entre la figure du flâneur et ces sujets nouveaux qui, dans l'espace urbain<sup>78</sup>, se présentent à lui. Elle constitue le cadre même qui rend possible l'énonciation du discours, et ce, grâce à l'emprunt d'éléments d'une scène de parole balzacienne (celle d'*Un prince*) ; on aura noté que lorsque Baudelaire évoque « notre grand romancier moderne » (p. 67), c'est, évidemment, au romancier de la ville qu'il rend hommage, mais plus

<sup>71</sup> CH, VII, pp. 808-809.

<sup>72</sup> Le boulevard est une lisière géographique, et le flâneur est de ces personnages qui vont « de place en place sans jamais se fixer » (Maingueneau, *Trouver sa place*, cit., p. 27).

<sup>73</sup> Voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1979], Lausanne, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1990, p. 111.

<sup>74</sup> « Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier » (*Salon de 1846*, OC, II, p. 493).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>76</sup> « [...] vous entendez le soir, *sur le boulevard des Italiens*, circuler autour de vous ces paroles » [qui révèlent l'existence d'une « beauté moderne »] (*ibid.*, p. 495, *je souligne*).

<sup>77</sup> Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., pp. 55 *sqq.*

<sup>78</sup> « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux » (*Salon de 1846*, éd. cit., p. 496).



précisément encore à cette figure de promeneur perpétuel qui observe et dit le monde depuis la marge du boulevard<sup>79</sup>.

Le deuxième moment que je retiendrai est celui où l'on s'engage dans le récit proprement dit. Nous sommes alors dans la chambre de Samuel, d'où ce dernier aperçoit la silhouette de Mme de Cosmelly. Le lieu, qui relève de la même paratopie de la bohème, est superlativement balzacien : il évoque une mansarde (« Du haut de sa solitude [...] » [p. 42]), une vie consacrée à l'étude<sup>80</sup> (il est « encombr[é] de paperasses, pav[é] de bouquins », [*ibid.*]) – parmi ces livres, un volume de Swedenborg<sup>81</sup>, que Baudelaire a découvert à travers la médiation de Balzac et grâce auquel il élaborera sa théorie des correspondances. Il fait plus, toutefois, que suggérer, globalement, un univers balzacien : il est, de nouveau, emprunté à une scénographie précise dans l'œuvre de Balzac. Rappelons (ce détail n'est pas purement anecdotique) qu'au moment où il écrit *La Fanfarlo*, Baudelaire réside fort probablement, d'après Graham Robb, à l'hôtel Corneille, en face de l'Odéon et à proximité du jardin du Luxembourg, où il a emménagé à la fin de l'année 1845<sup>82</sup>. C'est dans cet hôtel, justement, que Balzac avait, en 1840, logé Z. Marcas et les deux autres protagonistes de sa nouvelle, Rabourdin, le narrateur, et son camarade Juste : « J'achevais mon droit [...] je demeurais alors rue Corneille, dans un hôtel entièrement destiné à loger des étudiants [...] »<sup>83</sup>. C'est en ce même hôtel que Baudelaire, à ce qu'il semble, loge Samuel, hypothèse que viennent confirmer certains indices du texte (par exemple le fait que son personnage ait vue sur les allées du Luxembourg), et, surtout, le jeu de

<sup>79</sup> Tout aussi paratopique est la chronographie de la nouvelle, qui prétend s'énoncer sur une limite temporelle, entre le « bon temps du romantisme » (auquel appartient Samuel Cramer [p. 39]), et un « romantisme moderne », selon le mot de Pierre Laforgue (*La Fanfarlo*, éd. cit., « Avant-propos », p. 16).

<sup>80</sup> Une étude concurrencée de manière baudelairienne par le « rêve » (p. 42) – trait significatif du poète.

<sup>81</sup> Il voisine, en vertu d'une « double postulation » bien baudelairienne également, avec « un de ces livres honteux dont la lecture n'est profitable qu'aux esprits possédés d'un goût immodéré de la vérité » – un volume de Sade, sans doute, désigné de manière allusive, comme c'est d'ailleurs le cas, aussi, chez Balzac (voir *CH*, V, p. 1097 : « [...] je ne sais quel autre livre qui a un nom de femme de chambre »).

<sup>82</sup> Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, cit., p. 161.

<sup>83</sup> Z. Marcas, *CH*, VIII, p. 830.

réécriture auquel l'écrivain, une fois de plus, se livre dans ce passage. Voici ce que l'on peut lire au début de *Z. Marcas* :

Aussitôt que le ciel est bleu, l'étudiant ouvre sa fenêtre. Mais dans cette rue il n'y a point de voisine à courtiser. En face, l'Odéon, fermé depuis longtemps, oppose au regard ses murs qui commencent à noircir [...] <sup>84</sup>.

Dans *La Fanfarlo*, la chambre du protagoniste donne du côté opposé du bâtiment, où il y a, au contraire – le tragique est évincé et le romanesque reprend ses droits – une vue dégagée et « une voisine à courtiser ». Quant à la phrase : « Aussitôt que le ciel est bleu, l'étudiant ouvre sa fenêtre », elle fait l'objet, de la part de Baudelaire, d'un véritable exercice d'amplification, donnant ainsi naissance à la courte scène par laquelle s'amorce le récit :

Samuel, un soir, eut l'idée de sortir ; le temps était beau et parfumé. — Il avait, selon son goût naturel pour l'excessif, des habitudes de réclusion et de dissipation également violentes et prolongées, et depuis longtemps il était resté fidèle au logis. [...] ; il se peigna, se lava, sut en quelques minutes retrouver le costume et l'aplomb des gens chez qui l'élégance est chose journalière ; *puis il ouvrit la fenêtre*. — Un jour chaud et doré se précipita dans le cabinet poudreux. [...] (pp. 41-42, *je souligne*).

C'est, par le jeu de cette reprise, une fenêtre balzacienne qui ouvre sur la fiction baudelairienne...

Par le biais de sa scénographie, la nouvelle feint donc de s'énoncer depuis une scène balzacienne, évidemment légitimante. Cette scénographie permet plus précisément à l'énonciateur de déplacer fictivement, au sein même de la paratopie bohémienne, sa scène de parole du monde de la petite presse vers celui de l'inventeur même de la bohème en littérature<sup>85</sup>. Dans ce déplacement, les rôles de l'ironiste et de l'ironisé permutent : la cible de l'ironie, dans *La Fanfarlo*, est moins Balzac, comme on l'a noté plus haut, que la bohème des écrivains médiocres, considérée depuis le surplomb de ce cadre

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> C'est ainsi, que, souvent, l'on considère Balzac : il est en effet de ceux qui baptisent (dans *Un prince de la bohème*) ce phénomène, qui apparaît dans les années 1830-1840 (voir la notice « Bohème » du *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de P. Larousse, 1867).

d'énonciation « balzacien ». Dans cette mise en scène du passage d'un positionnement dominé à un positionnement dominant, Baudelaire se détache de son double, Cramer, tout en s'offrant le luxe de rattacher *La Fanfarlo*, fût-ce de manière ludique, à l'espace de *La Comédie humaine*.

A-t-il pour autant construit sa propre identité créatrice ? Il faut un instant revenir sur Cramer, ce double de Baudelaire. Ce personnage, selon le narrateur, s'éclaire par l'un de ses traits :

— Un des travers les plus naturels de Samuel était de se considérer comme l'égal de ceux qu'il avait su admirer ; après une lecture passionnée d'un beau livre, sa conclusion involontaire était : voilà qui est assez beau pour être de moi ! — et de là à penser : c'est donc de moi, — il n'y a que l'espace d'un tiret (p. 40).

Il appartient en effet à ces caractères, nombreux, dans les « asiles de la flânerie » (p. 40), qui « s'identifient si bien avec le nouveau modèle, qu'ils ne sont pas éloignés de croire qu'ils l'ont inventé » (*ibid.*)<sup>86</sup>. Ce qui caractérise Samuel est, en bref, sa « faculté comédienne » (p. 41), une faculté qu'il pousse jusqu'à l'histrionisme (pp. 40-41) – motif dont on sait combien il alimentera, par la suite, la conception baudelairienne du poète<sup>87</sup>. Sur ce terrain comme sur tous les autres, notre protagoniste sera piégé, acteur séduit par une actrice...

À l'instar de son personnage, l'énonciateur de la nouvelle *joue* : il « joue Balzac », plus qu'il ne joue à être Balzac – en ce sens que son récit rejoue, comme on n'a cessé de le voir, des scènes balzaciennes. En cette figure de comédien, son énoncé trouve un autre embrayeur paratopique ; la paratopie (d'identité)<sup>88</sup> du comédien vient dès le départ interférer étroitement avec celle du bohémien ; le jeu (théâtral) est une manière de gérer la situation

<sup>86</sup> « Il était à la fois tous les artistes qu'il avait étudiés et tous les livres qu'il avait lus » (*ibid.*).

<sup>87</sup> Voir par exemple Nathaniel Wing, *Between Genders: Narrating Difference in Early French Modernism*, Newark, University of Delaware Press, 2004. Le chapitre 2 met en évidence le lien entre l'histrion, l'androgynisme et le poète.

<sup>88</sup> Maingueneau, *Trouver sa place*, cit., p. 27. La paratopie d'identité prend aussi, dans la nouvelle, la forme d'une paratopie de genre (Cramer signe du nom de Manuela de Monteverde [p. 39]), mais nous ne développerons pas ce point (voir Wing, *Between Genders*, cit., chap. cit.). De manière générale, le personnage de Samuel multiplie les hybridités.

d'impossible appartenance au champ, de s'y rattacher tout en s'en détachant.

Le choix de cette paratopie créatrice révèle, me semble-t-il, l'exiguité de l'espace des possibles qui, en ces dernières années de la monarchie de Juillet<sup>89</sup>, s'offre, dans le champ littéraire, à un jeune écrivain qui entreprend de s'affirmer<sup>90</sup>. Il faut ici revenir sur le parti pris de rejouer systématiquement Balzac sur un mode *dégradé*. On pourrait y voir une sorte de paradoxe, Balzac étant, pour Baudelaire, le romancier même de l'« héroïsme de la vie moderne » – un héroïsme que le dernier chapitre du *Salon de 1846*<sup>91</sup> associe étroitement à la beauté moderne, elle-même « inhérente à des passions nouvelles »<sup>92</sup> :

Car les héros de l'*Iliade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, [...] ; — et vous, Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein !<sup>93</sup>

Or, dans *La Fanfarlo*, c'est précisément tout ce qu'il peut y avoir d'héroïque dans les modèles balzaciens, dans leurs passions modernes (ambition, égotisme, vanité, etc.) qui se trouve effacé, au point que la nouvelle produit, comme on l'a parfois avancé, des anti-héros presque flaubertiens. Si un héroïsme peut être retrouvé, c'est dans un autre renversement, celui qui s'effectue, à l'*incipit*, dans le discours du narrateur, présentant Samuel avec le recul d'un témoin connaissant son histoire, et le saisissant dans son essence – un renversement qui vient rendre « épique » l'impuissance même qu'incarne le personnage : une « impuissance si colossale et si énorme qu'elle en est épique ! » (p. 39).

<sup>89</sup> « Tous les jeunes gens des années 1840 », ainsi que le souligne Alain Vaillant, s'étaient voués à la fantaisie artistique parce que le système politique de la monarchie louis-philipparde ne semblait plus qu'une triste machine tournant à vide, ne servant qu'à la prospérité d'une minorité et à sa propre conservation » (Vaillant, *Balzac journaliste*, cit., p. 20).

<sup>90</sup> Ce n'est pas dans *Le Corsaire-Satan* que paraît *La Fanfarlo*, mais, on l'a dit plus haut, dans le plus sérieux *Bulletin de la Société des Gens de Lettres*, après un refus de la prestigieuse revue *L'Artiste* (dans laquelle Baudelaire a publié plusieurs fois en 1846).

<sup>91</sup> « De l'héroïsme de la vie moderne », OC, II, pp. 493 *sqq.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 496.

En cette formule oxymorique, où l'on voit s'exprimer l'aspiration baudelairienne à la coïncidence des contraires, s'opère la transformation de « l'homme des belles œuvres ratées » en « dieu de l'impuissance » (*ibid.*). On reconnaît, dans ce « dieu moderne » (*ibid.*) la figure héroïque à partir de laquelle Baudelaire, selon Benjamin, « a modelé son image de l'artiste »<sup>94</sup> ; ce héros se caractérise par son alliance de grandeur et de nonchalance, et par son improductivité : la modernité, comme l'a analysé l'essayiste allemand – celle d'une société qui s'industrialise –, « n'a pas l'usage d'un homme comme lui [...] elle l'abandonne à une éternelle oisiveté »<sup>95</sup>, elle est une « fatalité »<sup>96</sup> qui pèse sur lui. Dans *La Fanfarlo*, cette image se trouve produite par les contraintes d'un discours voué, de par son origine dans le champ littéraire, et de par le monde éthique<sup>97</sup> auquel il se rattache, à l'ironie et à la parodie, mais qui exploite ces contraintes en trouvant tout à la fois, dans un jeu de renversements successifs, le moyen du retournement de la position minimale de la paratopie à sa position maximale<sup>98</sup>, et celui de l'émergence d'une figure d'artiste.

Figure qui participe, certes, de la construction d'une identité créatrice, mais qui n'est évidemment pas dissociable, en cela, du regard qui l'objective, du sujet capable d'en percevoir la dimension héroïque, et de faire apparaître que « le héros moderne [...] », selon la remarque de Benjamin, « tient le rôle du héros »<sup>99</sup> – autrement dit de l'énonciateur, tel que la façonne et le requiert la scénographie dégagée plus haut, et que l'incarne en particulier le « je » narrateur.

La confrontation au « modèle » balzacien joue donc, comme j'espère l'avoir montré, un rôle essentiel dans cette recherche d'identité créatrice. Un modèle « modelé », certes, par l'auteur

<sup>94</sup> Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 99.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 137. Ainsi le dandysme est-il pour Baudelaire le « dernier éclat d'héroïsme dans les décadences » (*Le Peintre de la vie moderne*, OC, II, p. 711).

<sup>97</sup> Sur cette notion, voir Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 208.

<sup>98</sup> Voir *ibid.*, p. 96.

<sup>99</sup> Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 139.

de *La Fanfarlo*, qui, dans sa propre démarche d'auto-crédation, institue *La Comédie humaine* en « œuvre inaugurale »<sup>100</sup> d'une modernité dont il lui revient de dire la forme présente<sup>101</sup> : il s'inscrit, de la sorte, dans une filiation tout en traçant, pour y prétendre à un positionnement « fort », « sa propre carte du champ »<sup>102</sup>.

Si mince, donc, que soit sa marge de manœuvre, l'écrivain débutant en tire savamment parti pour délimiter un territoire, instituer son discours, et faire œuvre : car le monde configuré à travers les processus que j'ai tenté de mettre au jour est bien baudelairien, comme le révèlent, entre autres, la réflexion sur la création artistique associée à la figure de l'androgynie (Samuel), ou le constat de l'impossible conciliation entre l'idéal et le réel... Comme son double de fiction, l'énonciateur dont l'œuvre fait émerger la figure parvient ainsi à rester, en dépit de sa « faculté comédienne », « profondément original » (p. 41).

En témoigne notamment le rôle accordé au rire dans l'esthétique de la nouvelle. Un rire par lequel se manifeste clairement le dépassement, par Baudelaire, de l'*ethos*, railleur, de la petite presse. Il surgit de la réécriture – une fois de plus – d'une scène balzacienne. Baudelaire emprunte à Balzac<sup>103</sup> un quiproquo, fondé sur une erreur d'adresse : engagé dans sa double opération de séduction, Samuel intervertit deux sonnets, destinés respectivement à Mme de Cosmelly et à la Fanfarlo, l'un rédigé dans un « style mystique », l'autre servant un « ragoût de galanteries pimentées » (p. 58). C'est d'une semblable erreur que découle toute l'intrigue d'*Étude de femmes*<sup>104</sup>. Recevant les vers composés pour la danseuse, Mme de Cosmelly, d'abord stupéfaite, « finit par comprendre, et malgré ses douleurs, ne p[er]ut s'empêcher de rire aux éclats [...] » (*ibid.*). L'épisode, simple « intermède » (p. 58) en apparence, souligne par avance

<sup>100</sup> Je renvoie ici au titre de l'ouvrage de Susi Pietri, *L'opera inaugurale. Gli scrittori-lettori della Comédie Humaine*, Milano, Mimesis, 2010.

<sup>101</sup> Car l'héroïsme d'un Gaudissart, célébré par Balzac (voir Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 108), paraît déjà d'une autre époque...

<sup>102</sup> Maingueneau, *Trouver sa place*, cit., p. 163.

<sup>103</sup> Et peut-être un peu, aussi, à Musset (*Les Deux Maîtresses*).

<sup>104</sup> Rastignac envoie à Mme de Listomère une lettre destinée à Mme de Nucingen.

l'effet du dénouement à venir. Mais ce rire n'est pas celui du simple persiflage, de l'ironie qui tourne à vide. Le rire « aux éclats » de Mme de Cosmelly exprime ce « comique absolu » que Baudelaire théoriserait en 1855<sup>105</sup> : signe de la dualité humaine, et, de ce fait, satanique, il est engendré par le « choc », en l'homme, de « deux infinis », ceux de la grandeur et de la misère, entre la conscience que celui-ci a de sa faiblesse, et « l'idée de sa propre supériorité »<sup>106</sup>. Ce rire, suscité par l'incongruité, est de l'énergie libérée<sup>107</sup>, il crée, selon l'analyse d'Alain Vaillant, « les conditions hyperesthésiques de l'invention artistique »<sup>108</sup>. À travers le « rire-art »<sup>109</sup> de Mme de Cosmelly, qui accède, dans ce passage à valeur réflexive, à la scène énonciative, se mettent ainsi en place une figure jubilatoire d'artiste comique, supérieur<sup>110</sup>, qui vient se combiner à celles de Cramer et du narrateur – et une esthétique du rire.

<sup>105</sup> « De l'essence du rire », OC, II, pp. 525-543.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>107</sup> « L'incongruité risible libère l'énergie surnaturaliste du rêve et de la fantaisie » (Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 138). Si le matériau réutilisé dans ce passage est balzacien, c'est à un modèle hoffmannien – et, dans une moindre mesure, gautiérien – que Baudelaire est, en l'occurrence, redevable (« De l'essence du rire », éd. cit., pp. 536-543).

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>110</sup> « L'essence très relevée du comique absolu en fait l'apanage des artistes supérieurs [...] » (*ibid.*, p. 536).





Valerio Massimo De Angelis

La commedia inumana: Hawthorne e (o contro?) Balzac

Quasi all'inizio di quello straordinario studio della teoria e della pratica letteraria e della filosofia (e di un'infinità di altre cose) di Balzac che è *Miroirs concentriques: Teoria del romanzo e poetica dei piani dell'essere in Balzac* (2017), Susi Pietri così sintetizza uno dei caratteri fondamentali dell'autore da lei più amato – del suo narrare:

Il romanzo balzachiano dunque “pensa” e “si pensa” come *modo elettivo del pensiero*: rivendicando, cioè, un potere di conoscenza che gli è specifico, un “fare opera” di carattere euristico e immaginale che fa *conoscere diversamente* “*sur le mode narratif*”, dà forma e figura a nuovi saperi, mette in gioco un'esperienza *altra* – così del mondo come dell'universo narrativo<sup>1</sup>.

Questa sottolineatura del carattere fondamentale autoriflessivo del narrare balzachiano (il romanzo che “si pensa”) suscita in me degli echi molto personali, già innescati fin dal titolo del libro di Susi, *Miroirs concentriques*, perché la mia tesi di laurea, discussa qualcosa come 35 anni fa, aveva per titolo *Lo specchio dell'immaginazione*, e per oggetto *The Custom-House*, ovvero lo *sketch* introduttivo di carattere autobiografico che Nathaniel Hawthorne premette al suo capolavoro, *The Scarlet Letter*, e di cui io avevo analizzato proprio la dimensione al tempo stesso metaletteraria, di riflessione estetica, e immediatamente narrativa, quale messa in pratica di quella teoria del *romance* (il romanzo d'immaginazione, contrapposto al *novel*, il romanzo

<sup>1</sup> Susi Pietri, *Miroirs concentriques: Teoria del romanzo e poetica dei piani dell'essere in Balzac*, Milano, Mimesis, 2017, p. 11.

realistico che si suppone abbia proprio in Balzac il suo esponente più esemplare) che Hawthorne spiega al lettore ricorrendo appunto al simbolo dello specchio. Trovo quasi commovente che in questa occasione vengano a convergere come in un incrocio – del tutto casuale, va da sé – i miei percorsi di lettura con quelli di Susi. Si tratta, per me, di un vero e proprio «*shock of recognition*»<sup>2</sup>, adottando l'espressione che Herman Melville usa nel 1850, nella sua recensione della raccolta di racconti di Hawthorne *Mosses from an Old Manse*, per descrivere l'effetto che produce la scoperta repentina di un interesse comune, di una passione condivisa, di una “simpatia di visione”.

In *The Custom-House* Hawthorne, Sovrintendente della Dogana di Salem dal 1846 al 1849, quando (evento molto balzachiano, verrebbe da dire) viene licenziato dopo l'elezione a Presidente del Whig Zachary Taylor (Hawthorne era membro del Partito Democratico), descrive la difficoltà di dare vita a un romanzo che racconti le vicissitudini di una oscura donna vissuta a Boston a metà Seicento, Hester Prynne. Il romanzo che Hawthorne non riesce (ancora) a scrivere dovrebbe evidentemente essere un romanzo storico, composto secondo i codici di Walter Scott ma anche dello stesso Balzac, per via dell'attenzione che viene posta sulla vita quotidiana dei personaggi anziché su eventi storici epocali, in una trama in cui non succede quasi nulla (gli eventi fondamentali avvengono prima dell'inizio dell'intreccio e proprio alla fine: l'adulterio di cui si macchia Hester con il suo pastore Arthur Dimmesdale, e la morte del suo amante, sette anni dopo, sul palco in cui ha appena pronunciato il sermone per l'elezione del nuovo Governatore della Colonia del Massachusetts, e ha, in modo molto indiretto e ambiguo, finalmente confessato il suo peccato). Ma invece di utilizzare la cifra del realismo come chiave fondamentale dell'architettura del romanzo, Hawthorne sceglie quella del *romance*, e la descrive in negativo, con un tono quasi balzachiano, come facoltà che non riesce più ad attivare, a causa di un “torpore” che inibisce

<sup>2</sup> Herman Melville, *Hawthorne and His Mosses* (1850), in *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, ed. by Harrison Hayford, Alma A. MacDougall and Thomas Tanselle, Chicago, Newberry Library, 1987, p. 249.

ogni sforzo immaginativo, persino di notte, quando la luce del caminetto e quella della luna che filtra attraverso la finestra si fondono:

If the imaginative faculty refused to act at such an hour, it might well be deemed a hopeless case. Moonlight, in a familiar room, falling so white upon the carpet, and showing all its figures so distinctly, – making every object so minutely visible, yet so unlike a morning or noontide visibility, – is a medium the most suitable for a romance-writer to get acquainted with his illusive guests. There is the little domestic scenery of the well-known apartment; the chairs, with each its separate individuality; the centre-table, sustaining a work-basket, a volume or two, and an extinguished lamp; the sofa; the book-case; the picture on the wall; – all these details, so completely seen, are so spiritualized by the unusual light, that they seem to lose their actual substance, and become things of intellect. Nothing is too small or too trifling to undergo this change, and acquire dignity thereby. A child's shoe; the doll, seated in her little wicker carriage; the hobby-horse; – whatever, in a word, has been used or played with, during the day, is now invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly present as by daylight<sup>3</sup>.

In questo passo, Hawthorne dà la sua definizione di *romance* come “terra di mezzo” tra il reale e l’immaginario (in termini letterari, tra il realismo e il fantastico): «Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. Ghosts might enter here, without affrighting us»<sup>4</sup>. La minuzia con cui Hawthorne descrive gli oggetti che, del tutto “familiari” alla luce del giorno, diventano “alieni” quando sono illuminati dal bagliore della luna e del caminetto (innescando così il senso del freudiano *Unheimliche*), sembra davvero debitrice dell’attenzione per il dettaglio che Balzac dedica a spazi e ambienti della quotidianità in tante delle sue opere. Poco più avanti appare lo specchio, con una funzione molteplicitamente riflessiva e autoriflessiva:

<sup>3</sup> Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (1850), New York, Oxford University Press, 1998, p. 30.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

The somewhat dim coal-fire has an essential influence in producing the effect which I would describe. It throws its unobtrusive tinge throughout the room, with a faint ruddiness upon the walls and ceiling, and a reflected gleam from the polish of the furniture. This warmer light mingles itself with the cold spirituality of the moon-beams, and communicates, as it were, a heart and sensibilities of human tenderness to the forms which fancy summons up. It converts them from snow-images into men and women. Glancing at the looking-glass, we behold – deep within its haunted verge – the smouldering glow of the half-extinguished anthracite, the white moonbeams on the floor, and a repetition of all the gleam and shadow of the picture, with one remove farther from the actual, and nearer to the imaginative. Then, at such an hour, and with this scene before him, if a man, sitting all alone, cannot dream strange things, and make them look like truth, he need never try to write romances<sup>5</sup>.

Il *romance* non è quindi solo quel “territorio neutrale”: è anche il suo stesso riflesso, che lo specchio inverte e deforma, e che rende visibile in modo diverso, grazie al suo “bordo incantato”, ciò che allo sguardo ordinario può sfuggire – nelle parole di Susi, «dà forma e figura a nuovi saperi [converte ombre e pupazzi di neve in uomini e donne], mette in gioco un’esperienza *altra* [un passo più lontano dal reale, e più vicino all’immaginario]». L’aspetto interessante di questo passaggio “attraverso lo specchio” è che l’ulteriore allontanamento del reale produce per paradosso un nuovo effetto di realtà, perché l’arte del *romancer* non consiste nel proiettarsi totalmente oltre il confine che ci separa dall’universo del fantastico, ma nel rendere questo confine permeabile da entrambi i lati, cosicché sarà il fantastico stesso a sembrare “come la verità” – riproducendo il percorso della carriera letteraria di Balzac, che da scrittore di romanzi sensazionalistici con forti tinte soprannaturali (*romances*, per usare la terminologia anglo-americana) si trasformerà in puntigliosissimo indagatore del reale (cioè, autore di *novels*) non *in opposizione* a quella sua prima fase, ma grazie alla trasposizione delle derive fantastiche in una dimensione realistica che così conserva il senso di una verità ulteriore, non visibile se ci si sofferma solo sulla superficie delle cose e degli eventi. Sotto questa superficie si agitano sia la

<sup>5</sup> Ivi, p. 31.

realtà dei rapporti socio-economici, occultati dalle tappezzerie e dagli abiti così come dai rituali e dalle convenzioni, sia le indicibili pulsioni dell'inconscio, che quando affiorano lo fanno nelle forme devianti dell'incubo e dell'ossessione.

Ciò che si riflette nello specchio dell'immaginazione di Hawthorne è ciò che in Balzac filtra da sotto la membrana visibile del realismo, come nella descrizione della pensione della signora Vauquer all'inizio di *Père Goriot*:

Naturellement destiné à l'exploitation de la pension bourgeoise, le rez-de-chaussée se compose d'une première pièce éclairée par les deux croisées de la rue, et où l'on entre par une porte-fenêtre. Ce salon communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d'un escalier dont les marches sont en bois et en carreaux mis en couleur et frottés. Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne, décorée de ce cabaret en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. Cette pièce, assez mal planchée, est lambrissée à hauteur d'appui. Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de *Télémaque*, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées grillagées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait de feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieilles et encagées, qui accompagnent une pendule en marbre bleuâtre du plus mauvais goût. Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'*odeur de pension*. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné; elle pue le service, l'office, l'hospice. Peut-être pourrait-elle se décrire si l'on inventait un procédé pour évaluer les quantités élémentaires et nauséabondes qu'y jettent les atmosphères catarrhales et *sui generis* de chaque pensionnaire, jeune ou vieux<sup>6</sup>.

Non si tratta certo dell'*Unheimliche* evocato da Hawthorne in *The Custom-House*, ma il continuo slittamento dal livello della pura rappresentazione fotografica del reale a quello delle reazioni sensoriali ed emotive e quindi alle riflessioni innescate

<sup>6</sup> Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 26-27.

da “ciò che è”, o meglio da ciò che sembra, apre ripetutamente varchi che possono diventare abissi, da cui può emergere ciò che è stato rimosso dal palcoscenico della commedia umana.

Un'altra strategia tipicamente hawthorniana è anche tipicamente balzachiana. La «poetica dei piani dell'essere» di Balzac per Susi si esprime – oltre che con le «intrusioni dell'autore», la «composizione di più cornici e livelli narrativi», la «commistione di diversi registri stilistici» – anche e forse soprattutto con il «moltiplicarsi dei narratori e dei personaggi preposti alla mediazione delle proposte teoriche delle figure riflessive, nonché [con la] messa a distanza dei loro stessi discorsi – attraverso storie o discorsi riportati, testimonianze, inserzioni di lettere e frammenti, confutazioni di personaggi antagonisti, revisioni “critiche” della voce narrante...»<sup>7</sup>. Questa poetica non può non ricordare la strategia delle «alternative interpretations»<sup>8</sup>, o della «multiple choice»<sup>9</sup>, messa in atto da Hawthorne, che pone di fronte alle scene centrali delle sue narrazioni una moltitudine di testimoni, tutti pronti a dare le loro versioni, tra le quali «the reader may choose», come quando alla fine di *The Scarlet Letter* il Reverendo Arthur Dimmesdale apre la tonaca e mostra all'uditorio attonito – che cosa?

Most of the spectators testified to having seen, on the breast of the unhappy minister, a scarlet letter – the very semblance of that worn by Hester Prynne – imprinted in the flesh. As regarded its origin, there were various explanations, all of which must necessarily have been conjectural. Some affirmed that the Reverend Mr. Dimmesdale, on the very day when Hester Prynne first wore her ignominious badge, had begun a course of penance, – which he afterwards, in so many futile methods, followed out, – by inflicting a hideous torture on himself. Others contended that the stigma had not been produced until a longtime subsequent, when old Roger Chillingworth, being a potent necromancer, had caused it to appear, through the agency of magic and poisonous drugs. Others, again, – and those best able to appreciate the minister's peculiar sensibility, and the

<sup>7</sup> Pietri, *Miroirs concentriques*, cit., p. 15.

<sup>8</sup> Yvor Winters parla della «formula of alternative possibilities» in *Maule's Curse*, Norfolk (CT), New Directions, 1938, p. 18.

<sup>9</sup> L'espressione «device of multiple choice» viene usata nel classico di F.O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1941, p. 276.

wonderful operation of his spirit upon the body, – whispered their belief, that the awful symbol was the effect of the ever active tooth of remorse, gnawing from the inmost heart outwardly, and at last manifesting Heaven's dreadful judgment by the visible presence of the letter. The reader may choose among these theories<sup>10</sup>.

Per tutto il romanzo la comunità della Boston di metà Seicento (e con essa lettori e lettrici di tutte le epoche, che però arrivano a scoprirla già intorno a metà dell'intreccio) si è interrogata sull'identità del complice del crimine di adulterio commesso da Hester Prynne, senza sospettare che si tratta nientemeno che del suo pastore, l'amatissimo (e tormentatissimo) Arthur. Quel che l'uomo rivela alla folla che l'ha appena applaudito come abile e ispirato oratore è un simbolo scarlatto sul suo torace, una "A", come quella che Hester è stata condannata a portare per sette anni sull'abito come segno visibile del suo peccato. E tuttavia quella concreta manifestazione di un significato profondo è tutt'altro che di univoca interpretazione, al punto che addirittura

certain persons, who were spectators of the whole scene, and professed never once to have removed their eyes from the Reverend Mr. Dimmesdale, denied that there was any mark whatever on his breast, more than on a new-born infant's. Neither, by their report, had his dying words acknowledged, nor even remotely implied, any, the slightest connection, on his part, with the guilt for which Hester Prynne had so long worn the scarlet letter<sup>11</sup>.

In fondo, sia *The Scarlet Letter* sia *Le Père Goriot* – oltre a raccontare di genitori più o meno misconosciuti, figlie irrequiete, amori non convenzionali – sono anche delle *crime stories*, e se l'intero intreccio del *romance* hawthorniano ruota attorno a quel crimine che mai viene nominato e nemmeno viene mostrato (l'adulterio), nel romanzo di Balzac sono le macchinazioni di Vautrin a spingere il recalcitrante Rastignac verso scelte di vita che, se non sono apertamente criminose (il giovane resiste alla tentazione di commettere un omicidio), ne determinano la discesa in quel che lui stesso definisce un inferno, inaugurandone la carriera di arrivista senza scrupoli che verrà narrata in tante

<sup>10</sup> Hawthorne, *The Scarlet Letter*, cit. p. 200.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

opere successive: «Moi, je suis en enfer, et il faut que j'y reste»<sup>12</sup>. E quando Vautrin – o meglio l'evaso Collin, anche noto come Trompe-la-Mort – viene catturato dalla polizia proprio nella pensione della signora Vaucquer, le sue molteplici ipotesi su chi possa averlo tradito riflettono le “possibilità alternative” precedentemente esplorate dai pensionanti su come comportarsi, una volta scoperta la vera identità di Vautrin/Collin.

Insomma, le “consonanze narrative” tra Balzac e Hawthorne sono molte e investono aspetti centrali della loro estetica. Del resto, la rilevanza di Balzac per il *coming of age* del romanzo statunitense durante il Rinascimento americano di metà Ottocento è cosa nota, benché l'influenza di Balzac su Hawthorne sia stata assai poco studiata a livello accademico, sia in passato sia soprattutto negli ultimi decenni, con l'eccezione di un recente volume, *Melville's Intervisitory Network: Balzac, Hawthorne, and Realism in the American Renaissance* (2016)<sup>13</sup>, in cui John Haydock afferma in modo assai (ma non del tutto) convincente che all'inizio degli anni Cinquanta sia Nathaniel Hawthorne sia Herman Melville effettuano una decisa sterzata verso il realismo, dopo aver a lungo sperimentato le tecniche antirealistiche del *romance*, grazie alla loro lettura di Balzac (e più in generale per via del loro ricollocarsi all'interno di una “rete” letteraria transnazionale dominata dalle forme del realismo).

Balzac ha un immediato successo in America, dove, ben prima che in Gran Bretagna, vengono compiuti i primi sforzi di traduzione integrale della *Comédie humaine* (anche se bisognerà attendere il 1895, con l'edizione «for the first time completely

<sup>12</sup> Balzac, *Le Père Goriot*, cit., p. 335.

<sup>13</sup> Haydock fa infatti riferimento solo a testi di critica hawthorniana piuttosto datati (e anche molto “tradizionali”), che parlano brevemente di Balzac, come Edward Wagenknecht, *Nathaniel Hawthorne: The Man, His Tales, and Romances*, New York, Continuum, 1989. Ancor più datato (ma ben documentato) è Jane Lundblad, *Nathaniel Hawthorne and European Literary Tradition*, New York, Russell and Russell, 1969. A parte il libro di Haydock, non esistono studi, almeno che io sappia, dedicati totalmente o in buona parte al rapporto tra Balzac e Hawthorne. In una nota di tre pagine risalente a ottant'anni fa, Fernand Baldensperger si limita a citare Balzac di sfuggita (*A Propos de “Nathaniel Hawthorne en France”*, «Modern Language Notes», 56, May 1941, pp. 343-345).



translated into English» dell'editore George Barrie di Filadelfia). Anzi, ben presto Balzac diviene una vera e propria "minaccia" per gli scrittori americani, a causa della vasta diffusione commerciale delle sue opere, favorita dall'assenza di una legislazione sui diritti d'autore, che rende assai più remunerativo per gli editori statunitensi pubblicare gratis romanzi europei già famosi piuttosto che pagare autori autoctoni per romanzi che possono non avere un grande riscontro di pubblico<sup>14</sup>. Dopo un decennio di crescente interesse di critica e di pubblico, nel 1847 uno dei maggiori storici americani dell'Ottocento (anche critico letterario, e amico personale di Hawthorne), John Lothrop Motley, pubblica per la «North American Review» il fondamentale *The Novels of Balzac*, in cui sottolinea come lo scrittore francese sia «neither moral nor immoral, but a calm and profound observer of human society and human passions, and a minute, patient, and powerful delineator of scenes and characters in the world before his eyes. His readers must moralize for themselves»<sup>15</sup> (Motley 1847, 86-87) – o «the reader may choose», per dirla con Hawthorne. Due anni prima, un'altra

<sup>14</sup> Come altri autori americani del periodo (si pensi soltanto a Poe, che pubblica un unico romanzo, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, comunque inizialmente serializzato a puntate nel «Southern Literary Messenger» nel 1837 e poi pubblicato in volume nel 1838), Hawthorne si dedica per tutta la prima parte della carriera al racconto breve, grazie alla relativa facilità, per i giovani scrittori, nel trovare un proprio spazio (e ricevere compensi) pubblicando racconti, recensioni e componimenti poetici nelle riviste letterarie, o nei *gift books*, raccolte di testi letterari che escono in autunno per poi essere utilizzate come regali natalizi. In realtà, un fiorente mercato letterario, per quanto riguarda il romanzo, già esiste, ma è colonizzato da autrici che scrivono romanzi sentimentali indirizzati a un pubblico femminile e che ricevono (e continueranno a lungo a ricevere) poca o nulla attenzione dalla critica ufficiale. Hawthorne ne è acutamente consapevole, tant'è che in più di un'occasione si lamenta, come in una lettera del 1854 al suo editore William Ticknor, della «d—d mob of scribbling women» (Nathaniel Hawthorne, *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, vol. XVII, p. 304), che domina il panorama editoriale (salvo però elogiare le autrici più ardimentose e meno legate agli stereotipi del realismo sentimentale come Fanny Fern, o incoraggiare personalmente una delle più importanti scrittrici di narrativa "regionalista", Rebecca Harding Davis). Balzac è quindi una minaccia, ma anche un modello da imitare, per opporre una qualche resistenza all'"egemonia femminile" e conquistare un qualche spazio nel mercato letterario.

<sup>15</sup> John Lothrop Motley, *The Novels of Balzac*, «North American Review», 46, July 1847, pp. 86-87.

amica (o nemica?) di Hawthorne, Margaret Fuller, aveva posto in evidenza, in *French Novelists of the Day*, un ulteriore aspetto di Balzac che ne spiega l'affinità con lo scrittore di Salem, ovvero la sua capacità di «facing the dark side of human nature»<sup>16</sup> – e Hawthorne è sempre stato considerato un acuto indagatore di questo lato oscuro, a partire dalla famosa e già citata recensione di Melville, in cui si sottolineava il «great power of blackness»<sup>17</sup> dello scrittore di Salem.

Hawthorne acquista molto presto familiarità con lo scrittore francese. Già nel 1836 «he had [...] read all of Balzac's works which had then appeared. And *Eugénie Grandet* (1833) and *Le Père Goriot* (1836) must have been among the novels of which Hawthorne had made, in the words of his sister, “an artistic study”»<sup>18</sup>. Il suo interesse per Balzac, per quanto condiviso con molti suoi colleghi americani, lo contraddistingue in modo particolare:

By 1836-37, through almost superhuman efforts, [Balzac] had produced more than half of the *Comédie humaine* and virtually all of the *Études philosophiques*. The magnitude of Hawthorne's reading of Balzac thus bear witness to his thorough immersion in the world of the *Comédie humaine*. Even among his contemporaries his affinity with the French author did not pass unnoticed<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Margaret Fuller, *French Novelists of the Day* (1845), in *Life Without and Life Within*, Boston, Roberts, 1859, p. 158.

<sup>17</sup> Melville prosegue sottolineando che «this black conceit pervades him, through and through. You may be witched by his sunlight, – transported by the bright gildings in the skies he builds over you; – but there is the blackness of darkness beyond; and even his bright gildings but fringe, and play upon the edges of thunder-clouds» (Melville, *Hawthorne and His Mosses*, cit., p. 243).

<sup>18</sup> Austin Warren, *Hawthorne's Reading*, «The New England Quarterly», 8, December 1935, p. 483. Hawthorne legge Balzac direttamente in francese.

<sup>19</sup> Leon Chai, *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1987, p. 163. Anche in Inghilterra le affinità tra Hawthorne e Balzac appaiono subito evidenti, come ricorda John Haydock, che riporta una lettera inviata a Hawthorne nel 1852 in cui la scrittrice britannica Mary Russell Mitford afferma: «the writer of whose works you remind me, not by imitation but by resemblance, is the great French novelist, Balzac» (cit. in John Haydock, *Melville's Intervisionary Network: Balzac, Hawthorne, and Realism in the American Renaissance*, Clemson [SC], Clemson University Press, 2016, p. 66). Persino Henry James, che per certi versi difende gelosamente il titolo di unico vero seguace americano di Balzac, e che con altrettanta puntigliosità cerca di distanziarsi da Hawthorne per smentire ogni vincolo di discendenza letteraria, non può non

Successivamente, però, l'influenza di Balzac su Hawthorne è diventata di poco interesse, e oltre alle corrispondenze tra alcuni testi dei due autori messe in evidenza da Jane Lundblad ed Edward Wakengnecht (e riportate da Haydock nel suo libro: tra *The Gentle Boy* e *L'Enfant maudit*, *The Birth-mark* e *Le Peu de chagrin*, *The Blithedale Romance* e *Le Père Goriot*, e un'infinità di altre) non c'è altro che abbia sollecitato indagini critiche. Haydock individua in *Rappaccini's Daughter* l'esempio più eclatante di questa influenza perché, oltre a narrare una perversa relazione padre-figlia come accade in *Le Père Goriot* (ma nel racconto hawthorniano è il padre a "sfruttare" la figlia riducendola a oggetto dei suoi esperimenti medico-botanici), Hawthorne sceglie per pubblicarlo, nel 1844, lo pseudonimo (in realtà la traduzione francese del suo cognome) M. de l'Aubépine, e così descrive nella prefazione (poi eliminata nelle edizioni in volume) la carriera di questo autore, che come Balzac ha vissuto per qualche anno in un isolamento tutt'altro che splendido:

Our author is voluminous; he continues to write and publish with as much praiseworthy and indefatigable prolixity, as if his efforts were crowned with the brilliant success that so justly attends those of Eugene Sue. His first appearance was by a collection of stories, in a long series of volumes, entitled *Comes deux fois racontées*. The titles of some of his more recent works (we quote from memory) are as follows – *Le Voyage Céleste à Chemin de Fer*, 3 tom. 1838. *Le nouveau Père Adam et la nouvelle Mère Eve*, 2 tom. 1839. *Roderic; ou le Serpent à l'estomac*, 2 tom. 1840. *Le Culte du Feu*, a folio volume of ponderous research into the religion and ritual of the old Persian Ghebers, published in 1841. *La Soirée du Chateau en Espagne*, 1 tom. 8vo. 1842; and *L'Artiste du Beau; ou le Papillon Mécanique*, 5 tom. 4to. 1843. Our somewhat wearisome perusal of this startling catalogue of volumes has left behind it a certain personal affection and sympathy, though by no means admiration, for M. de l'Aubépine; and we would fain do the little in our power towards introducing him favorably to the American public. The ensuing tale is a translation of his *Beatrice; ou la Belle Empoisonneuse*, recently published in «La Revue Anti-

rimarcare come, sebbene nello scrittore di Salem sia assente «that quality of realism which is now so much in fashion», perché Hawthorne «was guiltless of a system» («I am not sure he had heard of Realism», aggiunge), non può esimersi dal rilevare che «he testifies to the sentiments of the society in which he flourished almost as pertinently (proportions observed) as Balzac and some of his descendants» (Henry James, *Hawthorne*, London, MacMillan, 1879, p. 4).

Aristocratique». This journal, edited by the Comte de Bearhaven, has, for some years past, led the defence of liberal principles and popular rights, with a faithfulness and ability worthy of all praise<sup>20</sup>.

La lista delle ponderose opere di M. de l'Aubépine riproduce in realtà le traduzioni francesi di titoli di racconti brevi di Hawthorne, parodisticamente “gonfiati” fino ad arrivare alle dimensioni di 5 (cinque!) tomi in quarto per *L'Artiste du Beau/The Artist of the Beautiful*, racconto breve che meno di ogni altro sembra indebitato nei confronti di Balzac, perché si tratta di una malinconica riflessione quasi fantascientifica sulla caducità dell'arte, o meglio dei suoi prodotti, che nulla sono se non il frutto effimero della creatività umana. Secondo Haydock è proprio negli anni un cui pubblica *Rapaccini's Daughter* e *The Artist of the Beautiful* che Hawthorne opera una virata abbastanza decisa verso il realismo *à la* Balzac, tant'è che per lui nel 1850 lo scrittore ormai «was successfully drawing himself out of extended metaphor into harsher realism, with stories like *Rappacini's Daughter*»<sup>21</sup>. A parte il fatto che il racconto è del 1844 e che proprio nel 1850 Hawthorne pubblica uno dei due più grandi romanzi americani sistematicamente organizzati attorno a una “metafora estesa”, ovvero *The Scarlet Letter* (l'altro è ovviamente *Moby-Dick* di Melville, uscito un anno dopo e non a caso dedicato proprio al suo amico di Salem), il problema è che quei due racconti viceversa segnano l'inizio di una deriva marcatamente “astratta” e allegorica, che durerà fino appunto al 1850, quando Hawthorne effettuerà una nuova “conversione” verso l'analisi dettagliata della *vie quotidienne*

<sup>20</sup> Nathaniel Hawthorne, *Rappacini's Daughter* (1844), in *Tales and Sketches*, New York, The Library of America, 1982, p. 976. Il fatto che Hawthorne si “traduca” in un autore *à la* Balzac sembra replicare e riflettere ironicamente la situazione di Balzac nel mercato letterario americano: negli anni Quaranta dell'Ottocento numerose opere dello scrittore francese vengono pubblicate in traduzione inglese su varie riviste, tra cui la «Democratic Review» (tradotta in «La Revue Anti-Aristocratique» nella prefazione a *Rappacini's Daughter*). Supporre che questo evidente omaggio a Balzac sia la prova di una convinta conversione al realismo significa ignorare l'ancor più evidente autoironia di un Hawthorne che si paragona allo scrittore francese chiamando in causa racconti brevi (altro che ponderosi tomi...) che di realistico e balzachiano non hanno alcunché.

<sup>21</sup> Haydock, *Melville's Intervisionary Network*, cit., p. 73.

in uno spazio-tempo (un cronotopo, per dirla con Bachtin) specifico e idiosincratico, quello della comunità puritana della Nuova Inghilterra di metà Seicento. Ma mentre per tutti gli anni Trenta e i primi anni Quaranta dell'Ottocento Hawthorne si dedica prevalentemente alla ricostruzione (e decostruzione) di singoli episodi della storia soprattutto coloniale del Nord America con l'obiettivo di individuare (e anche denunciare) i lati oscuri di una *mentalité* che si perpetua e si riproduce in forme diverse anche nel suo presente, e quindi almeno in parte deve fare i conti con i codici di un realismo se non altro psico-sociale e culturale, i racconti poi raccolti in *Mosses from an Old Manse* (1846) sono spesso ambientati in spazi che, anche qualora siano rintracciabili sulla mappa geografica, paiono appartenere piuttosto ai territori della fantasia, e sono abitati da poche figure la cui identità è difficilmente ancorabile a precisi contesti storici.

Ne è una riprova il cambiamento della valutazione di un critico attento come Edgar Allan Poe, che nella sua recensione alla prima edizione di *Twice-Told Tales* manifesta un'assoluta ammirazione per lo «style of Mr. Hawthorne», esaltato come «purity itself. His *tone* is singularly effective, wild, plaintive, thoughtful, and in full accordance with his themes. [...] His *originality* both of incident and of reflection is very remarkable; and this trait alone would ensure him at least *our* warmest regard and commendation»<sup>22</sup>. Nella sua nuova recensione di *Twice-Told Tales* e soprattutto di *Mosses of an Old Manse*, nel 1847, Poe esprime un giudizio assai diverso su Hawthorne, denunciando «the strain of allegory which completely overwhelms the greater number of his subjects, and which in some measure interferes with the direct conduct of absolutely all», al punto che, ribaltando totalmente l'opinione di cinque anni prima, per lui Hawthorne «is *not* original in any sense»<sup>23</sup>.

Più che un passaggio dal *romance* al realismo, dopo l'intermezzo astratto e allegorico della metà degli anni Quaranta

<sup>22</sup> Edgar Allan Poe, *Twice-Told Tales* (1842), in *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984, p. 569 (corsivi nell'originale).

<sup>23</sup> Poe, *Tale Writing* (1847), ivi, pp. 582 e 579.

(che serve allo scrittore per mettere a fuoco alcuni procedimenti di costruzione della polisemanticità della parola letteraria) nella narrativa hawthorniana si verifica una riconfigurazione del *romance* in aperto dialogo (e anche conflitto) con il realismo (o quella sua particolare versione secondo Balzac, non a caso definito, da Henry James, un «realistic romancer»)²⁴. In effetti sia in *The Scarlet Letter* sia (e soprattutto) nel successivo *The House of the Seven Gables* (1851) Hawthorne “rilegge” Balzac, ma non per sterzare decisamente dal *romance* verso il *novel* realistico, quanto piuttosto per riflettere metaletterariamente sugli investimenti ideologici e culturali che i due sotto-generi implicano, e su come la loro compresenza, il loro dialogo e la loro colluttazione possano permettere a chi legge di guardare alla realtà (che la letteratura non può che mostrare se non per metafora) secondo prospettive più complesse e anche “devianti”, quasi anamorfe: l’“umanità” di cui Balzac scrive la commedia si rivela, per Hawthorne, in un’immagine volutamente ancora più distorta, quasi “inumana”, ma proprio per questo più adatta e rivelare il non-detto nella costruzione culturale delle identità individuali e collettive elaborata dall’ideologia dominante.

*The House of the Seven Gables* è infatti un romanzo la cui architettura è tutta costruita sul conflitto tra *romance* e *novel*²⁵. Nella prefazione Hawthorne dichiara che l’ambientazione contemporanea del *romance* potrebbe svelare l’artificiosità di questa forma narrativa, perché parlare del presente «exposes the Romance to an inflexible and exceedingly dangerous species of criticism, by bringing [the author’s] fancy-pictures into positive contact with the realities of the moment»²⁶. Ma Hawthorne spesso afferma manifestamente proprio il contrario di ciò che vuole intendere, e in questo caso l’impiego delle modalità quasi fantastiche del *romance* per rappresentare la contemporaneità non denuncia tanto la “finzionalità” del romanzo – se si tratta di un *romance*, e non di un *novel*, è del tutto ovvio che la cifra del

²⁴ Henry James, *French Poets and Novelists*, London, Macmillan, 1878, p. 92.

²⁵ Su questo aspetto v. Valerio Massimo De Angelis, *Nathaniel Hawthorne: Il romanzo e la storia*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 222-275.

²⁶ Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (1851), University Park, Pennsylvania State University Press, 2008, p. 9.

realismo non è quella prescelta – quanto viceversa della realtà dalla quale si vorrebbe distanziare e che invece si rivela essere un'immagine altrettanto artefatta, elaborata non da un singolo scrittore ma da un'intera ideologia. Le riflessioni di Hawthorne sulla differenza tra *romance* e *novel* sembrano riecheggiare quelle di Balzac su *roman* e *histoire*. Non a caso entrambi gli autori richiamano le “leggi” che regolano il rapporto tra rappresentazione letteraria (e storica) e “realtà”<sup>27</sup>. Hawthorne inizia la sua prefazione a *The House of the Seven Gables* con questa esplicita dichiarazione di poetica:

When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume had he professed to be writing a Novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience. The former – while, as a work of art, it must rigidly subject itself to *laws*, and while it sins unpardonably so far as it may swerve aside from the truth of the human heart – has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation<sup>28</sup>. [corsivo mio]

Nell'*Avant-propos* premessa per la prima volta all'edizione in sei volumi della *Comédie* pubblicata nel 1842, Balzac afferma:

L'histoire n'a pas pour *loi*, comme le roman, de tendre vers le beau idéal. L'histoire est ou devrait être ce qu'elle fut; tandis que *le roman doit être le monde meilleur*, a dit madame Necker, un des esprits les plus distingués du dernier siècle. Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails<sup>29</sup>. [primo corsivo mio, secondo nell'originale]

<sup>27</sup> Haydock arriva a dire che nella prefazione a *The House of the Seven Gables* «Hawthorne is almost recounting Balzac verbatim» (Haydock, *Melville's Intervisionary Network*, cit., p. 63). Quanto alla questione delle “leggi”, letterarie e non, Christopher Castiglia sostiene che il *romance* hawthorniano, a partire dalla prefazione, sostanzialmente invita a contrastare le leggi “esteriori” con la «inner law of orderly emotion and proper character» (*The Marvelous Queer Interiors of The House of the Seven Gables*, in Richard Millington (ed.), *The Cambridge Companion to Nathaniel Hawthorne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 187).

<sup>28</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 8.

<sup>29</sup> Balzac, «Avant-propos», in *La Comédie humaine*, Tome I, Paris, France Loisirs, 1985, p. 20.

La differenza più importante tra le due dichiarazioni, oltre a quella che riguarda i termini della comparazione<sup>30</sup>, investe quella che per Balzac è la dimensione per così dire “utopica” dell’universo letterario, il cui compito sarebbe quello di “migliorare” la realtà attraverso le sue “auguste menzogne”. Va da sé che anche Balzac, come Hawthorne, sovente dichiara programmaticamente di far proprio l’opposto di quel che poi fa (di certo le sue modalità di raffigurazione del reale non mirano a trasfigurarlo in positivo). Ma in Hawthorne si verifica un ulteriore ribaltamento, perché per lui rivendicare la maggiore “libertà” del *romance* rispetto al *novel* non significa “allontanarsi” dal reale (“mentire”, come sostiene Balzac), ma viceversa rappresentarlo secondo altre prospettive, da un punto di vista straniante, grazie al quale emergono quegli aspetti che non la realtà in quanto tale ma la sua immagine culturale evita di mostrare in superficie.

È per questo che l’“oggetto” di *The House of the Seven Gables*, la sua “materia”, non è tanto la società americana di metà Ottocento, quanto il mito diffuso dalle forme del discorso pubblico – ad esempio dalla storiografia romantica di George Bancroft, dall’oratoria trascendentalista di Ralph Waldo Emerson, dalla poesia “profetica” di Walt Whitman – che la raffigurano come tutta rivolta ottimisticamente a un futuro quasi utopico in cui il conflitto di classe, se non l’esistenza stessa delle classi sociali, semplicemente non è contemplato, perché ogni membro della società è impegnato a perseguire, in perfetta per quanto incongrua armonia con gli altri (anziché in competizione), il medesimo obiettivo – quello del completo

<sup>30</sup> Se è possibile che Hawthorne avesse in mente questa prefazione, è improbabile che Balzac conoscesse il saggio che Charles Brockden Brown, il primo grande *romancer* americano, dedica proprio alla stessa comparazione tra storia e romanzo, ma la consonanza delle due riflessioni indica che la letteratura statunitense fin dall’inizio condivide le preoccupazioni sul rapporto tra finzione e realtà storica che poi percorreranno l’opera dello scrittore francese: «History and romance are terms that have never been very clearly distinguished from each other. It should seem that one dealt in fiction, and the other in truth; that one is a picture of the *probable* and certain, and the other a tissue of untruths; that one describes what *might* have happened, and what has *actually* happened, and the other what never had existence [*sic*]» (Charles Brockden Brown, *The Difference Between History and Romance*, «The Monthly Magazine and American Review», 2, 1800, p. 251; corsivi nell’originale).



sviluppo delle proprie potenzialità individuali. In altre parole, la visione dominante dell'esperienza storica americana è di per sé una "augusta menzogna", perché configurata come una "grande narrazione" che ha come obiettivo primario quello di rafforzare i miti identitari della nazione. Compito del *romancer* hawthorniano non è opporre un realismo critico "duro e puro" a un ingenuo utopismo autocelebrativo, ma viceversa ingaggiare il discorso onirico del Sogno americano sul suo stesso piano, per disarticolarlo dall'interno.

In *The House of the Seven Gables* il grande mito dell'inesorabile progresso della storia verso un futuro infine pienamente realizzato sul suolo americano viene demolito fin dall'inizio, quando il narratore così commenta la sfortuna economica di Hepzibah Pyncheon, ultima discendente di un'antica famiglia puritana: «In this republican country, amid the fluctuating waves of our social life, somebody is always at the drowning-point»<sup>31</sup>. Il destino di Hepzibah e della sua famiglia non è proiettato nel futuro, ma sprofonda tra i flutti di un passato in cui si è compiuto il "peccato originale", ovvero l'espropriazione della casa di un artigiano, Matthew Maule, da parte del Colonnello Pyncheon, che agli albori della colonizzazione puritana del Massachusetts, a metà Seicento, era riuscito a far condannare a morte il suo rivale con l'accusa di stregoneria. Quindi, il presente – in cui non tutti evidentemente possono godere delle magnifiche sorti e progressive del Mito americano, a partire dai neri e dai nativi americani – è ancora profondamente ancorato a quanto accaduto due secoli prima, e ne è anzi infestato. Se la trama "contemporanea" del romanzo, la sua ambientazione e la caratterizzazione dei personaggi sembrano obbedire ai codici del realismo, e proprio a quelli del realismo "sociale" e "familiare" di Balzac, i nessi inscindibili con

<sup>31</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 38. Joel Pfister commenta questo passo ricordando che l'«unstated hegemonic aim of "democratic" capitalism's class system was to have the subjugated as well as the subjugators view structural inequality as "equality"» (Joel Pfister, *Capitalism and Class*, in Monika Elbert (ed.), *Nathaniel Hawthorne in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 79). Nel romanzo l'ineguaglianza dei rapporti di potere viene appunto rappresentata come componente strutturale della società americana.

oscuere vicende mai registrate dalla storia ufficiale (ma tuttora presenti, se non altro in forma latente, nella memoria collettiva così come si è formata grazie alla trasmissione orale di dicerie, illazioni e sospetti) si sono sedimentati in una leggenda popolare dai toni esplicitamente gotici. Del resto, se delle macchinazioni del Colonnello Pyncheon non è rimasta traccia in documenti “attendibili”, la maledizione lanciata da Matthew Maule sul patibolo continua a riecheggiare:

At the moment of execution – with the halter about his neck, and while Colonel Pyncheon sat on horseback, grimly gazing at the scene – Maule had addressed him from the scaffold, and uttered a prophecy, of which history, as well as fireside tradition, has preserved the very words. «God», said the dying man, pointing his finger, with a ghastly look, at the undismayed countenance of his enemy, – «God will give him blood to drink!»<sup>32</sup>

E in effetti, nel corso di duecento anni almeno un membro della famiglia Pyncheon per generazione è morto rigurgitando sangue, come succede, verso la fine del romanzo, al Giudice Jaffrey Pyncheon, che muore per un colpo apoplettico, o meglio ancora ucciso dalla sardonica ferocia con cui il narratore lo esorta ripetutamente ad alzarsi dalla poltrona e recarsi alla cena con le autorità dello Stato, in cui si deciderà della sua candidatura a Governatore – un caso quasi più unico che raro, nella narrativa hawthorniana, di un *villain* senza ambiguità che viene punito senza pietà: «Rise up, thou subtle, worldly, selfish, iron-hearted hypocrite, and make thy choice whether still to be subtle, worldly, selfish, iron-hearted, and hypocritical, or to tear these sins out of thy nature, though they bring the lifeblood with them!»<sup>33</sup>.

La morte di Jaffrey viene ovviamente attribuita da una parte della comunità alla maledizione dei Maule, ma ad aggiungere un ulteriore tono gotico alla sua fine, e a collocarla ulteriormente all'interno di una trama alternativa, fantastica, rispetto a quella del *novel* realistico, c'è la processione di fantasmi della famiglia Pyncheon immaginata dal narratore, che qui assume davvero la fisionomia di un *nec-romancer*, di un evocatore di morti. Tra

<sup>32</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 14.

<sup>33</sup> Ivi, p. 245.

le figure che emergono dal ritratto del Colonnello Pyncheon appeso sulla parete, c'è anche quella di Matthew Maule, che punta un dito accusatore:

What do these ghostly people seek? A mother lifts her child, that his little hands may touch it! There is evidently a mystery about the picture, that perplexes these poor Pyncheons when they ought to be at rest. In a corner, meanwhile, stands the figure of an elderly man, in a leathern jerkin and breeches, with a carpenter's rule sticking out of his side pocket; he points his finger at the bearded Colonel and his descendants, nodding, jeering, mocking, and finally bursting into obstreperous, though inaudible laughter<sup>34</sup>.

Non solo: a rafforzare la connessione fantasmatica tra passato e presente, tra gli spettri dei defunti al narratore sembra di vedere anche quelli di chi è ancora in vita, come lo stesso Giudice (che forse è però già morto) e il cugino Clifford, vittima dei suoi intrighi come Matthew Maule lo era stato del suo avo. Il narratore si affretta a spiegare che si tratta di una scena impossibile, irreali, ma nel farlo ne sottolinea comunque la funzione di rivelazione del rimosso, di ciò che si muove al livello dello "spirituale" – ovvero, nella lingua del trascendentalismo romantico, di quella verità che sta oltre la superficie della realtà fenomenica, e che non viene trascritta nella storiografia evenemenziale, "realistica": «The fantastic scene just hinted at must by no means be considered as forming an actual portion of our story. We were betrayed into this brief extravagance by the quiver of the moonbeams; they dance hand-in-hand with shadows, and are reflected in the looking glass, which, you are aware, is always a kind of window or doorway into the spiritual world»<sup>35</sup>.

L'intricata interconnessione tra *romance* storico/gotico e romanzo contemporaneo/realistico trova la sua più efficace manifestazione proprio nel gioco di riflessi ingannatori che si innesca tra i due motori "materiali" dell'intreccio. Gli eventi che coinvolgono i cinque personaggi principali – oltre ai tre Pyncheon più anziani, anche la giovane Alice e l'affittuario

<sup>34</sup> Ivi, p. 243.

<sup>35</sup> Ivi, p. 244.

di una stanza della Casa, l'artista rivoluzionario Holgrave – ruotano infatti attorno alla ricerca della documentazione che dovrebbe consentire al Giudice di entrare in possesso delle proprietà che suo zio gli dovrebbe aver lasciato in eredità, ma di cui non esistono tracce. Il Giudice si lamenta che una delle «eccentricities» (ma «not altogether a folly») dello zio era «to conceal the amount of his property by making distant and foreign investments, perhaps under other names than his own, and by various means, familiar enough to capitalists, but unnecessary here to be specified»<sup>36</sup>. Probabilmente era stato proprio il futuro Giudice (allora un giovane dissipato) ad assassinare lo zio (anch'egli di nome Jaffrey), per costringerlo a rivelare il segreto dei suoi investimenti all'estero. Il Giudice era riuscito a incastrare il cugino Clifford e a farlo condannare a trentacinque anni di carcere, così replicando l'atto originario di perversione della legge per la sottrazione della proprietà altrui compiuto dal Colonnello. Ma poco prima dell'omicidio Clifford aveva confidato al cugino di conoscere «the secret of incalculable wealth»<sup>37</sup>, rifiutandosi però di rivelarlo. Ora che è stato liberato, Clifford corre il pericolo di essere internato per follia – a meno che non confessi al Giudice «where to find the schedule, the documents, the evidences, in whatever shape they exist, of the vast amount of Uncle Jaffrey's missing property»<sup>38</sup>. Il problema è che il segreto di Clifford non riguarda questa «missing property», ma il nascondiglio dove il figlio di Matthew Maule, durante la costruzione della casa dei Pyncheon sul terreno appartenuto al padre, aveva occultato un «Indian deed, on which depended the immense land-claim of the Pyncheons»<sup>39</sup>. Il mito del documento scomparso aveva prodotto, «from generation to generation, an absurd delusion of family importance, which all along characterized the Pyncheons. It caused the poorest member of the race to feel as if he inherited a kind of nobility, and might yet come into the possession of princely wealth to support it»<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Ivi, p. 204.

<sup>37</sup> Ivi, p. 205.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Ivi, p. 275.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 22-23.

Il «deed» viene ritrovato proprio alla fine del romanzo, dopo la morte del Giudice, e benché a suo tempo conferisse «to Colonel Pyncheon and his heirs, forever, a vast extent of territory at the Eastward», adesso, come rimarca l'anziano e saggio Uncle Venner, «is not worth one man's share in my farm yonder!»<sup>41</sup> – come a voler indicare, per estensione, che ogni pretesa di legittimità per la espropriazione delle terre dei nativi è fondata su documenti “falsi” e fuorvianti, su finzioni<sup>42</sup>.

Nell'inseguire il sogno della «missing property» il Giudice Pyncheon reitera la «delusion» dei suoi predecessori, applicandola però a una molto più “realistica” e contemporanea, e del tutto “balzachiana”, filiera di investimenti finanziari ben nota ai «capitalists». Si tratta però di una ricchezza altrettanto aleatoria, e se l'«Indian deed» esiste materialmente ma è privo di valore, l'immateriale flusso di capitali trasferiti all'estero non è comprovato da alcuna documentazione. Il *plot* gotico della maledizione dei Maule si trasferisce prima sul sogno/incubo dei Pyncheon, che si fonda sull'atto di proprietà nascosto nella casa eretta dalle vittime per i carnefici, e poi sull'altrettanto illusoria *quest* del “realistico” Giudice, che confonde una documentazione per l'altra. Questo ambiguo gioco di specchi che si articola attorno a un “mistero” sembra anch'esso, in qualche misura, un'interlocuzione con Balzac, che spesso organizza le sue trame a partire da un “segreto”, ma Hawthorne si distanzia dal suo modello (se così possiamo definirlo) proprio nel destrutturare tale centralità, come rileva Gordon Hutner, per il quale in *The House of the Seven Gables* non c'è alcuna «key to a central mystery as in Balzac»<sup>43</sup>.

Nello scontro tra *novel* e *romance* (tra Balzac e Hawthorne?) alla fine sembra trionfare però il primo, con la più classica delle conclusioni da commedia. I due giovani protagonisti

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Suzan L. Mizruchi osserva appunto che questo documento perduto e ritrovato contiene «an important disclosure about the usurpation of the original land claim from the Indians, a bitter fact that, like other painful bits of history in the novel, is easily shuffled away» (*The Power of Historical Knowledge: Narrating the Past in Hawthorne, James, and Dreiser*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 130).

<sup>43</sup> Gordon Hutner, *Secrets and Sympathy: Forms of Disclosure in Hawthorne's Novels*, Athens and London, University of Georgia Press, 1988, p. 70.

del romanzo – Alice Pyncheon e Holgrave, che scopre essere discendente dei Maule<sup>44</sup> – si sposano, cementando l’armistizio tra le due famiglie, e abbandonano la Casa dei Sette Abbaini. Con l’esaurimento del ciclo plurisecolare di crimini e vendette, l’“inumanità” del gotico cederebbe quindi il passo a una nuova umanità, quella delle giovani generazioni che vogliono lasciarsi il passato alle spalle per inventarsi un futuro del tutto nuovo, pienamente coerente con il mito del Nuovo inizio, declinato, come ricorda T. Walter Herbert, con la costituzione di una felice famiglia della classe media, la non-classe su cui si fonda l’utopia dell’abolizione del conflitto sociale: «*The House of the Seven Gables* celebrates the union of a “democratic” man with a “new woman” against the background of a declining aristocratic order and indicates how this new model of family life worked to legitimate middle-class dominance»<sup>45</sup>. Ma in un romanzo il cui intento è dichiaratamente quello di «effectually convince mankind – or, indeed, any one man – of the folly of tumbling down an avalanche of ill-gotten gold, or real estate, on the heads of an unfortunate posterity»<sup>46</sup>, l’ovvia conclusione dovrebbe

<sup>44</sup> L’arte in cui Holgrave eccelle è la dagherrotipia, l’antenata della fotografia. Significativamente, per definire l’arte di Balzac – il suo realismo – Motley utilizza una similitudine con la dagherrotipia: «Balzac’s pictures of society are like daguerreotypes rather than paintings» (Motley, *The Novels of Balzac*, cit., p. 88). In qualche modo, Holgrave è un’artista “balzachiano” sia perché cerca come lui di rappresentare “fotograficamente” la realtà, sia perché questa adesione al principio letterario del realismo si traduce infine in un realismo molto più concreto, nell’accettare le regole dell’esistente e soprattutto nello sfruttarle per il proprio avanzamento socio-economico. Inoltre, Holgrave è anche un praticante del mesmerismo (pseudoscienza che Hawthorne ripetutamente denuncia nel corso della sua carriera – v. Samuel Chase Coale, *Mesmerism and Hawthorne*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1998) – e Balzac è noto per la fascinazione esercitata (assai poco “realisticamente”...) su di lui dal mesmerismo (v. K. Melissa Marcus, *The Representation of Mesmerism in Honoré de Balzac’s La Comédie Humaine*, Bern, Peter Lang, 1995).

<sup>45</sup> T. Walter Herbert, *Dearest Beloved: The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, p. XVIII. Joel Pfister considera Hawthorne un vero e proprio «theorist» (ma sottilmente critico) della formazione culturale (nel senso che Raymond Williams assegna a questo concetto in *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, cap. 8) della *middle class* (Joel Pfister, *The Production of Personal Life: Class, Gender, and the Psychological in Hawthorne’s Fiction*, Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 39).

<sup>46</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 9.

essere che i promessi sposi si costruiscano da zero la casa che li ospiterà – invece, i due si trasferiscono nell’«elegant country-seat of the late Judge Pyncheon»<sup>47</sup>, una magione evidentemente eretta grazie ai proventi delle attività, spesso tutt’altro che lecite, del Giudice.

Il tema dell’eredità è centrale, come sappiamo, in tutta l’opera di Balzac, e spesso serve come investimento di partenza per iniziare una scalata sociale che viene effettuata ricorrendo agli stessi sistemi che hanno fatto la fortuna del Giudice Pyncheon. Nel tradire con la sua conclusione la stessa morale che pretendeva di rappresentare, *The House of the Seven Gables* sembrerebbe quindi iscriversi a pieno titolo nell’orizzonte della commedia umana secondo Balzac – una commedia che proprio perché “umana” non termina mai con artefatti lieti fini più consoni al mondo delle favole. L’ultimo discendente dei Maule, l’artista radicale Holgrave<sup>48</sup>, che teorizzava un futuro rivoluzionario («in this age, more than ever before, the moss-grown and rotten Past is to be torn down, and lifeless institutions to be thrust out of the way, and their dead corpses buried, and everything to begin anew»)<sup>49</sup>, si converte subitaneamente a un più realistico conservatorismo, perfettamente esemplificato nella sua nuova preferenza per edifici in pietra rispetto alla pur lussuosa casa in legno lasciata in eredità dal Giudice:

But I wonder that the late Judge – being so opulent, and with a reasonable prospect of transmitting his wealth to descendants of his own – should not have felt the propriety of embodying so excellent a piece of domestic architecture in stone, rather than in wood. Then, every generation of the family might have altered the interior, to suit its own taste and convenience; while the exterior, through the lapse of years, might have been adding venerableness to its original beauty, and thus giving that impression of permanence which I consider essential to the happiness of any one moment<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Ivi, p. 273.

<sup>48</sup> Il suo potrebbe essere uno pseudonimo, nel caso si tratti di un cognome, o di un nome proprio, ma in entrambi i casi serve a suggerire il suo legame con un passato “morto” ma “sacro” – “Hol(y)grave”, “sacra tomba” – che però il giovane tradisce con la sua “conversione” finale.

<sup>49</sup> Ivi, p. 158.

<sup>50</sup> Ivi, p. 272.

Si tratta quindi di un convenzionale *happy ending* che sembra rafforzare un sistema basato sulla trasmissione di “valanghe di oro mal guadagnato”, al prezzo della rinuncia a ogni ideale di riforma sociale<sup>51</sup> – un finale che apparentemente sintetizza come meglio non si potrebbe il mito tutto americano (ma anche supremamente balzachiano) del successo personale.

La vittoria finale del *novel* è contraddistinta però non dalla scomparsa dell’atmosfera gotico-fantastica, e dall’affermazione definitiva dei principi del realismo “umano”. L’ultima immagine del romanzo ci riproietta infatti in un universo dominato dal mistero e dal soprannaturale, con le fantasmagoriche predizioni del Pozzo dei Maule o le profezie inaudibili dell’olmo dei Pyncheon, entrambi testimoni di due secoli di tragedie e malefatte (e, sistematicamente associati come sono all’oscurità delle “*shadows*”, poco propensi a illuminare radiosi futuri):

Maule’s Well, all this time, though left in solitude, was throwing up a succession of kaleidoscopic pictures, in which a gifted eye might have fore-shadowed the coming fortunes of Hepzibah, and Clifford, and the descendant of the legendary wizard, and the village-maiden, over whom he had thrown love’s web of sorcery. The Pyncheon-elm moreover, with what foliage the September gale had spared to it, whispered unintelligible prophecies. And wise Uncle Venner, passing slowly from the ruinous porch, seemed to hear a strain of music, and fancied that sweet Alice Pyncheon – after witnessing these deeds, this by-gone woe, and this present happiness, of her kindred mortals – had given one farewell touch of a spirit’s joy upon her harpsichord, as she floated heavenward from the House of the Seven Gables!<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Larry J. Reynolds rimarca che se in superficie *The House of the Seven Gables* «delineates and celebrates the social change brought about by a new market economy and the displacement of old gentility», il suo *happy ending* in realtà consapevolmente «obscures the underlying point of the romance, which is the baseness at the heart of the current political system»; addirittura, l’ingenuità con cui Holgrave e Phoebe accettano l’eredità del Giudice per porre le basi del loro futuro rappresenta quel comportamento “innocentemente” complice degli elettori che, votando persone come Jaffrey, «fail to perceive their true nature and trust them», e sono quindi «almost as culpable for the harm they cause» (Larry J. Reynolds, *Devils and Rebels: The Making of Hawthorne’s Politics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, pp. 173-175).

<sup>52</sup> Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, cit., p. 277.



Il fantasma della dolce Alice, vittima un secolo prima delle arti mesmeriche di un antenato di Holgrave, può anche allontanarsi finalmente felice dalla casa dei Sette Abbaini per ascendere in cielo, ma resta il dubbio che il futuro dei due giovani coniugi non sarà poi così roseo come potremmo pensare – le profezie dell’olmo sono, in fondo, «unintelligibile», incomprensibili all’orecchio umano, perché la commedia di Hawthorne conserva sempre un fondo “inumano”, il sospetto che l’umanità sia governata da pulsioni individuali e collettive non controllabili, “aliene” e alienanti, perché determinate dal sistema (sociale, economico, culturale, religioso...) in cui si generano.

La guerra tra le classi che è il vero fulcro narrativo, e *realistico*, dell’opera di Balzac, e che spesso è rimossa dagli scenari del grande romanzo americano ottocentesco (almeno fino alla Guerra civile), viene quindi tradotta da Hawthorne nella lingua del *romance* – ma è una lingua profondamente debitrice di quella balzachiana. Hawthorne si appropria delle tecniche di Balzac, e le rivolge contro se stesse: non transitando dal mondo del *romance* a quello del *novel*, come Balzac ha fatto, ma inscenando un conflitto irrisolto in cui alla fine l’ultima parola è lasciata al *romance*, e in questo rendendo l’omaggio più autentico allo scrittore francese – non lo “imita”, ma lo invita in una conversazione e anche in una competizione in cui la grandezza di Balzac spicca ancor di più perché la sua lezione resiste anche quando viene trasposta in un altro linguaggio, in un altro universo.

Come nel «looking-glass» di *The Custom-House*, come nel pozzo di *The House of the Seven Gables*, come negli specchi concentrici di Susi, Hawthorne e Balzac si riflettono l’uno nell’altro, e le loro scritture si illuminano a vicenda, facendo risaltare – per quanto in modo obliquo e distorto – quel che dalla realtà (o meglio da quell’immagine condivisa della realtà che è prodotta e diffusa dai sistemi ideologici dominanti) viene rimosso e occultato, e però continua imperterrita a riemergere.



Tatiana Petrovich Njegosh

Il Balzac di Henry James: «a realistic romancer»

Lo strumento critico elaborato da Susi Pietri, la storia di lettura, è all'opera per la prima volta nel 2004, con *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*. La ricerca prosegue poi con la tesi di dottorato (*Histoires de lecture: écrivains-lecteurs de la Comédie humaine*, 2007), e prende poi forma in diversi volumi, saggi e articoli, sia in italiano sia in francese, tra cui *L'opera inaugurale. Gli scrittori lettori della Comédie humaine* (2010). La storia di lettura si concentra su un aspetto specifico della ricezione critica di Honoré de Balzac, ed è uno strumento euristico che porta alla luce le riletture dell'opera di Balzac fatte, oltre i confini francesi, da alcuni lettori/scrittori "eccellenti" della letteratura, dentro e fuori l'Europa, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Robert Louis Stevenson, August Strindberg, Italo Svevo, Algernon C. Swinburne, Anton Chechov, Oscar Wilde, William Butler Yeats, e lo statunitense naturalizzato cittadino britannico Henry James sono gli autori della modernità letteraria occidentale che hanno letto, interpretato – e in una certa misura inventato – Balzac.

La lettura dell'autore francese, come sostiene e dimostra Susi Pietri, è fortemente filtrata dal ruolo e dal punto di vista professionale dei lettori scelti, dal loro essere lettori-scrittori, e si traduce in un doppio lavoro di costruzione. L'"invenzione" di Balzac comporta infatti anche la ricerca, costruzione e affermazione di sé, del proprio spazio letterario, tra poetica, estetica, professione, ricerca di pubblici e mercato, a cavallo tra tradizione e rottura. Uno dei risultati più interessanti e proficui delle storie di lettura indagate da Susi consiste quindi nella

scomposizione dell'oggetto di lettura – già monumento della letteratura ottocentesca francese e occidentale – e nell'evocazione di un Balzac «inédit», come ha rilevato Nicholas Wanlin a proposito de *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, o piuttosto di una serie di figure cangianti, contraddittorie, che restituiscono l'eterogeneità e complessità di Balzac suggerendo in controtela la presenza, altrettanto sfaccettata e problematica, gli «autoportraits», nelle parole di Wanlin, dei soggetti interpretanti<sup>1</sup>. A Henry James, come vedremo a breve, Susi ha dedicato una particolare, ripetuta e profonda attenzione critica, un'attenzione in una certa misura richiesta dalla «longue, intense» “histoire de lecture” qui a la durée même de son aventure intellectuelle et littéraire, depuis les exordes jusqu'aux derniers romans de la *Major Phase*»<sup>2</sup>.

La prima cosa che colpisce del metodo di Susi, il metodo generale, non soltanto quello della storia di lettura, è l'essere riuscita a ottenere una difficile “giusta distanza”, una prospettiva critica complessa e difficile da guadagnare, che nel caso specifico permette di “leggere” i lettori-scrittori di Balzac, James *in primis*, *rispettandoli*, prendendoli cioè sul serio, allo stesso tempo focalizzandosi però proprio sulle ambivalenze, più o meno esplicite, della storia di lettura e della relazione tra gli autori citati, colti in fasi diverse delle loro carriere professionali, e il “Maestro” Balzac<sup>3</sup>.

Nel caso della storia di lettura di Balzac portata avanti da James nel corso di una vita, sottolinea Susi, l'ambivalenza occupa uno spazio centrale. Come da lei rilevato in più occasioni, non si tratta di un'ambivalenza meramente astratta, contenutistica o formale, quell'ambiguità tipica della scrittura del James teorico, del James critico, la cifra dell'autore della cosiddetta *Major Phase*, o fase tarda, perlomeno non soltanto. L'ambivalenza

<sup>1</sup> Nicholas Weinlin, nota informativa, *Fabula. La recherche en littérature*, <[https://www.fabula.org/actualites/s-pietri-l-invention-de-balzac\\_9368.php](https://www.fabula.org/actualites/s-pietri-l-invention-de-balzac_9368.php)>, data di consultazione giugno 2020.

<sup>2</sup> Susi Pietri, *Figures de l'œuvre-monde. « La Comédie humaine » de Henry James*, «L'Année balzacienne», 1, 11, 2010, p. 368.

<sup>3</sup> Susi Pietri, *L'opera inaugurale. Gli scrittori lettori della Comédie Humaine*, Milano, Mimesis, 2010, p. 109.

e l'ambiguità di James nei confronti del predecessore illustre, come sottolineato ne *L'opera inaugurale*, hanno una rilevanza e un significato anzitutto professionali, sono uno strumento grazie al quale lo scrittore statunitense si muove tra il rispetto della tradizione europea, nello specifico del romanzo francese, il peso della "lezione" di Balzac, e più o meno esplicite tensioni verso l'affermazione di sé. Attraverso l'ambivalenza insomma, come ha scritto Susi, James «ritaglia» «il singolarissimo spazio personale del suo rapporto ambivalente con Balzac pur fingendo di rimanere *all'interno* delle cornici di riferimento consolidate della tradizione critica balzacchiana»<sup>4</sup>.

La raffinata lettura operata da Susi delle metafore attraverso cui James mette in scena la propria distanza e perplessità verso Balzac, introducendo nel ritratto sé stesso a fianco o davanti al "Maestro", dimostra inoltre che l'ambivalenza dello scrittore statunitense nei confronti dell'autore francese è inestricabilmente professionale e umana, estetica ed emotiva. Le immagini perturbanti delle metafore jamesiane, soprattutto quelle che costellano i primi saggi e articoli, rivelano la gigantesca *anxiety of influence* che grava su un autore del Nuovo Mondo, un autore non esattamente agli esordi ma comunque agli inizi, nei confronti di un gigante della letteratura del Vecchio Mondo.

Negli scritti jamesiani novecenteschi l'autore francese e la sua opera, Balzac e la *Comédie*, spesso senza soluzione di continuità o distinzione tra l'uno e l'altra, trasmutano nella figura favolistica dell'orco, in Frankenstein e la sua creatura, in Gulliver, in giungla, foresta, labirinto, edificio asfittico senza aperture né finestre, gabbia, statua, figura gigantesca, massa appena abbozzata, o infine piccolo idolo dorato orientaleggiante. Le splendide e inquietanti metafore jamesiane, magistralmente "lette" da Susi, risuonano di molteplici significati e restituiscono alla scrittura critica di James la loro qualità estetica ed emotiva, psicologica, umana. Ed è proprio grazie alla storia di lettura dunque, e a un punto di vista critico complesso che restituisce, finalmente, le emozioni e le passioni alla scrittura critica e teorica e alla produzione letteraria, ammettendole come

<sup>4</sup> Ivi, p. 173.

elemento cruciale sia dell'opera narrativa sia del linguaggio critico a cavallo tra Ottocento e Novecento, che le aporie di Balzac, nonché i sentimenti di repulsione e fascinazione che James mostra nel 1902 verso il mostro sacro francese nel saggio intitolato *Honoré de Balzac*, vengono a galla.

La repulsione e la fascinazione, nello specifico, sono evocate in James dalla prodigiosa, mostruosa, onnivora e perturbante inclusività della forma balzacchiana, da ciò che Susi ha definito, dal punto di vista di un James simultaneamente spaventato e sedotto dal "Maestro" «*bifrons*», «l'illusionisme hallucinatoire», l'illusionismo allucinatorio, quella forma di finzione mimetica della *Comédie humaine* «intransitif», «autotélique» e autoreferenziale<sup>5</sup>:

La mise en fiction balzacienne, en effet, coïncide pour James avec la tension centripète d'un univers écrit à vocation totalisante qui, tout en visant à annexer et interpréter progressivement "toutes" les réalités, acquiert au cours du temps de son inscription une autonomie de plus en plus absolue, autodirigée et autoréférentielle, selon une relation parfois de voisinage relatif, parfois d'indépendance par rapport au «monde» avec lequel le «Grand Livre» continue à partager ressemblances et extensions virtuelles.

La ricerca della totalità, di contro alla necessità della selezione, l'appetito dell'orco versus la predicata esigenza di controllo sono elementi, come sottolineato da Susi in *Figures de l'œuvre-monde: «La Comédie humaine» de Henry James* (2010), che ricorrono in tutti gli scritti novecenteschi di James su Balzac. E il gioco tra repulsione e fascinazione affonda le radici nel profondo, permette il passaggio, ancora una volta, dal ritratto all'autoritratto: è nel gioco di specchi in cui si confondono i confini tra chi è chi, tra l'oggetto e il soggetto della scrittura, che emerge il potere della fascinazione. Come vedremo nella seconda parte di questo intervento, il sogno di una forma inclusiva tormenta di fatto lo stesso James, e l'ammirazione invidiosa dello scrittore statunitense nonché l'irresistibile malia esercitata dell'autore francese sono scatenate, anche, dalla

<sup>5</sup> Pietri, *Figures de l'œuvre-monde*, cit., p. 373, pp. 386-387, p. 387, per la citazione successiva, p. 386.

sovrumana forza immaginativa e dalla mostruosa capacità rappresentativa di Balzac. La pericolosa “magia” della finzione di Balzac, e il rischio paventato da James, non tanto e non solo per la produzione di Balzac, ma anche e soprattutto per la propria “nuova” arte letteraria, consiste nel rischio che l’orco divoratore sia divorato, ingabbiato, posseduto dalla sua stessa creazione, dall’«empire-fantôme» della propria creatura<sup>6</sup> che, come in una crisi allucinatoria, *crede* vera e in cui, spazio senza spazio né aria, è prigioniero:

James nous parle ainsi d’un Balzac qui passe insensiblement de l’activité inlassable de «déchiffrement» à l’illusionisme hallucinatoire, en quelque sorte intransitif, d’une performance autotélique de la fiction [...] Mais il nous raconte aussi comment *La Comédie humaine* – effet d’«hallucination», d’«intensité visionnaire» et de «vision incomparablement active», d’une «fantaisie obsessionnelle» et d’une «extraordinaire force imaginative» – engendre selon lui un monde d’images alternatif qui aurait tendance à absorber son auteur lui-même, s’aventurant dans une expérience hallucinatoire de l’œuvre au sein de laquelle la distance entre l’univers-référent et l’univers fictif est abolie. Balzac serait passé de l’autre côté du miroir, inclus dans une sphère autonome et fantomale qui, à la limite, se passerait de tout modèle, de toute référence à un ailleurs ou à un dehors de l’œuvre [...]<sup>7</sup>.

Susi suggerisce il non detto delle metafore jamesiane, investendo di una luce critica l’ammirazione e il filiale rispetto che James attribuisce a sé stesso nel saggio del 1902, il terzo ormai su Balzac, quando nelle vesti rispettose e deferenti del Figliol prodigo della parabola biblica torna alla casa paterna, al padre Balzac: «Without having abandoned or denied our author we yet come expressly back to him, and if not quite in tatters and in penitence like the Prodigal Son, with something at all events of the tenderness with which we revert to the parental threshold and heartstone, if not, more fortunately, to the parental presence»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ivi, p. 389.

<sup>7</sup> Ivi, p. 387.

<sup>8</sup> Henry James, *Honoré de Balzac, 1902*, in *Literary Criticism: European Writers & the Prefaces*, vol. II, ed. by Leon Edel and Mark Wilson, New York, The Library of America, 1984, pp. 90-115, p. 91.

Tutti i saggi novecenteschi di James, cioè *Honoré de Balzac* (1902), *The Lesson of Balzac*, la lezione conferenza portata in tour a pagamento durante il viaggio negli Stati Uniti del 1904-1905 e poi pubblicata su rivista in USA, su «The Atlantic Monthly» (e poi ancora in *The Question of Our Speech. The Lesson of Balzac. Two Lectures*, 1905), e l'articolo pubblicato su «The Times Literary Supplement» nel giugno 1913, su «The Living Age» nell'agosto dello stesso anno, e infine ripubblicato con il titolo di *Honoré de Balzac, 1913 in Notes on Novelists* (1914), come ha ancora sostenuto e dimostrato Susi, «celebrano» il «rapporto impossibile», la «dissociazione» «du livre avec son double, de l'œuvre-novel et de l'œuvre-romance», la «distanza» tra il libro effettivo, la *Comédie*, e «l'ossessione» di dire e rappresentare tutto, di una forma senza confini né limiti, nella «ricerca del carattere esaustivo del grande libro», all'inseguimento del «fantasma romantico della totalità», guidati dalla «coscienza implacabile della totalità»<sup>9</sup>.

La ricerca di un rapporto – apparentemente impossibile e del tutto ideale – tra *novel* e *romance*, è in effetti una delle chiavi di volta che regolano la teoria e la prassi letterarie jamesiane<sup>10</sup>, e tale tensione è evidente anche negli scritti su Balzac, a partire dal primo articolo dedicato allo scrittore francese, intitolato, come poi quello del 1902, *Honoré de Balzac* e pubblicato nel 1875 sulla rivista «The Galaxy» di New York. In quell'articolo, lo scrittore statunitense definisce Balzac tramite la figura modello, l'ossimoro apparentemente irrealizzabile di «realistic romancer»<sup>11</sup>.

In quel primo scritto sull'autore francese, James si conferma come di consueto critico decisamente aggressivo, dedito a un'ironia fuori misura, sostenendo, per esempio, che l'autore francese «had written too much», e che visti i risultati in termini di qualità –

<sup>9</sup> Pietri, *Figures de l'œuvre-monde*, cit., pp. 422-424, p. 426, la traduzione è mia.

<sup>10</sup> Tatiana Petrovich Njegosh, *The Real Fiction: Tourism, Modern Italy and "a conscious and cultivated credulity"*, in *Transforming Henry James*, ed. by Anna De Biasio, Anna Despotopoulou, and Donatella Izzo, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 128-144.

<sup>11</sup> Henry James, *Honoré de Balzac*, in *Literary Criticism: European Writers & the Prefaces*, vol. II, (ed. by) Leon Edel and Mark Wilson, New York, The Library of America, 1984, pp. 31-68, p. 49. È necessario specificare che all'inizio dell'articolo (a p. 37) Balzac era stato definito un «realistic novelist».



Balzac è tacciato di essere un «arrant charlatan» – avrebbe fatto senz'altro fatto meglio a *non* scrivere prima dei trent'anni<sup>12</sup>. Il tono arrogante di James, dell'ancor giovane James, non stupisce, è una cifra costante del giovanissimo scrittore in privato, nelle lettere, ed è la cifra poi del giovane critico, di colui che allora non è certo il maestro algido, imperturbabile e internazionale di una forma romanzo autoreferenziale quale invece diventerà a partire dalla canonizzazione nel Secondo dopoguerra.

Dopo un anno passato a Parigi, il 1875, e un breve intervallo a New York, dalla fine del 1876 James risiede a Londra, e soltanto a metà del 1878, a 35 anni, «still named a “junior” to his father», come ha scritto Martha Banta, ha finalmente la sua prima vera dose di popolarità grazie al discreto successo, di pubblico e critica, ottenuto con la novella *Daisy Miller: A Study*<sup>13</sup>. Prima di quello che giustamente è stato individuato come spartiacque nella sua carriera, prima cioè del successo e riconoscimento di *Daisy Miller*, James non è certo un grande scrittore, ma non è neppure un esordiente alle prime armi; è, piuttosto, un «emergente», come lo ha definito Luisa Villa<sup>14</sup>, uno scrittore e critico statunitense che negli Stati Uniti, la cui letteratura è ancora in cerca di riconoscimento e uscita dalla propria posizione ancillare, ha pubblicato, tra l'altro, recensioni, scritti di viaggio, molti racconti e quattro romanzi. E se negli Stati Uniti è forte anche dei privilegi e degli incarichi ottenuti sulla base della fiducia in virtù del nome del padre, Henry James Sr., a Londra, dove approderà nel 1876 e dove pure avrà, sempre attraverso la mediazione del padre, «molte conoscenze», «è ancora un outsider» (Villa 1990, p. VIII).

In cerca di una propria identità professionale e di una personale cifra stilistica, James “Jr” è un critico piuttosto aggressivo, presuntuoso, arrogante, soprattutto con le scrittrici professioniste statunitensi. Impegnato nella costruzione di una posizione in un mercato statunitense dominato dalle professioniste

<sup>12</sup> Ivi, p. 32, p. 46.

<sup>13</sup> Martha Banta, *Henry James: An Alien's 'History' of America*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, p. 18.

<sup>14</sup> Luisa Villa, Prefazione, in Henry James, *Hawthorne*, Genova, Marietti, 1990, pp. VII-XXXI, p. VII.

della scrittura, autrici di romanzi sentimentali e domestici dal grande successo economico e di pubblico come Louisa May Alcott e Harriet Beecher Stowe, James è costantemente presente, nelle vesti di critico, saggista e recensore, nelle riviste che fanno capo all'élite dei cosiddetti bramini di Boston – «The Atlantic Monthly», «The North American Review» – e contribuisce all'operazione di costruzione del canone portata avanti come «selezione» «molto severa», soprattutto verso «la produzione femminile allora in auge»<sup>15</sup>, che recherebbe continui e patenti affronti al principio realista della verosimiglianza.

I canoni cui James, scrittore USA con ambizioni transatlantiche, *sembra* ispirarsi sono dunque quelli della scuola realista, presumibilmente quelli che caratterizzano il romanzo europeo di Honoré de Balzac e Anthony Trollope<sup>16</sup>, ed è in linea con i precetti del realismo statunitense di quella che Richard Brodhead ha definito la «postbellum elite» del New England<sup>17</sup>. Questa specifica versione di realismo prescrive, in particolare, un «emotional restraint» che si contrappone alla scrittura e alla lettura emotive, «absorptive» e «addictive» attribuite al romanzo sentimentale<sup>18</sup>. Senonché, come critico – anche nella sua ipotetica fase “realista” – James usa assai poco il termine *realism* (e non lo usa affatto in *The Art of Fiction*, pubblicato nel 1884 e generalmente indicato come il suo più coerente manifesto realista), preferendogli invece il termine del dibattito letterario statunitense della seconda metà dell'Ottocento tra *romance* e *realism* – come peraltro già aveva fatto Hawthorne, e si veda il contributo di Valerio Massimo De

<sup>15</sup> Daniela Daniele, *Il giovane James, recensore di Louisa May Alcott: due esordi paralleli e un plagio d'autore*, in Mario Corona (a cura di), *Incroci di genere. De(i) istituzioni, transitività e passaggi testuali*, Bergamo, Bergamo University Press, 1999, pp. 141-185, p. 150. Per il riferimento al concetto della verosimiglianza in James, *Louisa May Alcott*, in *Literary Criticism: Essays, American & English Writers*, vol. I, ed. by Leon Edel and Mark Wilson, New York, The Library of America, 1984, pp. 189-195, p. 190.

<sup>16</sup> Nancy Glazener, *Reading for Realism: The History of a U.S. Literary Institution, 1850-1910*, Durham (NC), Duke University Press, 1997, p. 27.

<sup>17</sup> Richard Brodhead, *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, capp. IV-VI.

<sup>18</sup> Glazener, *Reading for Realism*, cit., p. 14.

Angelis qui pubblicato – cioè *real*, il termine che poi userà anche nella prefazione (1907) a *The American*.

Come è stato sottolineato da Michael Davitt Bell, l'«ambivalenza» di James espressa nei confronti per esempio dei naturalisti francesi, e i suoi commenti «about truth in fiction» rendono di fatto piuttosto difficile desumere una «coherent theory of realism or antirealism»<sup>19</sup>. Così come risulta assai problematico definire “realista” anche la prima fase della carriera professionale dello scrittore – visto che i frequenti appelli, nei confronti delle autrici e degli autori recensiti attorno alla metà degli anni Sessanta, «to be real, to be true to something» – si alternano all'insistenza sull'importanza dell'immaginazione artistica e a giudizi negativi nei confronti di quei lavori che riproducono la realtà, o meglio *the actual*, «in an unimaginative fashion»<sup>20</sup>. Negli anni Sessanta e nella prima metà degli anni Settanta, all'interno della cerchia bostoniana e di Cambridge e del realismo letterario propalato da «The Atlantic Monthly», James è dunque alla ricerca di prestigio e credibilità. Allo stesso tempo, mostra apparente interesse per la tradizione realista europea, francese in particolare, nonché una segreta attrazione verso generi e sottogeneri molto diversi tra loro: il romanzo sentimentale e domestico, che evidentemente attrae e affascina in quanto processo altamente trasformativo e non piatta riproduzione di un presunto *actual*, e il *romance sui generis* di Hawthorne, che però pubblicamente denigra e squalifica. La ricerca dello *actual*, termine corrente nel linguaggio critico dell'epoca, rimanda a un'idea essenzialista della realtà e alla concezione del romanzo come verità, storica e documentabile, due aspetti poi apertamente messi in discussione a partire da *Hawthorne* (1879).

È soltanto nel 1914, nel secondo volume dell'autobiografia, *Notes of a Son and Brother*, che James riconosce Hawthorne come influenza cruciale, e un analogo destino riguarda Balzac, tanto più a fronte dell'enorme successo di pubblico riscosso negli Stati Uniti, come ha qui sottolineato Valerio Massimo De

<sup>19</sup> Michael Davitt Bell, *The Problem of American Realism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 77.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Angelis. L'ambivalenza nei confronti di Balzac scaturisce da due piani strettamente intrecciati: il successo di pubblico (anche negli Stati Uniti, in traduzione e a distanza di decenni), e l'essere riuscito a conciliare *romance* e realismo, dove è paradossalmente proprio il primo linguaggio rappresentativo a scongiurare il rischio dell'illusionismo allucinatorio e lo scadimento nel falso attribuito al primo.

Nel 1907, nella prefazione a *The American*, James rivela che la formula modello dei maggiori scrittori europei, tra cui Balzac, consiste nella riedizione dell'antica formula che aveva attribuito al "ciarlatano" nel 1875, la capacità di essere un *realistic romancer* fondendo nel tessuto rappresentativo, evocato con una metafora liquida, il *real* e il *romance*, la mescolanza di acque tiepide e fredde. Nella acque della rappresentazione le correnti calde e rassicuranti di ciò che è «near and familiar» – «what we cannot possibly not know» (il *real*) – sono attraversate improvvisamente dalla corrente fredda «of the far and strange», «the beautiful circuit and subterfuge of our thought and our desire» (il *romance*)<sup>21</sup>:

Of the men of largest responding imagination before the human scene, of Scott, of Balzac, even of the coarse, comprehensive, prodigious Zola, we feel, I think, the deflexion toward either quarter [*real e romance*] has never taken place; that neither the nature of his experience has ever quite determined it. His current remains therefore extraordinarily rich and mixed, washing us successively with the warm wave of the near and familiar and the tonic shock, as may be, of the far and strange. (In making which opposition I suggest not that the strange and the far are at all necessarily romantic: they happen to be simply the unknown, which is quite a different matter. The real represents to my perception the things we cannot possibly not know [...] The romantic stands, on the other hand, for the things that, with all the facilities in the world [...] we can never directly know.

L'aperta celebrazione, la teorizzazione della bontà dell'uso, nel romanzo, di linguaggi misti, realistici, romantici, e realistico-romantici, avviene in tarda età, ma rileggendo in controluce il primo saggio su Balzac, già nel 1875, proprio nel periodo in cui – abbandonati i tentativi di *romance* – quando di fatto sta

<sup>21</sup> Henry James, «Preface» to *The American*, in *Literary Criticism*, vol II, cit., pp. 1053-1069, p. 1063, per la citazione successiva, pp. 1062-1063.

apparentemente sterzando verso la più virile scelta del romanzo realista, e prima di riconoscere la grandezza dello statunitense Hawthorne nel conciliare i due linguaggi rappresentativi apparentemente antitetici<sup>22</sup>, James aveva definito il grande padre del romanzo francese ed europeo un «realistic romancer»<sup>23</sup>. Nel saggio su Balzac del 1902, come poi nella prefazione a *The American* del 1907, James sottolinea la bontà della presenza simultanea di realismo e linguaggi non realisti, un intreccio necessario e indissolubile, nel tessuto rappresentativo del romanzo della modernità, confermando così in parte l'antica ambivalenza, in un passo altamente complesso e mistificatorio.

Dopo aver imputato al monumento della *Comédie humaine* il limite attribuito ai realismi ottocenteschi, il fatto che quell'edificio, «[a] walled and roofed structure»<sup>24</sup> manchi di aperture, di porte e di finestre, come invece è nella *propria* creazione, evocata dalla famosa metafora della *house of fiction* nella prefazione a *The Portrait of a Lady*, ecco che all'improvviso la chiusura, la paradossale autoreferenzialità realista, quell'inclusività delirante che trasmuta la finzione in allucinazione, viene infranta, come il vetro di una finestra – dall'irruzione improvvisa del tono fantastico:

[...] his [di Balzac] tone for the duchess, the marquise [was] but the imported fantastic, one of those smashes of the window pane of the real that reactions sometimes produce even in the stubborn? Or are we to take it as observed, as really reported, as, for all its difference from our notion of the natural – and, quite as much, of the artificial – in another and happier strain of manners, substantially true? [...] this is either a magnificent lurid document or the baseless fabric of a vision. The Great wonder is that, as I rejoice to put it, we can never really discover which, and that we feel as we read that we can't, and that we suffer at the hands of no author this particular helplessness of immersion. It is done – we are always thrown back on that; we can't get out of it; all we can do is to say that the true itself can't be more than done and that if the false in this way equals it we must give up looking for the difference.

<sup>22</sup> Tatiana Petrovich Njegosh, *Il buon americano. Scrittura e identità nazionale in Henry James*, Verona, Ombre corte, 2017, pp. 115-124 e pp. 134-135.

<sup>23</sup> James, *Honoré de Balzac*, cit., p. 49.

<sup>24</sup> James, *Honoré de Balzac*, 1902, p. 112, per la citazione successiva, pp. 112-113.

La mancata distanza in Balzac tra «l'univers referente» e «l'univers fictif», per usare i termini di Susi<sup>25</sup>, segnalerebbe l'illusionismo allucinatorio, la qualità scadente, mimetica, della finzione balzacchiana e l'intento di ingannare, ancora prima del lettore, sé stesso. James non sembra in altre parole discostarsi dal giudizio negativo espresso nello scritto del 1875. Allo stesso tempo, però, con un rilancio di significato tipicamente jamesiano, quel passo segnala un recupero di Balzac attraverso il riferimento a un punto cruciale della poetica dello scrittore statunitense. La forma romanzo è un tessuto rappresentativo che unisce, secondo il James delle prefazioni alle opere raccolte nella New York Edition (1907-1909), le correnti fredde dei realismi e le ondate di calore portate dalle correnti calde dei generi di derivazione romantica, nel tentativo di ricreare un *continuum* che rievoca, in modo creativo, la complessità cognitiva ed emotiva attraverso cui la realtà viene filtrata, interpretata, ricostruita e vissuta. Il punto non è se quel che scrive Balzac sia vero o falso; è finto, e funziona, proprio perché quelle irruzioni “fantastiche” rompono la coerenza posticcia di una rappresentazione realista carica di dettagli, iperverosimile, forzatamente vera e aprono “finalmente” la gabbia della creazione, permettendo la relazione tra il mondo del testo e il mondo del lettore. La rappresentazione letteraria jamesiana, certo, non intende *ingannare* il lettore, è esplicitamente finzionale, e la formula che James menziona nella prefazione al volume dodicesimo della New York Edition parlando del racconto *The Turn of the Screw* – la «conscious and cultivated credulity»<sup>26</sup> nel racconto di fantasmi – riassume il tentativo di ribaltamento dei presupposti binari e gerarchici, di matrice razionalista, su cui si fondano le poetiche letterarie dominanti, sia quelle di impronta realista, sia quelle anti-realiste o di derivazione romantica. La frase tripartita di James cita, rovesciandola, la ben nota formula di Samuel T. Coleridge, *the willing suspension of disbelief*, e dunque contesta la dicotomia gerarchica tra reale e immaginario, e più in generale, tra

<sup>25</sup> Pietri, *Figures de l'œuvre-monde*, cit., pp. 387-388.

<sup>26</sup> Henry James, «Preface» to *The Aspern Papers, The Turn of the Screw, The Liar, The Two Faces*, in *Literary Criticism*, ed. by Edel and Wilson, vol II, cit., pp. 1173-1191, p. 1183.

pensiero “razionale” e pensiero simbolico che opera in ambito anglo-americano ed euro-americano. Tale dicotomia, che ha avuto grande fortuna nell’estetica letteraria settecentesca e ottocentesca grazie alla scuola illuminista scozzese del Common Sense, vede come mutualmente esclusivi e in opposizione binaria la vita e l’arte, la realtà e l’illusione, o generi apparentemente inconciliabili come il realismo e il genere (anche) anglo-americano di origine romantica più importante, il *romance*.

La storia della critica letteraria è naturalmente «filled with the struggles to make sense» di una «dual awareness»: «we take fiction for truth [...] even if we know it is not truth», come sottolineato quasi cinquant’anni fa da Murray Krieger<sup>27</sup>, e la stessa tormentata storia del realismo, secondo Paul Ricoeur, riflette la natura paradossale di un’impresa “impossibile” in cui James figura come autore esemplare. L’ambizione rappresentativa del romanzo di matrice realista, rappresentare la vita, corre di pari passo con il carattere sempre più convenzionale di quell’impresa: «Que des conventions, que d’artifices ne faut-il pas pour écrire la vie, c’est-à-dire en composer par l’écriture un simulacre persuasif?»<sup>28</sup>. Come ha sostenuto inoltre Emilio Garroni, è proprio in tale nodo che si manifesta il “problema” dell’arte, un problema che molte teorie estetiche contemporanee non riescono a risolvere, né spesso a comprendere, perché esse spesso poggiano su una dicotomia post-illuminista tra vero e falso<sup>29</sup>.

Ancora nelle prefazioni ai volumi della New York Edition, e con riferimento ai propri personaggi “famosi”, come Jeffrey Aspern, “doppio” fittizio di Byron, James ricorre a una metafora pittorica, e definisce le sue «celebrities without analogues» «portraits without models»: rappresentazioni, finzioni senza diretta, immediata e univoca corrispondenza con un referente extratestuale, il cui «degree of verisimilitude», è sempre

<sup>27</sup> Murray Krieger, *Fiction, History, and Empirical Reality*, «Critical Enquiry», I, 1975, pp. 337-338.

<sup>28</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 28.

<sup>29</sup> Emilio Garroni, *Introduzione*, in Octave Mannoni, *La funzione dell’immaginario: letteratura e psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1972, pp. II-XV, pp. VI-VII, tit. or. *Clefs pour l’imaginaire ou l’autre scène*, 1969.

«artfully obtained»<sup>30</sup>. La palese finzionalità di quei ritratti non ne inficia la verosimiglianza, né incide sull'adesione del lettore a quelle verità e realtà fittizie. Come James scrive nelle prefazioni a proposito del personaggio di Jeffrey Aspern, il protagonista assente del racconto (1888) svolge il ruolo del più grande poeta statunitense, ma l'aggancio extratesuale del personaggio non consiste tanto nel fatto di evocare un poeta realmente esistente, vivo o morto, britannico o statunitense, quanto piuttosto «in the exquisitely calculated», «harmless hocus-pocus under cover of which we might suppose him to have existed»<sup>31</sup>.

Tornando ai saggi su Balzac, e per concludere, sia nel saggio del 1902 sia poi anche in quello del 1905, James torna, a modo suo, alla casa del “padre”, riconosce la grandezza di Balzac, anche se con la consueta ironia presuntuosa, e nel 1902 sembra dire che Balzac – il ciarlatano patentato del 1875, il credulo che credeva nella propria creazione come se fosse vera e altro non aveva prodotto che illusione scadente – è stato in realtà capace di creare una finzione felice, che risulta vera e reale pur essendo, o *proprio perché*, è (dichiaratamente) finta. L'immensa capacità creativa e immaginativa dell'autore francese sono dimostrate, paradossalmente, dal fatto che abbia inventato persino i documenti, le fonti su cui il suo romanzo sembrava basarsi, in una gara con la storia cui in realtà egli, con saggia preveggenza e consumata esperienza, da buon *realistic romancer*, aveva rinunciato a priori, lavorando piuttosto, come ha scritto Susi in *Miroir concentriques. Teoria del romanzo e poetica dei piani dell'essere in Balzac* (2018) sul «potere di conoscenza» specifico del romanzo, simultaneamente «euristico e immaginale»<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> James, *Literary Criticism*, vol II, cit., p. 1230 e p. 1179.

<sup>31</sup> Ivi, p. 1181.

<sup>32</sup> Susi Pietri, *Miroir concentriques. Teoria del romanzo e poetica dei piani dell'essere in Balzac*, Milano, Mimesis, 2018, p. 72.



Irene Zanut

Sulle tracce di Balzac: il Leroux “poliziesco” e il lascito della *Comédie*

Nell’interrogarsi sullo «strano oggetto indefinibile, e al limite incontornabile, che è la lettura degli scrittori»<sup>1</sup>, Susi Pietri apriva il suo *L’opera inaugurale* con una riflessione sull’«attività di retro-figurazione» descritta da Borges in *Kafka y sus precursores*: «scrivere dunque significa già di per sé leggere – ovvero leggere altrimenti – gli scrittori precedenti, o quantomeno quelli, tra gli scrittori precedenti, che l’operarilettura presente investe e concerne secondo forme, modi e figure da stabilirsi», osservava questa raffinata studiosa ricordando, con il letterato argentino, come «ogni scrittore crea i suoi precursori»<sup>2</sup>. Il libro avviava quindi un’esplorazione delle «poetiche della lettura per scrittore interposto» di autori-lettori d’eccezione di Balzac che hanno dedicato «delle indagini, delle inquietudini, delle domande» all’artista<sup>3</sup>, tracciando un percorso intenzionalmente aperto all’ascolto di altre voci, altre testimonianze a venire dell’esperienza di confronto con il creatore della *Comédie humaine*. In questo spazio di accoglienza in cui oggi veniamo a depositare il nostro ricordo per Susi, vorremmo collocare una dichiarazione rilasciata da un romanziere passato ai fasti della letteratura popolare la quale sembra rispondere «all’esigenza primaria di insurrezione tacita o esplicita contro il Balzac “ufficiale” messa in luce da Susi Pietri nel capitolo

<sup>1</sup> Susi Pietri, *L’opera inaugurale. Gli scrittori-lettori della Comédie Humaine*, Milano, Mimesis, 2010, p. 12.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 12-13 e p. 29.

<sup>3</sup> Ivi, p. 35.

«Balzac eretico»<sup>4</sup>: un omaggio che Gaston Leroux tributava a questa monumentale figura nel corso di un'intervista a Frédéric Lefèvre:

Mes livres de chevet ? Mes auteurs favoris ? Balzac, dont j'aime et relis tous les livres. Les plus beaux ne sont pas les plus célèbres. Son époque restera à cause de lui. Personne ne peut lui être comparé. Et il n'a pas seulement immortalisé une époque, mais les caractères qu'il a créés, nous les retrouvons dans les cadres actuels<sup>5</sup>.

Formatosi prima come *chroniqueur judiciaire*, *grand reporter* e poi come *feuilletoniste*<sup>6</sup>, Leroux non ci ha lasciato ulteriori commenti né tanto meno «esercizi di autoriflessività riflessa» paragonabili ai saggi redatti da James, Stevenson e dalle altre personalità rievocate ne *L'opera inaugurale*. Eppure, questo caloroso riconoscimento del romanziere parigino al suo «modello inesauribile»<sup>7</sup> ci spinge a chiederci quali fossero le opere balzachiane meno note cui egli alludeva nell'affermazione poc'anzi riportata, nonché a verificare quale ruolo queste abbiano giocato nel suo «progetto della formazione della propria identità di scrittore», per riprendere ancora le parole di Susi Pietri<sup>8</sup>. Un tentativo in un tal senso è stato compiuto da Kirill Chekalov il quale segnala come Leroux, similarmnte al suo maestro, intendesse farsi «archéologue de Paris», per riprendere un'espressione di Guichardet. Il critico individua una traccia intertestuale in una digressione sulla Conciergerie comparsa ne *La Double Vie de Théophraste Longuet*, storia di un commerciante che scopre di essere la reincarnazione del noto bandito Cartouche: la descrizione del punto in cui inizia a manifestarsi lo sdoppiamento del protagonista richiamerebbe difatti alla mente la pittura tratteggiata nella terza parte di *Splendeurs et misères des courtisanes*, dove l'edificio della Conciergerie, incorporando a sé la «memoria dei secoli», rendeva

<sup>4</sup> Ivi, p. 47.

<sup>5</sup> Frédéric Lefèvre, *Une heure avec... Gaston Leroux*, in Gaston Leroux, *Œuvres*, Paris, Laffont, 1984, p. 997.

<sup>6</sup> Per una presentazione della vita e dell'opera di Leroux, rinviamo a Alfu, *Gaston Leroux. Parcours d'une œuvre*, Paris, Alfu & Encrage éd., 1996.

<sup>7</sup> Pietri, *L'opera inaugurale*, cit., p. 35.

<sup>8</sup> Ivi, p. 29.

possibile un'«immersione nel passato» simile all'esperienza da cui prende avvio l'avventura di Longuet<sup>9</sup>. L'osservazione di Chekalov dischiude margini di riflessione più ampi nel momento in cui ci soffermiamo su un secondo romanzo volto a dare forma alla figura del *revenant*, *L'Homme qui revient de loin*: come in *Théophraste Longuet*, anche in questo inquietante esemplare della produzione leroussiana *dans les ombres*, per riprendere la formula di Isabelle Casta<sup>10</sup>, la suggestione di una "seconda vita" si intreccia a un argomento di risonanza nel dibattito culturale dell'epoca, il sonnambulismo: «nous sommes à une époque où les juges d'instruction vont se renseigner auprès des somnambules: voyez l'affaire Cadiou, c'est la somnambule qui a tout découvert!», esclama l'artista ricordando come il disturbo studiato da Charcot venisse associato alla facoltà della chiarezza al punto da assumere valenza probatoria in sede di giudizio<sup>11</sup>.

Non sembrerà fuori luogo ricordare come, nella nutrita schiera di modelli ispirati da Mesmer e dagli *spirites* ai quali Leroux poteva attingere, comparisse proprio un testo di Balzac in cui tale fenomeno veniva a declinarsi come chiave di risoluzione di una serie di misteriosi furti: *Maître Cornélius*, racconto pubblicato sulla «Revue de Paris» nel 1831 e in seguito classificato fra le «Études philosophiques»<sup>12</sup>. Il nostro scrittore-lettore doveva senz'altro aver avuto presente la vicenda di questo grottesco *avatar* dell'avarico finito vittima della sua stessa ossessione; tuttavia, il richiamo si carica di una valenza più pregnante quando ricordiamo come essa, assieme all'ancor più nota *Une ténébreuse affaire*, rappresenti una delle opere della

<sup>9</sup> Kirill Chekalov, *Paris comme machine à explorer le temps: La Double Vie de Théophraste Longuet de Gaston Leroux*, in *Fabula/Les colloques*, «L'art, machine à voyager dans le temps», <<http://www.fabula.org/colloques/document4689.php>>, 8 agosto 2020 (traduzione nostra).

<sup>10</sup> Isabelle Casta et al., *La littérature dans les ombres. Gaston Leroux et les œuvres noires*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2002.

<sup>11</sup> Gaston Leroux, *L'homme qui revient de loin*, in Id., *Aventures incroyables*, Paris, Laffont, «Bouquins», 1992, p. 890.

<sup>12</sup> Per una presentazione del testo, si veda René Guise, «Introduction» a Honoré de Balzac, *Maître Cornélius*, in Id., *La Comédie humaine*, tome XI, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1980, pp. 3 sqq.

*Comédie* in cui sono più direttamente riscontrabili tracce del romanzo poliziesco, genere di cui proprio Leroux è stato uno degli esponenti di punta, come sottolinea Colin<sup>13</sup>. Ed è difatti possibile indicare proprio nelle zone gravitanti in tale registro un luogo significativo di convergenza artistica dei due artisti, come suggerisce una rete di risposdenze fra i testi appena citati e i lavori che hanno consacrato Leroux come rappresentante del «roman policier archaïque», ossia il dittico *Le Mystère de la chambre jaune* e *Le Parfum de la dame en noir*<sup>14</sup>. Tale ipotesi ci rinvia in verità a una questione preliminare, ossia fino a che punto si è legittimati a parlare per Balzac di una forma che doveva impiegare più di mezzo secolo per uscire dal suo stadio embrionale. La problematica si rivela controversa: se Messac saluta nell'autore di *Une ténébreuse affaire* un geniale precursore, Pellini e Vanoncini si rivelano molto più cauti al riguardo, sottolineando come sia più opportuno parlare di romanzo giudiziario<sup>15</sup> o ancora di «roman à suspense» e «d'espionnage», generi peraltro illustrati da testi come lo stesso *Parfum* e *Rouletabille chez Krupp*<sup>16</sup>. Non va poi dimenticato che, mentre i romanzi di Leroux sono incentrati su un caso da risolvere presentato come un attuale fatto di cronaca, vale a dire lo smascheramento del colpevole del tentativo di omicidio di Mademoiselle Stangerson e la seconda caccia all'uomo innescatasi con la ricomparsa di quest'ultimo (il redivivo Ballmeyer), in Balzac il tema dell'indagine viene a collocarsi in un intreccio assai più composito situato in epoche passate. Se la storia del tesoro dell'argentiere Cornélius fornisce un supporto alquanto macchinoso al felice epilogo della *liaison* fra Georges

<sup>13</sup> Si veda Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

<sup>14</sup> Come sottolinea Colin, l'espressione «roman policier» compare per la prima volta proprio nel *Parfum de la dame en noir* (ivi, p. 13).

<sup>15</sup> Rinviamo a Pierluigi Pellini, «Introduzione», in Honoré de Balzac, *Un caso tenebroso*, a cura di P. Pellini, Palermo, Sellerio, 1996, pp. 7-32; si noti come la traduzione del romanzo di Balzac figuri proprio in una collana intitolata «Il gioco delle parti. Romanzi giudiziari» (cfr. avanti).

<sup>16</sup> Andé Vanoncini, *Balzac et la ténébreuse naissance du roman policier*, «Romanische Studien», 3, mar. 2016, pp. 261-273, <<https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/57/321>>, 8 agosto 2020.

d'Estouteville e la figlia di Luigi XI, Marie de Sassenage, l'oscura faccenda del sequestro di Malin e della relativa istruttoria rappresenta solamente una delle quattro fasi in cui è articolato la complessa *scène de la vie politique* ambientata nella Francia napoleonica di *Une ténébreuse affaire*, come evidenzia Vanoncini<sup>17</sup>.

Chiarite tali premesse, sussiste comunque un margine per rintracciare diversi elementi i quali accreditano l'immagine di un Leroux lettore attento del Balzac "poliziesco". Non sfuggiranno anzitutto diverse concomitanze emergenti da una ricognizione degli scenari in cui si snodano i nostri scritti, prima fra tutte la presenza di un *haut lieu* dei racconti del crimine, il castello. Che sia il pittoresco Plessis di Luigi XI oppure la dimora di Cinq-Cygne, baluardo di un passato anacronisticamente difeso dagli aristocratici Simeuse e dalla contessa Laurence, o che sia ancora l'edificio in cui si snodano i fantasmagorici eventi del *Mystère* (il *Glandier*) e della *Dama in nero* (lo «château d'Hercule»), tale costruzione, nel farsi oggetto di descrizioni lunghe e accurate dal punto di vista storico, si offre tanto in Balzac quanto in Leroux come polo attorno a cui si orienta l'azione, rivelandosi un'architettura che fa «narrer» e confronta i personaggi a un mondo «devenu autre, étrange» come dice Rasson<sup>18</sup>:

Ce vieil édifice du quinzième siècle, assis sur une éminence, environné de douves profondes, larges et encore pleines d'eau, est bâti en cailloux et en mortier, mais les murs ont sept pieds de largeur. Sa simplicité rappelle admirablement la vie rude et guerrière aux temps féodaux. Ce château, vraiment naïf, consiste dans deux grosses tours rougeâtres, séparées par un long corps de logis percé de véritables croisées en pierre, dont les croix grossièrement sculptées ressemblent à des sarments de vigne. L'escalier est en en dehors, au milieu, et placé dans une tour pentagone à petite porte en ogive. Le rez-de-chaussée, intérieurement modernisé sous Louis XIV, ainsi que le premier étage, est surmonté de toits immenses, percés de croisées à tympan sculptés [...] Autrefois, ce castel devait être carré, fortifié aux quatre angles, défendu par une énorme tour à porche cintré, au bas de laquelle était, à la place de la grille, un pont-levis. Les deux grosses tours dont les toits en poyrière n'avaient pas été rasés, le clocheton de la tour

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Luc Rasson, *Châteaux de l'écriture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, pp. 14, 16.

du milieu donnaient de la physionomie au village. L'église, vieille aussi, montrait à quelques pas son clocher pointu, qui s'harmoniait aux masses de ce castel. La lune faisait resplendir toutes les cimes et les cônes autour desquels se jouait et pétillait la lumière<sup>19</sup>.

Ce château avait été construit, en 1140, par les seigneurs de la Mortola. Pour l'isoler complètement de la terre, ceux-ci n'avaient pas hésité à faire une île de cette presqu'île en coupant l'isthme minuscule qui la reliait au rivage. Sur le rivage même, ils avaient établi une barbacane, fortification sommaire en demi-cercle, destinée à protéger les approches du pont-levis et des deux tours d'entrée. Cette barbacane n'avait point laissé de trace. Et l'isthme, dans la suite des siècles, avait retrouvé sa forme première ; le pont-levis avait été enlevé ; le fossé avait été comblé. Les murs du Château d'Hercule épousaient la forme de la presqu'île, qui était celle d'un hexagone irrégulier. Ces murs se dressaient au ras du roc et celui-ci, par places, surplombait les eaux qui, inlassablement, le creusaient, si bien qu'une petite barque eût pu s'y abriter par calme plat et quand elle ne craignait point que le ressac ne la projetât et ne la brisât contre ce plafond naturel. Cette disposition était merveilleuse pour la défense qui n'avait guère, dans ces conditions, à craindre l'escalade, de quelque côté que ce fût<sup>20</sup>.

Ricorderemo poi *en passant* come le indagini narrate dai nostri scrittori includano una attenta perlustrazione delle zone e dei sentieri limitrofi al castello, mentre diversi elementi architettonici di quest'ultimo quali scale, cornicioni e finestre allestiscono un ambiente idoneo per gli esercizi da equilibrista praticati da criminali autentici come Ballmeyer-Larsan, o presunti tali, come il romantico Georges d'Estouteville. Inoltre, se il riferimento principale di Leroux per il dramma della stanza gialla resta senza dubbio il Poe della *Rue Morgue*<sup>21</sup>, anche diversi passaggi dei testi di Balzac tesi a dare rappresentazione a un motivo portante delle storie di detective quale il sopralluogo sulle scene del crimine sembrano prendere le pieghe di un'*énigme en chambre close*. Così, in una scena che ci ricorda l'ispezione di Rouletabille e il suo esame della porta del *pavillon* e della camera in cui Mademoiselle Stangerson è stata ritrovata agonizzante,

<sup>19</sup> Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, in Id., *La Comédie humaine*, tome VIII, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1978, p. 531.

<sup>20</sup> Gaston Leroux, *Le parfum de la dame en noir*, Paris, Librairie Générale Française, 1960, p. 69.

<sup>21</sup> Cfr. di nuovo l'intervista a Leroux riportata in Lefèvre, *Une heure avec...*, cit., p. 997.

il narratore di *Maitre Cornélius* dettaglia la «topographie» dell'abitazione dell'argentiere del re insistendo su immagini della claustrofobia quali i «volets ferrés» e sul meccanismo della «serrure à secret»:

Le roi regarda le mécanisme de la porte qui était maintenue par de grandes plaques et par des barres en fer ; les pièces de cette armure aboutissaient toutes à une serrure à secret dont la clef était gardée par Cornélius<sup>22</sup>.

Boitabille grogna et se rendit dans le vestibule de ↑[et illis. se mit aussitôt à] ~~Ð~~abord il ↓[inspecter la] [porte. porte ↑[Il] se rendit compte de la fermeture automatique. Il constata que ↑[cette] porte ne pouvait jamais ↓[rester ouverte et qu'il fallait une clef ↓pour l'ouvrir]<sup>23</sup>.

Se i dettagli sinora evidenziati iniziano a tratteggiare una zona di convergenza, il discorso si fa più complesso nel momento in cui possiamo ad analizzare un elemento chiamato a svolgere un ruolo funzionale nella struttura dei romanzi polizieschi quale il sistema dei personaggi. Rileveremo subito che, mentre il giovanissimo Rouletabille esemplifica alla perfezione il paradigma dell'investigatore dilettante dotato di una capacità di osservazione e di ragionamento logico fuori dal comune, i “proto-detective” di Balzac, per quanto investiti di tali qualità, disattendono il modello per più di un aspetto, come ricorda Gwen Thomas in *The Case of the Missing Detective*<sup>24</sup>. Se un'ipostasi del potere quale Luigi XI veste i panni dell'indagatore in maniera del tutto casuale, due figure istituzionalizzate e a tratti diaboliche quali Corentin e Peyrade appaiono difatti non solo quanto mai distanti dalla figura dell'*outsider* non professionista incarnata dal giornalista di Leroux, ma falliscono nell'obiettivo principale: essere l'eroe che «crée, ordonne, organise ce qui grâce à lui deviendra la

<sup>22</sup> Balzac, *Maitre Cornélius*, cit., p. 64.

<sup>23</sup> Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, BnF, Paris, département des Manuscrits, Fonds Gaston Leroux, NAF 28093, boîte 2, fol. 44 R, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55006356n>>, 8 agosto 2020; le citazioni dal testo di Leroux verranno tratte dal manoscritto quando siano presenti delle particolarità significative, segnalandole come tali con il riferimento al foglio.

<sup>24</sup> Gwen Thomas, *The Case of the Missing Detective*, «French Studies», XLVIII/3, July 1994, pp. 285-298.

vérité» ristabilendo «l'équilibre psychologique», per riprendere le parole di Lacassin nella sua *Mythologie du roman policier*<sup>25</sup>. Tale nodo ci riconduce in realtà alla questione, capitale per la nascita del nostro genere, della raffigurazione del mondo della polizia, universo tanto più sinistro per via della reversibilità dei ruoli: tanto in Leroux quanto in Balzac il criminale diventa rappresentante delle forze dell'ordine e viceversa, come indicano le vicende di Vautrin-Collin e del suo erede Ballmeyer-Larsan, entrambi assurti a capo della Sûreté<sup>26</sup>. Tuttavia, è importante sottolineare come sia il monarca di *Maître Cornélius* che due incarnazioni dello "Spione" e del "Poliziotto" quali Coirentin e Peyrade rilevino alcune funzioni destinate ad entrare nella tradizione del poliziesco, come osserva Chamberlin ricordando l'introduzione massiccia, rispetto alla prima versione di *Une ténébreuse affaire*, delle scene dedicate «à la recherche et à l'interprétation des indices»<sup>27</sup>.

Ed è effettivamente in questa direzione che è possibile reperire delle rassomiglianze importanti fra i nostri testi; delle concordanze significative che riguardano, in primo luogo, una tappa-cardine dello schema dell'indagine la quale sostiene intere

<sup>25</sup> Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 24.

<sup>26</sup> Va a Régis Messac il merito di aver dimostrato per primo il ruolo capitale, per la nascita del nostro genere, di fattori storici e sociali fra cui la moderna organizzazione della polizia attuata nel XIX secolo (Régis Messac, *Le «Detective-Novel» et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929; segnaliamo che Messac saluta in Coirentin e Peyrade due dei primi detective del romanzo moderno).

<sup>27</sup> Wells Chamberlin, *Une ténébreuse affaire, roman policier*, «Littératures», 6, janvier 1958, pp. 21-49; osserva lo studioso come nel «feuilleton du Commerce, la visite domiciliaire, au lieu de remplir quelques feuillets remplit deux longs chapitres; un des ajoutages compte trente-six feuillets (15 Le chapitre VI, «La Visite domiciliaire», a paru le 24 janvier 1841; le chapitre VIII, «Les Chagrins de la police», a paru en quatre tranches les 27, 28, 30 et 31 janvier.). Dans cette version, Coirentin a la manie d'interroger: il interroge ses victimes, ses associés, quiconque lui paraît capable de fournir le moindre détail; ceux qu'il interroge n'ont pas toujours conscience de l'importance de leurs réponses» (ivi, pp. 23-25). Anche lo studio del manoscritto del *Mystère de la chambre jaune* dimostra come la costruzione del romanzo come racconto poliziesco si sia fatta nel corso del tempo (cfr. Irene Zanot, *Le manuscrit du Mystère de la chambre jaune ou la construction d'une énigme*, «Revue italienne d'études françaises», 9, 2019, <<http://journals.openedition.org/riief/4075>>, 8 agosto 2020).



sequenze del *Mystère* e del *Parfum*, vale a dire l'esame delle impronte. Il motivo, che è all'origine del rebus leroussiano dei «pas élégants» e dei «pas grossiers», riveste un ruolo centrale nei "gialli" della *Comédie*: basti pensare allo stratagemma della farina sparsa sul suolo nella casa di Cornélius, trappola dello scaltro Luigi XI che permette di identificare proprio nel «vieil avare» il vero autore delle sottrazioni, mentre un altro *topos* sfruttato da Leroux quale l'idea delle «empreintes» fuorvianti determina l'arresto di Michu e dei nobili Simeuse e d'Hauteserre, inchiodati da tracce di ferro di cavallo uguali a quelle dei loro animali<sup>28</sup>. Ancora più singolare appare poi, in *Une ténébreuse affaire*, un dettaglio relativo al ritrovamento, da parte di Corentin, del bottone dell'uniforme del brigadiere disarcionato da cavallo a causa di una corda tesa dal figlio di Michu. In una versione successivamente soppiantata dalla trovata del capello biondo macchiato di sangue, questo stesso oggetto compariva nell'episodio della spedizione di Rouletabille sotto il letto dell'eroina del romanzo, Mademoiselle Stangerson: che tale "prova indiziaria" dovesse giocare un ruolo di primo piano nella risoluzione dell'enigma lo suggeriscono sia alcune battute cancellate nel f. 53 R, sia una annotazione presente in un documento che accompagna il manoscritto, le *Première notes qui ont été écrites pour le Mystère de la chambre jaune*, in cui l'espressione « Un bouton sous le lit » funge da titolo al capitolo VI:

Corentin mit pied à terre et resta pendant quelques instants à observer le terrain. Il examina les deux ormes qui se trouvaient en face, l'un adossé au mur du parc, l'autre sur le talus du rond-point que coupait le chemin vicinal ; puis il vit, ce que personne n'avait su voir, un bouton d'uniforme dans la poussière du chemin, et il le ramassa<sup>29</sup>.

-Mes compliments-

-Vous pensez... ce bouton ↑[de manchette] me sera plus précieux que la main rouge, que les pas noirs, que le mouchoir plein de sang ↑[bleu] et

<sup>28</sup> Il motivo dell'esame delle impronte compariva già in un altro «roman quasi policier» balzachiano quale *Le Curé de village* come osserva Mozet (Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 198).

<sup>29</sup> Balzac, *Une ténébreuse affaire*, cit., p. 591.

que le béret ↑[illis.] que je n'ai pas encore vu.. Prenez garde voici Robert Darzac † Pas un mot! <sup>30</sup>

Se possiamo infine solamente ricordare per sommi tratti come un altro *leitmotiv* dei romanzi leroussiani quale il procedimento dell'elenco delle prove riecheggi in entrambi i romanzi balachiani come dimostrano gli elenchi degli indizi contro Georges d'Estouteville e contro Michu, chiuderemo il nostro *excursus* soffermandoci su alcuni aspetti che ci ricollegano a una forma primigenia di romanzo poliziesco che ha trovato in Gaboriau il proprio ideatore, il «roman judiciaire»<sup>31</sup>. Dotato di una solida conoscenza del mondo delle leggi e del funzionamento dell'apparato civile e penale, impegnatosi in prima persona per una causa impopolare quale l'affaire Peytel, il «romancier du droit» che fu Balzac, come lo chiama Dissaux, ha illustrato in maniera capillare il tema della giustizia nella *Comédie*<sup>32</sup>, riservando ad esso ampio spazio sia in *Maître Cornélius*, che, in misura ancora maggiore, nel romanzo di Michu. Tale aspetto non doveva sfuggire all'attenzione di un frequentatore assiduo delle aule di tribunale quale Leroux, tanto più che le narrazioni in questione sono entrambe imperniate su un motivo cruciale nel *Mystère* quale l'«erreur judiciaire». Ma soprattutto, similamente a quanto avviene nel primo capitolo delle avventure di Rouletabille, Balzac informava la propria scrittura di quella che, con Gérard Cornu, chiameremo «linguistica giuridica»; operazione, questa, che non si traduce solamente nell'impiego del «vocabolario tecnico della prova» per descrivere il procedimento dell'istruttoria (nomi di documenti, atti, procedimenti dell'istruttoria e della perizia) e nell'utilizzo di termini ad «appartenenza giuridica esclusiva» o principale,

<sup>30</sup> Leroux, *Le mystère*, cit., fol. 53 R; la citazione si trova in un quadrato barrato con un tratto di penna. Da notare che l'espressione «Un bouton sous le lit» compare anche su una frase isolata scritta sul verso di questo foglio.

<sup>31</sup> La stessa etichetta «roman judiciaire» è considerata da diversi critici come sinonimo di romanzo poliziesco: si veda, a tale proposito, la monumentale opera di Roger Bonriot, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985.

<sup>32</sup> Nicolas Dissaux (dir.), *Balzac romancier du droit*, Paris, LexisNexis, 2012. Per un'analisi della *Lettre sur le procès de Peytel*, si veda Michel Lichtlé, *Balzac et l'affaire Peytel. L'invention d'un plaidoyer*, «L'Année balzacienne», 1, 3, 2002, pp. 101-165.

come li chiama lo studioso, ma che si concretizza altresì nel ricorso ai vari «linguaggi del diritto» da lui individuati<sup>33</sup>.

Tale aspetto emerge già in *Maître Cornélius* sotto forma di alcuni inserti ironici quali le digressioni relative alla «jurisprudence amoureuse» dell'epoca o, più diffusamente, nella voce di Luigi XI, il quale, nell'affermare il proprio status di unica fonte legittima di diritto nonché solo «grand justicier», infarcisce il proprio discorso di formule giuridiche<sup>34</sup>. Si ritrovano qui in abbondanza i tratti del «discours normatif», ossia le «marques linguistiques de souveraineté» quali l'imperativo e verbi «contraignants» e «sanctionnateurs»; le «marques linguistiques de généralité» come l'indefinito *nul*; un uso abbondante del «vocabulaire de la non-observation» e del «langage du dénouement»<sup>35</sup>, con termini tipici della procedura e del diritto penale (si veda l'ingiunzione «va vite surseoir à cette exécution», o ancora la frase che accompagna la metafora delle “grinfie della giustizia «moyennant quelque bonne grosse amende au profit de mon épargne, tu te tireras des griffes de ma justice»)<sup>36</sup>. Ma, come anticipavamo poco fa, è *Une ténébreuse affaire* ad offrirsi come campo privilegiato per un confronto ravvicinato con l'opera di Leroux. Oltre a condurre una disamina attenta del codice di Brumaio e della riforma napoleonica (analisi che, lo notiamo per inciso, investe la stessa dimensione linguistica)<sup>37</sup>, Balzac,

<sup>33</sup> Gérard Cornu, *Linguistique juridique*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Montchrestien, 2005, pp. 11 *ssq.* (traduzione nostra). Cornu individua «quatre grand langages au sein du l.ge du droit = langage législatif, langage juridictionnel, langage conventionnel, langage coutumier (quatre ou cinq, si l'on y ajoute le langage administratif) et, gravitant autour, tous les discours auxiliaires qui contribuent à la réalisation du droit (plaidoiries, réquisitoires, rapports, notifications, etc.)» (*ibid.*).

<sup>34</sup> Balzac, *Maître Cornélius*, cit., p. 47.

<sup>35</sup> Cornu, *Linguistique juridique*, cit., pp. 246-266 e 130.

<sup>36</sup> Balzac, *Maître Cornélius*, cit., p. 60: «– Silence ! cria le roi. Il se trouve ici quelqu'un qui veut me lasser. – Va vite surseoir à cette exécution, reprit-il en s'adressant au grand prévôt. Tu me réponds du criminel corps pour corps, mon compère ! Cette affaire veut être mieux distillée, et je m'en réserve la connaissance. Mets provisoirement le coupable en liberté !».

<sup>37</sup> Balzac, *Une ténébreuse affaire*, cit., p. 625: «Le Code de Brumaire an IV réservait au directeur du Jury du Département la poursuite immédiate du délit commis à Gondreville. Remarquez, en passant, que la Convention avait rayé de la langue judiciaire le mot crime. Elle n'admettait que des délits contre la loi, délits emportant des amendes, l'emprisonnement, des peines infamantes ou afflictives. La

similarmente a quanto avrebbe fatto il suo “autore-lettore”, dà qui illustrazione alle varie fasi dell’investigazione ufficiale e, in particolare, al processo, servendosi dei diversi tipi di discorso che istituisce il diritto, come anticipavamo poc’anzi, nonché di quei «discours auxiliaires qui contribuent à la réalisation du droit»<sup>38</sup>.

A sorreggere tale disegno è anzitutto il «dialogue inquisitoire» dell’audizione dei testimoni e dell’interrogatorio<sup>39</sup>, interazione «inégalitaire» le cui ««places sont prédéterminées dans le contexte socio-institutionnel en fonction de données telles que le statut social des interactants, leur position institutionnelle, leur âge relatif, leur compétence, leur prestige» come segnala Kerbrat-Orecchioni<sup>40</sup>. Questo discorso teso a sviluppare una «dynamique de l’intimidation pour l’un, et de la directivité pour l’autre»<sup>41</sup> nei nostri testi prende forme diverse a seconda della situazione di enunciazione: nelle sequenze dedicate alle indagini condotte dagli inquirenti appartenenti alla giustizia ufficiale, esso viene a configurarsi come una concatenazione di brevi battute incalzanti sul modello «question-réponse» intrisa di «formules routinières»<sup>42</sup>, come dimostra il capitolo VII del *Mystère* (intitolato *Le juge d’instruction interroge Mlle Stangerson*) o gli interrogatori degli “sbirri” Peyrade e Corentin:

- Quand est-elle sortie ? demanda Peyrade.
- Quand elle a vu vos fusils.
- Et par où est-elle allée ?
- Je ne sais pas.
- Et l’autre cheval ? demanda Corentin.
- Les... es... geen... daaarmes me me me... me l’on... ont priiis, dit Gothard.
- Et où allais-tu donc ? lui dit un des gendarmes.
- Je suuiv...ai...ais... ma maî...aî...aîtresse à la fer...me<sup>43</sup>

mort était une peine afflictive».

<sup>38</sup> Cornu, *Linguistique juridique*, cit. p. 11; vedasi anche il «Titre 2. Les discours du droit».

<sup>39</sup> Ivi, pp. 217-218.

<sup>40</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *Décrire la conversation*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 319.

<sup>41</sup> Cornu, *Linguistique juridique*, cit. p. 218.

<sup>42</sup> Teresa Muryn, Malgorzata Niziolek, *L’intertexte dans le roman policier*, «Synergies Pologne», 14, 2017, p. 8.

<sup>43</sup> Balzac, *Une ténébreuse affaire*, cit., p. 572.

Se il discorso diretto si dà come modalità privilegiata per riprodurre in tutta la sua vivacità un genere di comunicazione destinato a divenire un pilastro della narrativa poliziesca quale l'interrogatorio<sup>44</sup>, gli scrittori ricorrono a soluzioni miste quando si tratta di illustrare le dinamiche dell'aula di tribunale. Coerentemente con le intenzioni del narratore, che premette di volersi astenere dal riprodurre «tous les incidents du procès» per arrivare in fretta al «moment vraiment dramatique de cette journée inoubliable»<sup>45</sup>, nel *Mystère* la lettura dell'atto d'accusa è passata sotto silenzio, mentre l'interrogatorio dell'innocente Darzac, di cui si citano pochissime battute-chiave, è riportato in estrema sintesi<sup>46</sup>. Anche la scena in cui viene presentata l'audizione di un testimone di spicco del dramma del Glandier quale Larsan-Ballmeyer è introdotta da alcune frasi brevi in discorso indiretto atte a riepilogare per sommi capi le deposizioni del père Mathieu e di sua moglie; ad esse, fanno seguito una battuta dell'avvocato difensore di Darzac, maître Henri-Robert, e le dichiarazioni menzognere rese dal losco personaggio, vero colpevole del dramma del Glandier, su cui Leroux si sofferma più diffusamente<sup>47</sup>. Il procedimento, che è propedeutico alla sequenza in cui Rouletabille si offrirà come testimone-chiave in

<sup>44</sup> Rinviamo di nuovo a Muryl, Niziolek, *L'intertexte*, cit., pp. 65 *sqq.*

<sup>45</sup> «Mon intention n'est point de retracer ici tous les incidents de ce procès. J'ai assez longuement rappelé toutes les étapes de l'affaire pour ne point imposer aux lecteurs le défilé nouveau des événements entourés de leur mystère. J'ai hâte d'arriver au moment vraiment dramatique de cette journée inoubliable» (Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, Paris, Librairie Générale Française, 2015, p. 229).

<sup>46</sup> «La lecture de l'acte d'accusation s'accomplit comme presque toujours, sans incident. Je ne relaterai pas ici le long interrogatoire que subit M. Darzac. Il répondit à la foi de la façon la plus naturelle et la plus mystérieuse. "Tout ce qu'il pouvait dire" parut naturel, tout ce qu'il fut parut terrible pour lui, même aux yeux de ceux qui "sentaient" son innocence. Son silence sur les points que nous connaissons se dressa contre lui et il semblait bien que ce silence dût fatalement l'écraser. Il résista aux objurgations du président des assises et du ministère public. On lui dit que se taire, en une pareille circonstance, équivalait à la mort. "C'est bien, dit-il, je la subirai donc; mais je suis innocent!"» (ivi, p. 228).

<sup>47</sup> Ivi, pp. 229-230: «Maître Henri-Robert demanda alors à la cour de bien vouloir entendre immédiatement, sur ce point, Frédéric Larsan. "Dans une courte conversation que je viens d'avoir avec Frédéric Larsan, pendant la suspension d'audience, déclara l'avocat, celui-ci m'a fait comprendre que l'on pouvait expliquer la mort du garde autrement que par l'intervention du père Mathieu. Il serait intéressant de connaître l'hypothèse de Frédéric Larsan"».

un lungo scambio dialogico con M. de Rocoux<sup>48</sup>, rammenta i passaggi in cui il narratore di *Une ténébreuse affaire* sintetizza gli interrogatori dei Simeuse e d'Hauteserre e di Gothard fino a lasciare uno spazio sempre maggiore alla voce dell'imputato principale, Michu:

Après les récusations exercées avec sagacité par les défenseurs, éclairés sur ce point par le marquis de Chargeboeuf assis courageusement auprès de Bordin et de monsieur de Grandville, quand le jury fut constitué, l'acte d'accusation lu, les accusés furent séparés pour procéder à leurs interrogatoires. Tous répondirent avec un remarquable ensemble [...] Cependant l'accusateur public releva des contradictions entre les premiers interrogatoires où messieurs d'Hauteserre disaient avoir chassé tous ensemble, et le système adopté à l'audience qui laissait messieurs d'Hauteserre et Laurence chassant, tandis que messieurs de Simeuse auraient évalué la forêt<sup>49</sup>.

Nel momento in cui l'attenzione viene focalizzata sui protagonisti, gli autori passano in effetti a dare una rappresentazione diretta al momento-clou del «débat judiciaire» e alla sua correlata espressione linguistica, quel «dialogue contradictoire» consistente in una «double argumentation soumise à un même juge», come osserva Cornu<sup>50</sup>. Il ricorso ai dialoghi, più frequenti e di ben più ampio respiro rispetto alle parti imperniate sugli altri attori del processo, dà qui pieno risalto agli «énoncés de fait» e agli «énoncés logiques» con i quali può realizzarsi il diritto<sup>51</sup>: ne sono una riprova, fra gli altri esempi, le domande incalzanti della pubblica accusa a Michu e il dibattito fra il giudice M. de Rocoux e un Rouletabile oramai calatosi nelle vesti di avvocato difensore:

<sup>48</sup> Ivi, p. 247: «Rouletabile fut appelé immédiatement à la barre et son interrogatoire, car il s'agissait là plutôt d'un interrogatoire que d'une déposition, reprit».

<sup>49</sup> Balzac, *Une ténébreuse affaire*, cit., pp. 655-656.

<sup>50</sup> Cornu, *Linguistique juridique*, cit., p. 216; lo studioso precisa: «les interlocuteurs sont des adversaires. Ils s'affrontent, ils s'opposent, ils se combattent, ils se contredisent. Chacun parle contre l'autre. Le dialogue élève la contradiction. Dans cet échange dynamique, chaque monologue cherche à tirer de tout – et même de l'autre – ce qui renforce sa position et affaiblit la position adverse » (*ibidem*).

<sup>51</sup> Ivi, pp. 238-239.

– Si vous ne vous moquez pas de la justice, pourquoi, monsieur, n’avez-vous pas profité de ce que Larsan était avec vous, à cette barre, pour l’accuser en face ? Au moins, il aurait pu vous répondre ! ...

– Quelle réponse eût été plus complète que celle-ci, monsieur le président ? ... *il ne me répond pas ! Il ne me répondra jamais !* J’accuse Larsan d’être *l’assassin et il se sauve !* Vous trouvez que ce n’est pas une réponse, ça ! ...

– Nous ne voulons pas croire, nous ne croyons point que Larsan, comme vous dites, « se soit sauvé »... Comment se serait-il sauvé ? Il ne savait pas que vous alliez l’accuser ?

– Si, m’sieur, il le savait, puisque je le lui ai appris moi-même, tout à l’heure...<sup>52</sup>

– Vous auriez, dit-il à Michu, choisi l’heure à laquelle il ne fait plus clair, de cinq heures et demie à six heures et demie, pour sceller la barrière à vous seul ?

– Monsieur d’Hauterrie m’avait grondé !

– Mais, dit l’Accusateur public, si vous avez employé le plâtre à la barrière, vous vous êtes servi d’une auge et d’une truelle ? Or, si vous êtes venu dire si promptement à monsieur d’Hauterrie que vous aviez exécuté ses ordres, il vous est impossible d’expliquer comment Gothard vous apportait encore du plâtre. Vous avez dû passer devant votre ferme, et alors vous avez dû déposer vos outils et prévenir Gothard.

Ces arguments foudroyants produisirent un silence horrible dans l’auditoire.

– Allons, avouez-le, reprit l’accusateur, ce n’est pas un poteau que vous avez enterré<sup>53</sup>

«L’innocence doit un compte clair et plausible de ses actions. Le devoir de la Défense est donc d’opposer un roman probable au roman improbable de l’Accusation. Pour le défenseur qui regarde son client comme innocent, l’accusation devient une fable»<sup>54</sup>, osservava il narratore di *Une ténébreuse affaire* in un inserto quasi «méta-discursif»<sup>55</sup> che precede la scena dell’interrogatorio di Michu. Così, al termine della sequenza in cui avvocati e pubblica accusa si fronteggiano sulla scena del “teatro giudiziario”, il discorso balzachiano, discorso

<sup>52</sup> Leroux, *Le mystère*, cit., p. 244.

<sup>53</sup> Balzac, *Une ténébreuse affaire*, cit., pp. 658-659.

<sup>54</sup> Ivi, p. 655.

<sup>55</sup> Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l’énonciation*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 285.

«profondément polyphonique» come evidenza Bordas<sup>56</sup>, assume tratti del modello della *plaidoirie* quali l'«envolée, répétition, archaïsme de construction»<sup>57</sup>. Formidabile esempio di “discours rapporté mixte»<sup>58</sup>, l'arringa di Grandville mette in risalto tutta la forza persuasiva di questo stile enfatico della retorica giuridica destinato a soppiantare l'oratoria «impuissant[e]» del ragionamento, eppure anch'esso vittima, sul finale, di un ultimo colpo di scena romanzesco: il ritorno di Malin, rovescio che sancisce la condanna dei nobili e di Michu:

Il entra dans ces hypothèses avec une habileté merveilleuse. Il insiste sur la moralité des témoins à décharge dont la foi religieuse était vive, qui croyaient à un avenir, à des peines éternelles. Il fut sublime en cet endroit et sut émouvoir profondément. – Hé ! quoi, dit-il, ces criminels dînent tranquillement en apprenant par leur cousine l'enlèvement du sénateur. Quand l'officier de gendarmerie leur suggère les moyens de tout finir, ils se refusent à rendre le sénateur, ils ne savent ce qu'on leur veut ! Il fit alors pressentir une affaire mystérieuse dont la clef se trouvait dans les mains du Temps, qui dévoilerait cette injuste accusation. Une fois sur ce terrain, il eut l'audacieuse et ingénieuse adresse de se supposer juré, il raconta sa délibération avec ses collègues, il se représenta comme tellement malheureux, si, ayant été cause de condamnations cruelles, l'erreur venait à être reconnue, il peignit si bien ses remords, et revint sur les doutes que le plaidoyer lui donnerait avec tant de force, qu'il laissa les jurés dans une horrible anxiété. Les jurés n'étaient pas encore blasés sur ces sortes d'allocutions, elles eurent alors le charme des choses neuves, et le jury fut ébranlé<sup>59</sup>

Molti anni più tardi, l'ex-avvocato Gaston Leroux avrebbe denunciato il carattere oramai trito della tecnica di Grandville sintetizzando in poche formule riassuntive la difesa infervorata (e di scarso successo) di Darzac da parte di Maître Henri-

<sup>56</sup> Ivi, p. 338. Si vedano anche, a tale proposito, le riflessioni di Kerbrat-Orecchioni sulla «poliphonie», che la studiosa definisce come una «dialogisation interne au discours produit par un seul et même locuteur»: « Cette double dimension dialogique est fortement présente dans le réquisitoire et le plaidoyer car bien qu'unilatéraux, ces deux discours « incorporent plusieurs voix, imputables à autant d'énonciateurs distincts » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, tome I, Paris, A. Colin, 1990, pp. 15-16).

<sup>57</sup> Cornu, *Linguistique juridique*, cit., pp. 209-210.

<sup>58</sup> Bordas, *Balzac*, cit., p. 32.

<sup>59</sup> Balzac, *Une ténébreuse affaire*, cit., pp. 664-665.



Robert<sup>60</sup>. Una logica "altra", propria a una forma "altra" doveva imporsi: ad essa, avrebbe dato voce Rouletabille nella deposizione davanti al giudice, là dove il personaggio, nello svelare il mistero della stanza gialla, ricapitolava le articolazioni-cardine della narrativa poliziesca (dinamica del delitto, tracce fuorvianti, corretta interpretazione degli indizi, risoluzione del caso):

« Vous voyez, monsieur, quel est mon système, continua Rouletabille ; je ne demande pas aux signes extérieurs de m'apprendre la vérité ; je leur demande simplement de ne pas aller contre la vérité que m'a désignée le bon bout de ma raison ! ... « Pour être tout à fait sûr de la vérité sur Larsan, car Larsan assassin était une exception qui méritait que l'on s'entourât de quelque garantie, j'eus le tort de vouloir voir sa « figure ». J'en ai été bien puni ! Je crois que c'est le bon bout de ma raison qui s'est vengé de ce que, depuis la galerie inexplicable, je ne me sois pas appuyé solidement, définitivement et en toute confiance, sur lui... négligeant magnifiquement de trouver d'autres preuves de la culpabilité de Larsan que celle de ma raison ! Alors, Mlle Stangerson a été frappée... »

Rouletabille s'arrêta... se mouche... vivement ému.

« Mais qu'est-ce que Larsan, demanda le président, venait faire dans cette chambre ? Pourquoi a-t-il tenté d'assassiner à deux reprises Mlle Stangerson ?

– Parce qu'il l'adorait, m'sieur le président...

– Voilà évidemment une raison...

– Oui, m'sieur, une raison péremptoire. Il était amoureux fou... et à cause de cela, et de bien d'autres choses aussi, capable de tous les crimes.

Gros émoi, murmures, bravos ! Maître Henri-Robert déposa des conclusions tendant à ce que l'affaire fût renvoyée à une autre session pour supplément d'instruction ; le ministère public lui-même s'y associa. L'affaire fut renvoyée. Le lendemain, M. Robert Darzac était remis en liberté provisoire, et le père Mathieu bénéficiait « d'un non-lieu » immédiat. On chercha vainement Frédéric Larsan. La preuve de l'innocence était faite. M. Darzac échappa enfin à l'affreuse calamité qui l'avait, un instant, menacé, Gros émoi, murmures, bravos ! Maître Henri-Robert déposa des conclusions tendant à ce que l'affaire fût renvoyée à une autre

<sup>60</sup> Leroux, *Le mystère*, cit., pp. 228-229: « Avec cette habileté prodigieuse qui a fait sa renommée, et profitant de l'incident, maître Henri-Robert essaya de grandir le caractère de son client, par le fait même de son silence, en faisant allusion à des devoirs moraux que seules des âmes héroïques sont susceptibles de s'imposer. L'éminent avocat ne parvint qu'à convaincre tout à fait ceux qui connaissaient M. Darzac, mais les autres restèrent hésitants. Il y eut une suspension d'audience, puis le défilé des témoins commença et Rouletabille n'arrivait toujours point ».

session pour supplément d'instruction ; le ministère public lui-même s'y associa. L'affaire fut renvoyée. Le lendemain, M. Robert Darzac était remis en liberté provisoire, et le père Mathieu bénéficiait « d'un non-lieu » immédiat. On chercha vainement Frédéric Larsan. La preuve de l'innocence était faite. M. Darzac échappa enfin à l'affreuse calamité qui l'avait, un instant, menacé<sup>61</sup>.

Questo felice tentativo di far trionfare nell'aula una "verità improbabile", per parafrasare Balzac, avrebbe sancito una tappa basilare nella nascita del romanzo poliziesco. Se la non-colpevolezza di Michu doveva essere stabilita solamente *post mortem* grazie al *deus ex machina* de Marsay, l'assoluzione dell'innocente perseguitato di Leroux, Darzac, avviene difatti grazie all'intervento della figura-chiave del *détective amateur*, eroe che fa buon uso degli «énoncés logiques» già utilizzati senza successo dagli avvocati di *Une ténébreuse affaire*: «développement des conséquences», «interprétation», «extension analogique», «présomption et preuve indiciaire»<sup>62</sup>. La diversa risposta al tema dell'errore giudiziario data dagli autori (peraltro accomunati da una radicata sfiducia nella giustizia umana) appare dunque da collegarsi al processo di maturazione di una forma affatto acerba all'epoca di Balzac; nonostante ciò, come abbiamo verificato, nei "gialli" del proprio Maestro Leroux poteva non solo rintracciare diversi stilemi destinati a lasciare una impronta sul *Mystère* e sul *Parfum*, ma anche rinvenire quanto meno una qualità portante del genere poliziesco, il quale, come ricorda Elsa Lavergne, si fonda «non plus sur le récit du crime, mais sur

<sup>61</sup> Ivi, p. 268.

<sup>62</sup> Cornu, *Linguistique juridique*, cit., p. 239; appare interessante osservare come in Balzac venga prospettata anche l'ultima specie di «énoncé logique» individuata da Cornu, ossia la «qualification», «opération intellectuelle qui consiste à reconnaître dans un fait brut ou un acte (à qualifier) les traits distinctifs qui correspondent aux critères d'une notion juridique de référence, dont la donnée à qualifier apparait finalement, en cas de correspondance, comme une application». Ciò emerge nella scena già citata in cui la pubblica accusa intima all'imputato Michu di confessarsi reo dell'omicidio del senatore: «Monsieur de Grandville demanda formellement à l'Accusateur public de s'expliquer sur ce chef. Michu était accusé d'enlèvement, de séquestration et non pas de meurtre. Rien de plus grave que cette interpellation. Le Code de Brumaire an IV défendait à l'Accusateur public d'introduire aucun chef nouveau dans les débats: il devait, à peine de nullité, s'en tenir aux termes de l'acte d'accusation » (Balzac, *Une ténébreuse affaire*, cit., p. 659).

sa reconstruction progressive»<sup>63</sup>. In questo senso, il «cantiere aperto dell'invenzione delle forme» che rappresenta l'opera balzachiana, per riprendere un'ultima volta il prezioso studio di Susi Pietri, si svela per Leroux un formidabile «laboratorio critico per ripensare i possibili» della scrittura; un «banco magistrale di prova» che ha segnato una vera «svolta» nella «quest identitaria» di un giornalista riuscito ad affermarsi romanziero come il suo «grande precursore»<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Elsa Lavergne, *La naissance du roman policier français*, Paris, Garnier, 2009, p. 35.

<sup>64</sup> Pietri, *L'opera inaugurale*, cit., p. 36.



Éric Bordas

Le Balzac de Zweig, ou l'image dans le tapis de Susi ?

Zweig (1881-1942) a lu Balzac toute sa vie, en un compagnonnage régulier et une fécondité d'inspiration permanente, ne perdant jamais une occasion de dire et d'écrire à quel point il vénérât la mémoire de ce maître, lui consacrant ses dernières forces dans la rédaction d'une biographie portée par une sympathie et une admiration désarmantes. Et Susi a lu les lecteurs de Balzac toute sa vie. En particulier les lecteurs américains, européens et russes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles : Svevo, James, Yeats, Stevenson, Swinburne, Wilde, Pasternak, Tchekhov, Strindberg, avec une attention vive aux points de vue des deux poètes autrichiens Rilke et Hofmannsthal, à cette *Mitteleuropa* des années 1920 qui fut un creuset foisonnant et fascinant de cette modernité artistique que Susi aimait tant<sup>1</sup>.

Or il s'avère que Susi n'a quasi rien écrit sur Zweig, si proche de tous ces auteurs, et en particulier, bien sûr, de ses deux amis viennois qu'il fréquenta beaucoup, se contentant, en fait, de le mentionner en complément d'information, sans développement particulier<sup>2</sup>. Cette absence peut étonner : d'un strict point de vue

<sup>1</sup> Voir « Balzac et la scène européenne du roman », son introduction, in Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Créations européennes », 2004, pp. 5-25.

<sup>2</sup> Dans la note 1377 de sa thèse, *Écrivains-lecteurs de La Comédie humaine*, Université Paris 8, 2007, chapitre « Dissipations » : la biographie de Balzac par Zweig est indiquée, sans commentaire. Plus loin, dans le même chapitre, Zweig est cité comme auteur d'une lecture nietzschéenne de Balzac, avec renvoi à ses *Trois maîtres* – sur ce titre, voir *infra*. Dans *Architettura mondo*, in Andrea Borsari *et al.* (dir.), *Architettura. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Milano, Mimesis, 2019, Susi mentionne également en note, sans commentaire, *Trois maîtres*, p. 302, n. 22.

méthodologique, pourquoi et comment Susi a-t-elle pu se passer des très nombreuses déclarations de Zweig sur Balzac, ne serait-ce que pour les confronter à celles de Rilke et Hofmannsthal, dont le goût pour *La Comédie humaine* était fort différent de celui de l'auteur de *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, et les connaissances bien plus limitées ?

On commence par se dire que, peut-être, le Balzac de Zweig était trop connu, trop évident, trop notoire et trop visible pour que Susi perde du temps à lui consacrer des études menacées de redondance paraphrastique<sup>3</sup>. À l'exception, certes non négligeable, de James, Susi favorisait les écrivains pour qui et en qui la relation à Balzac pouvait surprendre à première vue, ou dont le Balzac n'était pas celui des manuels scolaires : Svevo, par exemple, et *Louis Lambert*, plutôt que Grazia Deledda et *Eugénie Grandet* – et en cela, elle trouva avec l'œuvre romanesque et poétique d'Antonio Moresco un aboutissement qui avait pu déplacer les régimes d'historicité de cette modernité d'histoire littéraire désormais obsolète<sup>4</sup>. Mais l'idée est superficielle, et surtout, si tel avait dû être le cas, Susi n'aurait pas manqué de s'en expliquer elle-même, encore une fois pour des raisons de justification méthodologique d'un corpus cohérent. Faut-il imaginer ici un authentique oubli, une forme d'acte manqué freudien – Freud que Zweig connaissait si bien, l'homme et l'œuvre, et dont tout le vocabulaire semble exister pour commenter les fictions de son disciple amateur. C'est donc cet acte manqué – qui est, disons-le tout de suite, un authentique coup de génie – que je veux interroger ici, en relisant conjointement les deux principaux textes de Zweig sur Balzac, *Trois maîtres* et la biographie posthume *Balzac. Le roman de sa vie*, et les « lectures européennes » récurrentes et fidèles de Susi. Zweig est-il, à sa façon, l'image dans le tapis des lectures de Susi, ce qu'il faut savoir reconnaître et qui donne cohésion à un ensemble ; ou est-il une mauvaise conscience, un trouble ou un effroi à oublier ? Relisons, réfléchissons, et rêvons, dans la mémoire de notre amie qui nous manque tant.

<sup>3</sup> Voir Joseph Strelka, *Stefan Zweig, biographe de Balzac*, in P. Grappin (dir.), *Stefan Zweig*, Actes du colloque de Metz, Paris, Didier, 1982, pp. 37-44.

<sup>4</sup> Voir Antonio Moresco, Susi Pietri, *Il Fronteggiatore. Balzac e l'insurrezione del romanzo*, Firenze-Milano, Bompiani, 2017.

En 1919, Zweig publie *Trois maîtres*, livre d'hommage aux trois plus grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle selon lui, Dickens, Dostoïevski et Balzac<sup>5</sup>. L'étude sur Balzac (qui date de 1908), dictée par une sympathie communicative, propose le portrait tout romantique d'un écrivain assoiffé de réussite et mu par une volonté exceptionnelle, longuement comparé à Napoléon, qui est parvenu à créer des personnages d'une force de représentation unique, en particulier ses jeunes ambitieux. Elle lui vaudra une lettre chaleureuse de Freud, estimant, toutefois, que ce n'était pas un travail très difficile car « il s'agit [d'un] type tout d'une pièce »<sup>6</sup>. De ce texte d'une quarantaine de pages, on retient également l'hommage précurseur, très intéressant, aux manuscrits de l'écrivain dans lesquels « on peut voir comment les lignes, qui au début sont posées et nettes, se gonflent comme les veines d'un homme en colère ; on peut voir comment elles se bousculent, se précipitent, se harcèlent furieusement l'une l'autre, maculées par les traces du café ». Enfin Balzac est salué comme celui qui, ne reconnaissant pas « de valeurs absolues en tant que secrétaire de ses contemporains, en tant que statisticien du relatif », a mis au centre de la pensée du monde la question de l'argent.

Si l'hommage reste dans la tradition du Balzac de Rodin (que Zweig rencontre en 1903, et qui inspire en 1905 à Rilke le texte que Susi a traduit et publié)<sup>7</sup>, tout en puissance, en volonté et surtout en énergie et en force, jusqu'à l'épuisement inévitable, l'intérêt est surtout dans le rapprochement avec Dickens et Dostoïevski, autres romanciers de la polyphonie disparate, de l'éclatement, et de l'ambiguïté des pensées idéologiques : sur ce point, l'intuition de Zweig, lui-même pourtant adepte d'une prose narrative aussi lisse que propre, est vraiment à saluer.

Mais au-delà de ce bref essai, surtout, Zweig travailla dès 1905 au projet d'une grande biographie de Balzac qui aurait été l'une des pièces maîtresses de son œuvre : il l'accompagna toute sa vie, connut une accélération créatrice dans les dernières

<sup>5</sup> Traduction française : Paris, Grasset, 1949. Ce texte bref est aujourd'hui encore régulièrement réédité en France.

<sup>6</sup> Voir la biographie de Serge Niémetz, *Stefan Zweig*, Paris, Belfond, 2011.

<sup>7</sup> In Pietri, *L'Invention de Balzac*, cit., pp. 119-125.

années, mais demeura inachevé (publication posthume 1946)<sup>8</sup>. Son éditeur, proche ami de l'auteur, Richard Friedenthal, a laissé un récit, lui aussi tout balzacien, des « souffrances de l'inventeur » pour porter toute sa vie son travail, de déménagement en déracinement, de pertes en victoires contre l'adversité de l'Histoire<sup>9</sup>.

Le Balzac de Zweig, qui commence par le récit de l'enfance malheureuse placée sous la figure terrifiante de la mauvaise mère et du père équivoque, est profondément et absolument *balzacien*, presque jusqu'à la caricature, pensant explicitement au mythe et au fabuleux. Il s'inscrit dans la lignée des textes des amis de Balzac, parisiens et littérateurs eux-mêmes, Gozlan d'abord (*Balzac en pantoufles*, 1856), puis Gautier (« Honoré de Balzac », six livraisons dans *L'Artiste*, mars-mai 1858), et Werdet (*Portrait intime de Balzac*, 1859). Mais avec une attention aiguë à l'histoire des textes, des rédactions et publications, grâce à Lovenjoul que Zweig a lu et relu avec soin (*Histoire des œuvres d'Honoré de Balzac*, 1879). C'est le Balzac des anecdotes et des légendes voulues et entretenues par Balzac lui-même, en domaine privé – voir le portrait en effet horrifiant qu'il dresse de sa mère, « monstre et monstruosité », criminelle, à Mme Hanska, très clairement pour se faire plaindre et obtenir un amour consolateur – ou public pour faire parler de lui, pour le meilleur et pour le pire, et faire ainsi de la « réclame » pour son œuvre : dettes harcelantes, créanciers, voyages européens fastueux, maladresses sociales, disgrâce physique, *etc.*, le tout culminant dans le naufrage au long cours de sa liaison avec sa princesse lointaine, puis épouse acariâtre, en un mariage au sens propre catastrophique – à noter à ce sujet que Zweig ne cautionne pas dans sa biographie les propositions de Mirbeau sur un Balzac agonisant pendant que sa femme le trompe, dans la chambre à côté, avec le médecin : sans doute cette fiction a-t-elle le tort pour lui de ne pas être balzacienne, c'est-à-dire de ne pas être de Balzac lui-même, ni dans Balzac. C'est le Balzac en

<sup>8</sup> Traduction française en 1950 : Paris, Albin-Michel. Là encore, comme pour *Trois Maîtres*, le titre n'a jamais quitté le catalogue.

<sup>9</sup> Reproduit dans l'édition française comme postface.



robe de chambre buvant son café, rêvant de fortune en plantant des ananas en plein Paris, des échecs au théâtre, *etc.*, *etc.* C'est aussi et surtout le Balzac de *La Comédie humaine*, celui qui est derrière chaque récit et dont la vie et la personnalité doivent se reconnaître dans des fictions cathartiques. La confession biographique de Raphaël dans *La Peau de chagrin*, avec la mansarde de la rue Lesdiguières, ou celle du narrateur de *Facino Cane*, disant sa misère et allant chercher les distractions en observant les passants sur les boulevards doivent être prises au pied de la lettre empirique. Tout comme les illusions perdues de Lucien de Rubempré dans le monde du journalisme parisien, ou celles de Montriveau joué et méprisé par une duchesse qui était peut-être une marquise (de Castries), ou les remords de Félix de Vandenesse d'avoir fait du mal à une maîtresse âgée et mariée pleine d'amour, *etc.*, *etc.*

Insistons sur le sous-titre (dont on ignore s'il est de Zweig) : cette biographie entend bien raconter « le roman de la vie » de Balzac, ce que ne fait pas du tout, en 1923, l'ouvrage en allemand de l'universitaire Curtius, médiéviste historien de la littérature européenne, qui constitue la première synthèse analytique des représentations et des formes, des choix poétiques et politiques de *La Comédie humaine* elle-même, plus que de son auteur<sup>10</sup>. Travail d'amateur au sens strict et voulu comme tel, la biographie de Zweig propose un récit captivant qui raconte le roman d'apprentissage d'un bourgeois enthousiaste, génie malgré lui, et grand descripteur d'une société, d'un monde et de passions qu'il rend compréhensibles par la force de ses intuitions. Car, assurément, au-delà de la personnalité attachante d'un auteur sociologiquement pas comme les autres, le bâtard devenu roi, Zweig aimait en Balzac la représentation très ambivalente de la société française, l'attraction de l'énergie tout comme les épreuves récurrentes des échecs. On peut même se demander, en outre, si la curiosité de l'Autrichien pour toutes les formes de « confusions des sentiments » et diverses étrangetés érotiques qui a fait son succès, et souvent attribuée à l'influence de Freud,

<sup>10</sup> Première traduction (et adaptation) française : 1933 ; voir Ernst Robert Curtius, *Balzac*, traduction revue, Paris, Éditions des Syrtes, 1999.

n'aurait pas son origine dans une excellente lecture de certaines pages de *La Comédie humaine* – sans que cette question soit pourtant abordée nulle part dans la biographie, ni à propos de la vie intime de Balzac, ni à propos du personnage de Vautrin qui intéresse moins Zweig que les jeunes héros dynamiques et ambitieux, plus balzaciens, en effet, dans sa logique personnelle d'identification.

Zweig, homme de son temps, est un adepte de la psychologie pour expliquer l'intériorité. Freud lui permettra d'affiner son vocabulaire et sa démarche, mais la logique heuristique reste la même : la vie extérieure (des corps, des mondes sociaux) s'explique par une vie intérieure, une pensée, des sentiments, qui est le fait d'une personnalité individuelle plus ou moins déterminée par une histoire familiale et un milieu social. Ce qui veut dire que pour Zweig, tout s'explique et tout a du sens, dans une psychologie de la personne, ou de la nation comme métonymie culturelle. Méthodologiquement sinon théoriquement, Zweig raconte le roman biographique de Balzac un peu comme le fera plus tard une Marthe Robert pour Flaubert, le talent romanesque (assumé) en plus et soutenu par le cadrage chronologique linéaire de la biographie comme genre de texte.

Un Balzac balzacien donc, dans un récit biographique qui vise à expliquer une personnalité dans toute sa complexité, à trouver de la cohérence et du sens. Et je me demande si ce n'est pas cela même qui avait pu déplaire à Susi, au point de la pousser à occulter cette référence partout attendue pour elle, du fait de son contexte. Je me demande si la notion d'*explication*, et l'arrogance qu'elle implique au fond d'elle-même dans sa seule démarche, ne heurtait pas, par son geste conclusif une Italienne qui s'était formée dans des années de culture des œuvres ouvertes, politiquement très contestataires, sans auteur – Susi aimait les travaux d'Umberto Eco. Et à cet égard, par ce qu'il implique, par ce qu'il découvre, le Balzac de Zweig était, peut-être, tout simplement mais paradoxalement trop balzacien pour Susi, trop romancier et trop romanesque, mais d'un romanesque biographique dit « réaliste » dans une transitivité de l'énonciation qui ne suscite aucune forme d'interrogation.

Quand le roman prétend expliquer le réel. Trop conservateur aussi malgré ses ambiguïtés psychologiques ? C'est le Balzac de Rodin, certes, scandaleux de puissance quasi obscène, mais c'est aussi et surtout le Balzac de la Sorbonne de Pierre-Georges Castex qui aboutira à cette édition aussi admirable qu'irritante de *La Comédie humaine* dans la Pléiade (1976-1981), objet génétique de contestation permanente pour tous les maîtres et amis de Susi qui a fait sa thèse en codirection en France dans une université en opposition frontale à la Sorbonne et à ses modèles théoriques qui étaient d'abord des principes politiques d'autorité. C'est aujourd'hui encore le Balzac de *L'Année balzacienne* qui assume avec grand talent ses choix conservateurs : Balzac, l'homme et l'œuvre, la seconde s'expliquant par la personnalité du premier, et le premier restant l'auteur définitif et terminal de la seconde. Or Susi aimait les marges, les frontières plus que les centres, et les incertitudes en déplacement, les questions plus que les réponses. De *La Comédie humaine*, elle relisait, inlassablement ces renversements de la représentation balzacienne (réaliste ?) que sont *Une passion dans le désert* ou *Le Chef d'œuvre inconnu* plutôt que *Illusions perdues* ou *Le Colonel Chabert*. J'oserais dire que de Balzac, Susi préférait le poète qu'il était aussi au romancier social qu'il était trop, ou qu'il avait trop été, ou, plus vraisemblablement, que l'on avait trop fait de lui. Susi était très proche de Michel Butor en cela, dont le Balzac était cubique, tout en collages, en montages, et fidèle à Rodin d'abord par la volonté de surprendre et de sacrifier l'harmonieux de l'explication à la force brutale de l'instinct, de la présence immédiate<sup>11</sup> : Balzac n'a jamais fait dans le beau, et quand il atteint à la grandeur du sublime, au-delà d'un beau dont il se méfie, dont il sait qu'il ne sera jamais son domaine, il introduit systématiquement du doute.

Susi aurait-elle donc négligé Zweig parce que son Balzac n'était pas le sien, ni celui des auteurs paradoxaux, poètes plus que romanciers, qu'elle affectionnait en priorité ? Peut-être. Mais pourtant l'on n'imagine pas Susi donner tort à

<sup>11</sup> Voir, dans Pietri, *Architettura mondo*, cit., les propos inspirés sur Butor lecteur de Balzac, pp. 316-317, également p. 305, n. 46.

ceux derrière lesquels elle s'effaçait : l'on n'imagine pas non plus Susi sectaire, refusant un auteur coupable de ne pas lire Balzac comme elle, surtout quand ce même auteur a laissé tant de récits magnifiques. Alors je me demande de plus en plus si cette discrétion relative (involontaire ?) ne figure pas un vide qui serait celui de la limite, et cette limite celle du sens : de la lecture. Parce que le Balzac de Zweig est l'affirmation d'un sens, du monde et dans le monde, qui explique tout, référence forte et rassurante – et l'on sait que Zweig ne voulut pas rester dans un monde que le sens semblait avoir absolument fui... Le Balzac de Zweig est celui d'une lecture dirigée par une pensée herméneutique, non nécessairement religieuse mais résolument transcendante, et finalement optimiste, promesse : l'absence de cette lecture comme proposition cohérente d'être au monde, comme manière d'être et style de vie<sup>12</sup>, ou plutôt le silence de cette lecture, tue, met l'homme face à ses responsabilités, à ses plus hautes exigences en matière de choix et d'engagement, à sa nécessité d'inventer, de trouver, de proposer. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, le Balzac de Zweig est devenu trop sécurisant, parce que Balzac était pour Zweig une promesse et un espoir en l'homme, indispensables : Susi n'y croit plus et l'oublie pour ne plus y croire, mais son absence fait entendre une résonance immanquable qui pourrait bien être la voix même de l'amour.

<sup>12</sup> Voir Marielle Macé, *Façons de dire, manière d'être*, Paris, Gallimard, 2011 ; Bernard Vouilloux, *Ce que nos pratiques nous disent des œuvres. À travers poétique et esthétique*, Paris, Hermann, 2014.

Daniela Fabiani

Paul Gadenne lettore di Balzac

Quando l'amico Albert Béguin gli propose di scrivere la prefazione a tre testi di Balzac, Paul Gadenne era già un autore ben noto nel panorama culturale del tempo: egli aveva pubblicato vari romanzi e novelle che avevano ottenuto il plauso della critica, stava lavorando alla redazione de *La Plage des Scheveningen*<sup>1</sup> che sarà pubblicato nel 1952, ma a livello personale aveva avuto una ulteriore ricaduta della sua malattia, la tubercolosi, che lo aveva costretto ad 'esiliarsi' ancora una volta a Cambo-les-Bains. La sua malattia lo ha sempre obbligato infatti a rimanere ai margini della cultura ufficiale e in questo 'esilio' provinciale egli non ha mai smesso non solo di scrivere ma soprattutto di leggere, attività che lo faceva spaziare nella letteratura classica e contemporanea di tutti i tempi e luoghi. La lettura non è mai stata per lui un'occupazione secondaria, esterna e soprattutto estranea alla sua attività di scrittore, anche quando non condivide le idee esposte nei testi che legge, anzi essa è un'occasione di vitale importanza che lo coinvolge profondamente in una serie di riflessioni e di giudizi capaci di affinare e approfondire la sua stessa attività letteraria. La lettura cioè non è mai un semplice piacere provvisorio ma un'attività indispensabile all'animo umano perché capace di rispondere, consapevolmente o meno, alle sue preoccupazioni per cui essa genera sempre una rimessa in discussione delle proprie certezze e provoca necessariamente un mutamento a volte anche doloroso, come dice Gadenne in un suo articolo: «La lecture de roman ne

<sup>1</sup> Paul Gadenne, *La Plage des Scheveningen*, Paris, Gallimard, 1952.

peut être un exercice sans conséquences; il faut savoir qu'elle offre des dangers»<sup>2</sup>. Il libro quindi è essenzialmente una presenza, qualcosa e qualcuno con cui dialogare per alimentare e capire meglio la propria esperienza di uomo e di scrittore, un'alterità con cui confrontarsi per arricchire le proprie conoscenze e quindi la vita stessa. È anche in questa ottica che vorrei leggere le tre prefazioni da lui scritte alle opere di Balzac poiché la loro redazione segna, forse inconsapevolmente, un mutamento nella produzione artistica di Gadenne, e offre la possibilità di capire meglio l'ultima fase della scrittura gadenniana, che ha diviso la critica per la novità introdotta rispetto alla produzione precedente.

### *Gadenne lettore di Balzac*

Nel 1950/51 escono nell'edizione "Le Club Français du livre" tre opere di Balzac, *Honorine*, *Le contrat de mariage* e *Un prince de la Bohème*<sup>3</sup>, ognuna delle quali preceduta da una prefazione di Paul Gadenne. Inserite rispettivamente nel ciclo *Scènes de la vie privée* e in *Etudes des mœurs*, queste tre opere balzacchiane, forse meno note rispetto ai più celebri romanzi, presentano ognuna tre personaggi principali alle prese con la questione amorosa, vissuta in modi e in ambienti sociali diversi, che si trasforma in tutti i casi in un dramma tanto da far dire a Gadenne che Balzac è più «homme de théâtre que romancier»<sup>4</sup>. Se è la prima volta che Gadenne scrive delle *Préfaces*, non è certo la prima volta che si dedica a redigere brevi saggi di critica letteraria: agli inizi della sua carriera aveva concluso i suoi studi universitari con un *mémoire* su Proust<sup>5</sup>, nei suoi *Carnets*

<sup>2</sup> Paul Gadenne, «Usage du roman», in *A propos du roman*, Arles, Actes Sud, 1983, p. 129.

<sup>3</sup> Rispettivamente *Honorine* (vol. VI, 1950 - H), *Le contrat de mariage* (vol III, 1950 - CM), *Un prince de la Bohème* (vol. IX, 1951- PB). Le tre prefazioni sono ora pubblicate in Paul Gadenne, *Trois Préfaces à Balzac*, Paris, Le temps qu'il fait, 1992. Nel presente articolo le citazioni rimandano a questa edizione e le prefazioni saranno citate con le sigle sopra indicate.

<sup>4</sup> Gadenne, CM, cit., p. 49.

<sup>5</sup> Sui vari testi di Gadenne su Proust si rimanda all'articolo di Hélène de Jacquélet, *L'apprentissage proustien de Paul Gadenne*, in *Marcel Proust 8. Textes*

pubblicati<sup>6</sup> sono presenti un breve saggio su Sartre e molte altre pagine di critica letteraria dedicate a tanti autori di tutti i tempi, compresi quelli della letteratura americana a lui contemporanea. Non stupisce comunque il fatto che Gadenne abbia accettato di scrivere queste tre prefazioni poiché, nonostante la diversa sensibilità artistica, egli ha sempre visto in Balzac uno dei più grandi romanzieri della letteratura francese, come testimoniano i molti riferimenti nei suoi *Carnets* e nei brevi saggi sul romanzo, dove, spesso accomunandolo a Stendhal e Flaubert, esprime il suo grande apprezzamento per personaggi e tematiche proposte dai vari testi dell'autore ottocentesco. Queste tre *Préfaces*, riunite insieme in un unico volume nel 1992 dalla casa editrice "Le Club Français du livre", si situano anzitutto cronologicamente in un periodo ben preciso della vita del nostro autore: Gadenne non è più il giovane che nel 1929, quando scrive su Proust, è appena all'inizio della sua carriera artistica, ma è l'uomo adulto che ha al suo attivo una produzione letteraria importante, ha una conoscenza e una pratica approfondite della letteratura e dei suoi meccanismi tematico-formali, si è misurato con strategie narrative anche straniere nel tentativo di esprimere al meglio le preoccupazioni personali e soprattutto le problematiche letterarie del suo tempo. La sua grande ammirazione per Balzac comunque poggia su una lettura attenta di tutte le opere dell'autore di cui quindi i tre testi qui esaminati non sono altro che l'espressione più precisa e organica, una lettura analitica che permette di capire non solo il valore che egli annetteva all'opera dell'altro ma anche le possibili influenze dell'autore della *Comédie Humaine* sullo scrittore Paul Gadenne.

Le tre *Préfaces*, pur nella diversità dei testi proposti, sono accomunate da una metodologia critica pressoché identica: a una visione generale che potremmo definire panoramica, in cui vengono abbozzati gli elementi essenziali del testo balzacchiano, viene sempre affidata un'ipotesi di definizione della tematica/

réunis et présentés par Joseph Brami, in «La Revue des lettres modernes», 2010, pp. 197-212 e al volume di Bruno Curatolo, *Paul Gadenne. L'écriture et les signes*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>6</sup> Dal 1984 è uscita regolarmente la rivista «La rue profonde. Carnets Paul Gadenne» che pubblica sia le annotazioni dell'autore che altri suoi brevi scritti.

problematica che l'analisi successiva dovrà dimostrare o correggere: così ad esempio, se fin da subito *Honorine* viene definito «un drame de la liberté qui se noue à un drame de l'attente et de la poursuite»<sup>7</sup>, la lunga disamina del testo gli farà aggiungere che è anche un dramma «de la fidélité:[...] comment aimer un être sans le blesser, et sans l'acculer à la mort?»<sup>8</sup>. Parimenti, se fin dall'inizio l'argomento del *Contrat de mariage* è «la lutte des sexes»<sup>9</sup>, alla fine dirà che si tratta piuttosto di un romanzo che «matérialise le contraste entre la vie du sentiment et la mécanique sociale»<sup>10</sup>; *Un Prince de la Bohème* è sì «un tableau d'une certaine portion de la jeunesse d'après 1830»<sup>11</sup> ma, poiché è basato sulla scoperta dell'amore, mette in luce soprattutto la contraddittorietà del mondo interiore degli uomini. Si tratta di definizioni evidentemente complementari che fanno capire come la lettura critica di Gadenne non si limita ad una mera presentazione dei testi ma è concepita come un percorso di lettura personale, teso a penetrare nel profondo della vicenda per un confronto e a volte anche una rimessa in discussione delle idee di partenza. Dal generale al particolare, anzi agli aspetti particolari che più stanno a cuore a Gadenne romanziere e novellista: è così che procede la sua analisi toccando quelli che sono i punti salienti di ogni testo narrativo; il *décor* e l'ambiente sociale, i personaggi e la tematica di cui si fanno portavoce, le strategie narrative sono gli aspetti che egli affronta con un acume e una simpatia non esenti a volte da una certa contraddizione.

In un autore come Gadenne, estremamente attento a descrivere il rapporto tra il personaggio e l'ambiente materiale, urbano o naturale, in cui egli si muove, ci si sarebbe aspettati una attenzione particolare a questo tipo di descrizione del resto ben presente in Balzac: in realtà egli si limita ad accennarlo solo per *Honorine* in cui dice che Parigi fa corpo con i personaggi e diventa

<sup>7</sup> Gadenne, *H*, cit., p. 31.

<sup>8</sup> Ivi, p. 32.

<sup>9</sup> Gadenne, *CM*, cit., p. 35.

<sup>10</sup> Ivi, p. 55.

<sup>11</sup> Gadenne, *PB*, cit., p. 65.



complice di entrambi i protagonisti<sup>12</sup>; ciò che più gli interessa è invece la relazione che questi ultimi intrattengono con la società del loro tempo e gli effetti che le norme e le convenzioni sociali producono sulla vita dei personaggi. I tre testi balzacchiani presentano in modo diverso tre situazioni legate al matrimonio e al suo ruolo nella vita personale e sociale dei protagonisti: se secondo Balzac, dice Gadenne, «La Bohème est un lieu idéal [...] où ce n'est pas l'argent, mais la distinction et le talent qui font prime»<sup>13</sup> e *La Palferine*, rappresentante di questa società cui Gadenne applica il termine stendhaliano di *désinvolture*, è «une protestation vivante [...] contre une bourgeoisie qui croit pouvoir se sauver par l'argent»<sup>14</sup>, nel *Contrat de mariage* mette in evidenza come la lettera di De Marsay è «un manuel de savoir vivre, à recommander aux âmes tendres»<sup>15</sup> tanto che nel testo «on se refuse de nous les [les personnages] montrer autrement qu'en liaison avec la société et avec ses valeurs»<sup>16</sup>. Ciò che conta quindi in Balzac, secondo Gadenne, è il legame/contrasto che esiste tra i valori e gli interessi personali e quelli della società in cui vivono i personaggi. Questo giudizio rimanda del resto a quanto egli scrive nella *Préface* a *Honorine* dove mette in luce come 'l'ideale' della donna, cioè la sua libertà,

[...] est à l'opposé de ce que la Société lui impose sous le nom de devoir. Octave est ce devoir; devoir haïssable, car il traduit la volonté du milieu: en sacrifiant au vœu d'Octave [...] Honorine a le sentiment d'une dégradation, car elle subit non pas seulement un homme mais le poids de la Société toute entière<sup>17</sup>.

L'intento di Balzac perciò, secondo Gadenne, non è tanto quello di descrivere e giudicare la società del suo tempo quanto di analizzare le problematiche che le norme di quella società generano nella vita personale, come dice anche ne *Le contrat de mariage*, un testo che è essenzialmente «l'étude des caractères» di un autore «qui, au fond, s'en prend moins à une classe sociale

<sup>12</sup> Gadenne, *H*, cit., pp. 13-14.

<sup>13</sup> Gadenne, *PB*, cit., p. 69.

<sup>14</sup> Ivi, p. 68.

<sup>15</sup> Gadenne, *CM*, cit., p. 47.

<sup>16</sup> Ivi, p. 48.

<sup>17</sup> Gadenne, *H*, cit., p. 30.

qu'à une situation typique engendrée par le problème du mariage bourgeois»<sup>18</sup>.

Colpisce comunque la disamina della tematica di ogni testo, molto lunga e articolata per essere una semplice prefazione, un'analisi che partendo dal presupposto che in Balzac «les passions sont à la source»<sup>19</sup> di ogni dramma, ne mette in luce i vari aspetti legandoli alla natura umana e ai suoi diversi atteggiamenti. Sulla scia di questo dato i personaggi vengono analizzati approfonditamente e singolarmente, spiegati nei loro atteggiamenti e nelle loro reazioni alle vicende che li vedono protagonisti in una dimensione narrativa la cui unità è data appunto dalla passione che li accomuna. Per fare questo Gadenne privilegia il metodo del confronto: basandosi sul tema centrale affrontato nel testo da Balzac egli analizza in modo speculare le riflessioni, le azioni, gli atteggiamenti dei personaggi mettendo a confronto le diverse personalità e ponendosi domande sulle ragioni che hanno spinto l'autore a creare personaggi a volte contraddittori. È così che alla presentazione della concezione dell'amore di Octave Gadenne accosta, per opposizione, quella di Honorine e infine quella del *confident*, mettendo in evidenza la forza e le debolezze di una passione amorosa fortemente ma diversamente vissuta: se la grandezza ma anche la *faute* di Honorine sta nella sua passione per la libertà poiché alla ribellione iniziale sostituisce poi il ricorso alla realtà ultima che è la morte, Octave vive la sua adorazione per Honorine con un egoismo di cui è inconsapevole e per questo è destinato a diventare la vittima di un'ultima illusione; la morte di Honorine, dice Gadenne, «le condamne au sentiment d'une culpabilité irréparable»<sup>20</sup>. La giustizia quindi, conclude Gadenne, colpisce gli esseri «dans leur innocence»<sup>21</sup>. Da qui nasce la domanda, cui Gadenne non dà risposta, se con ciò Balzac ha voluto proporre una «leçon qui est le contraire d'une leçon morale»<sup>22</sup>. Lo stesso giudizio lo ritroviamo nella *Préface* a *Un contrat de mariage*: Paul

<sup>18</sup> Gadenne, *CM*, cit., p. 43.

<sup>19</sup> Ivi, p. 40.

<sup>20</sup> Gadenne, *H*, cit., p. 31.

<sup>21</sup> Ivi, p. 20.

<sup>22</sup> Ivi, p. 20.

è un essere debole, puro e naturalmente destinato a diventare un perdente poiché alla spontaneità del sentimento, ai suoi ingenui desideri risponde un meccanismo sociale del tutto inumano e una ferrea e cinica morale familiare. Anche nel *Prince de la Bohème* Gadenne sottolinea che l'attenzione di Balzac nel descrivere il personaggio di Du Bruel è dovuta alla volontà dell'autore di far emergere, nonostante tutto, la sua umanità messa a confronto con la coppia Claudine/La Palferine in cui «A la fierté, à la dureté d'un homme qui n'admet pas que quelque chose se glisse dans sa vie "sans son consentement" répond un vertige de confiance, de crédulité» da parte di Claudine, che però acquisisce la sua profondità grazie alla «conscience qu'elle prend d'elle-même»<sup>23</sup>. Da qui l'affermazione di Gadenne secondo la quale sembra che per Balzac l'amore «ne soit vraiment l'amour, que dans la non-réciprocité»<sup>24</sup>, come dimostrano, sempre secondo Gadenne, anche altre opere dell'autore ottocentesco<sup>25</sup>. Balzac ammira il cinismo di La Palferine perché «c'est une expression de la puissance»<sup>26</sup>, così come ammira l'abnegazione di Claudine la cui ambiguità – angelo con l'amante ma «souveraine exigeante et perfide»<sup>27</sup> con il marito – non è altro che l'espressione del suo desiderio di vivere pienamente la propria esistenza<sup>28</sup>. E quella che potrebbe sembrare una contraddizione, dice Gadenne, in realtà illustra la grandezza e il genio dello scrittore: Balzac è stato capace di unire in una stessa creatura gli aspetti contraddittori dell'interiorità umana e la sua profonda capacità di osservazione riesce a mostrare in modo estremamente forte «la cruelle ambivalence de nos actions»<sup>29</sup>. Egli apprezza perciò la capacità di Balzac di riproporre attraverso i personaggi i moti profondi della natura umana, di far emergere come gesti ed eventi siano il risultato dell'interiorità e dell'intensità dei sentimenti: è questo un punto di vista sull'opera di Balzac che deriva a Gadenne

<sup>23</sup> Gadenne, *PB*, pp. 78-79.

<sup>24</sup> Ivi, p. 80.

<sup>25</sup> Gadenne cita espressamente *La Fausse Maîtresse e Béatrix (Ibidem)*.

<sup>26</sup> Gadenne, *PB*, p. 81.

<sup>27</sup> Ivi, p. 82.

<sup>28</sup> Cfr. Ivi, p. 81.

<sup>29</sup> Ivi, p. 78.

certamente dalla sua concezione del romanzo che, negli intensi dibattiti del suo tempo circa il rapporto tra realtà e finzione in letteratura, ha sempre posto l'accento sul fatto che il romanziere non copia la realtà ma ricrea la vita nella sua complessità, la interpreta secondo la sua personale sensibilità e la restituisce sulla carta attraverso i suoi personaggi. In *Efficacité du roman*, un testo del 1944, scrive:

Faire acte de romancier, c'est faire acte d'amour. Ne pouvant posséder les êtres, nous *les recréons*, nous les transformons en personnages. Le romancier, assumant les rôles, en se mettant 'dans la peau' des autres, obéit à ce désir anxieux d'abolir les distances par des explications qui puissent en rendre compte [...]. Amour qui va parfois jusqu'à l'admiration devant sa réussite, comme on le voit chez Stendhal et Balzac, qui sont certainement les deux romanciers à qui leurs personnages ont arraché les plus grands cris d'enthousiasme<sup>30</sup>.

Per questo, ad esempio, in un tempo in cui tutti esaltavano l'oggettività del romanzo americano egli oserà dire:

Il n'y a pas d'objectivité pure en art. [...] Car, en définitive, ce qui donne du prix à cette réalité de tous les jours, c'est l'œil qui la contemple, l'esprit qui l'interprète et en agence les péripéties<sup>31</sup>.

Anche la letteratura americana quindi «apporte une *vision*»<sup>32</sup> della realtà e questa implica una presenza certa, pur se non sempre manifesta, dell'autore. Non a caso perciò in queste tre *Préfaces*, pur riconoscendo che Balzac «voit ses personnages agir avec la plus grande précision»<sup>33</sup>, lamenta il fatto che egli «ne coïncide pas avec eux»<sup>34</sup>, anzi gioca con loro, salvo poi contraddirli qualche anno dopo quando, nel saggio *Réflexions dans le métro*, riconoscerà invece che Balzac

[...] s'engage à fond, se collecte avec ses personnages, s'incarne en chacun d'eux, sympathique ou non, s'humilie au besoin avec eux. Cet

<sup>30</sup> Paul Gadenne, «Efficacité du roman», in *A propos du roman*, cit., pp. 27-28.

<sup>31</sup> Paul Gadenne, «Recherche de l'objectivité dans le roman américain», in *A propos du roman*, cit., p. 64.

<sup>32</sup> Ivi, p. 62.

<sup>33</sup> Gadenne, *CM*, cit., p. 48.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

extraordinaire pouvoir de sympathie, même avec les méchants, lui fournit des traits étonnants<sup>35</sup>.

Da qui nasce il suo grande interesse per i personaggi che vediamo anche emergere in queste *Préfaces*: per Gadenne essi sono «autant des vues prises sur le monde»<sup>36</sup> e soprattutto «le lieu où sa [de l'auteur] pensée a rencontré le monde»<sup>37</sup> come scrive nel 1944 per cui la relazione che essi intrattengono con l'autore diventa il punto focale del suo interesse di lettore e critico. Ciò non significa che egli attribuisca una minore importanza alla tecnica narrativa di Balzac ma lega il valore di quest'ultima alla sua capacità di esprimere al meglio il dramma che la storia racconta<sup>38</sup>: egli loda la composizione rigorosa dei testi e le strategie narrative adottate – le lettere, le confessioni, la struttura *emboîtée* del racconto, la tecnica del 'duello' – tanto da affermare che in *Honorine* la modalità di presentazione dei due personaggi principali, fatta prima dall'autore poi dal confidente, provoca «[...] une progression dans l'intimité, d'où se dégage un charme assez fort, et un grand pouvoir de persuasion»<sup>39</sup>. Parimenti *Le contrat de mariage*, «si vigoureusement composé» è «un livre qui mérite le nom d'étude et où l'attirail romanesque est réduit à son minimum. Il faut être Balzac pour réussir de pareils morceaux»<sup>40</sup>.

### *Affinità o influenza?*

Pur se a volte i suoi giudizi sono contraddittori, è innegabile che le tre *Préfaces* mostrano una grande ammirazione di Gadenne per la capacità di Balzac di creare personaggi capaci di incarnare aspetti particolari della realtà del suo tempo, quei «faits vrais»<sup>41</sup> di cui parlerà successivamente sempre a

<sup>35</sup> Paul Gadenne, «Réflexions dans le métro», in *A Propos du roman*, cit., pp. 113-114.

<sup>36</sup> Gadenne, «Efficacité du roman», cit., p. 33.

<sup>37</sup> Ivi, p. 30.

<sup>38</sup> Cfr. al riguardo Gadenne, «Réflexions dans le métro», cit., p. 116.

<sup>39</sup> Gadenne, *H*, cit., p. 11.

<sup>40</sup> Gadenne, *CM*, cit., p. 39.

<sup>41</sup> Scrive Gadenne: «Il [Balzac] aime les *faits vrais* tout autant que Stendhal, à

proposito di Balzac, conferendo loro però una densità che va oltre l'aspetto puramente materiale o sociale: scrivere la storia dei costumi di un'epoca significa misurarne le ricadute sulla natura umana, sulle diverse tipologie e personalità che delle sue diverse leggi, sentimenti, manie, ambizioni, passioni, diventano preda e espressione narrativa. In questo risiede la grande ammirazione di Gadenne per Balzac e in parte, forse, anche una possibile influenza dell'autore ottocentesco sul nostro; tempi e sensibilità molto differenti obbligano certamente a sottolineare la grande diversità tra i due, pur se qualche affinità potrebbe essere abbozzata: l'importanza data da entrambi alla descrizione dell'ambiente e al suo legame con l'evoluzione della personalità dei vari protagonisti, il ruolo certamente significativo affidato alle figure femminili, la tendenza di Gadenne a investire i suoi testi di problematiche personali e che egli rileva anche in Balzac in queste *Préfaces*. Ma è soprattutto la redazione delle ultime opere di Gadenne a far intravedere probabilmente non un'influenza reale quanto una diversa sensibilità narrativa di Gadenne che la redazione di queste *Préfaces* forse ha contribuito a far emergere. Dopo una serie di opere in cui è evidente il 'cedimento' di Gadenne alle sperimentazioni narrative del suo tempo<sup>42</sup>, e in cui l'autore concentra la sua attenzione sull'evoluzione interiore del singolo individuo rispetto alla problematica che sta vivendo, la redazione del romanzo *La Plage des Scheveningen*, cominciata nel 1949 e completata nel 1952, mostra un primo cambiamento, pur se ancora non troppo evidente, nella sua narrativa. Infatti il personaggio principale, Guillaume, si misura con gli eventi storici – la guerra – e con i disastri materiali e morali di una società parigina in preda allo sconforto ma anche al disfacimento di ogni valore su cui basare la convivenza civile e Gadenne dà spazio nella sua narrazione ai difficili rapporti sociali di Guillaume che non si riconosce più nella società post-bellica. Nel 1955 inoltre pubblica *l'Invitation chez les Stirl*<sup>43</sup>, romanzo in cui propone

la différence qu'il les aligne sans compter et le *fait vrai* a chez lui plus de poids, de matière, de corps» («Réflexions dans le métro», cit., p. 114).

<sup>42</sup> Si pensi in particolare a *Le vent noir* (Gallimard 1947), *La rue profonde* (Gallimard 1948), *L'avenue* (Julliard 1949).

<sup>43</sup> Paul Gadenne, *L'invitation chez les Stirl*, Paris, Gallimard, 1955.

una convivenza a tre che si rivela infernale poiché alla sincerità e semplicità del protagonista Olivier, che il critico Didier Sarrou ha definito «peintre de la Bohème»<sup>44</sup>, egli oppone i pregiudizi, la meschinità, l'arroganza degli Stirl. Nel frattempo, infine, ha ripreso in mano gli appunti precedentemente presi e rielaborato la bozza del romanzo *Les Hauts-Quartiers*, pubblicato postumo nel 1973<sup>45</sup>, che chiude in modo direi paradossale il suo percorso narrativo: la lunghezza, la struttura complessa, la tonalità basata su una satira e un'ironia a volte molto feroci, la galleria di personaggi strani, spesso ridicoli se non patetici, lo distaccano nettamente dalla produzione precedente. Gadenne situa il racconto nell'immaginaria cittadina di Irube cercando di restituire una visione corale della vita di provincia: la descrizione minuziosa della topografia urbana, la molteplicità dei personaggi, le lunghe riflessioni di ognuno sugli eventi del tempo ne fanno un affresco sociale dall'andamento epico; nei diversi personaggi che popolano questa cittadina Gadenne incarna i valori di una società post-bellica in cui l'ipocrisia, l'ambizione del potere, l'ingiustizia sociale, la folle corsa al denaro degli uni si confrontano e si scontrano con la miseria, l'umiltà, il senso del rispetto di altri. Didier, il protagonista, è vittima dell'affarismo e dell'egoismo di questa comunità provinciale, espressione della degradazione morale e materiale di una società che, nonostante i disastri della guerra, non ha saputo e/o voluto recuperare i valori fondanti e positivi della convivenza civile: egli diventa il «paria d'un monde caricatural dont il ne sera jamais le citoyen»<sup>46</sup>. Il romanzo è quindi un ritratto sociale impietoso e a volte feroce degli uomini del suo tempo, in cui tutte le problematiche precedentemente affrontate da Gadenne a livello di coscienza personale ritornano ma inserite dentro una convivenza sociale meschina e menzognera, basata su una morale che Gadenne condanna senza mezzi termini tanto che i critici gadenniani hanno subito manifestato un

<sup>44</sup> Didier Sarrou, *Paul Gadenne, le romancier congédié*, Grigny, Paroles D'aube, 1999, p. 46.

<sup>45</sup> Gadenne, *Les Hauts-Quartiers. Préface* de Pierre Mertens, Paris, Seuil, 1973.

<sup>46</sup> Jean Roudaut, *Comprendre Gadenne*, «Magazine Littéraire», 76, mai 1973, p. 73.

certo malessere di fronte a un testo molto diverso rispetto alla produzione passata e soprattutto difficile da interpretare<sup>47</sup>. Ora, la pubblicazione di alcune annotazioni del dossier *Autour des Hauts-Quartiers*<sup>48</sup>, che contiene gli appunti presi da Gadenne durante la redazione di questo romanzo, ci informa che l'autore ci lavora soprattutto negli anni 1952-1954, quindi dopo la pubblicazione delle tre *Préfaces*, la cui analisi mostra, come si è visto, una attenzione particolare ai problematici rapporti tra il singolo e la società in cui vive. Perché allora non ipotizzare se non una influenza, almeno una sensibilità nuova che la lettura dell'autore ottocentesco ha fatto emergere in lui? Del resto nel 1929 lo stesso Gadenne aveva sottolineato che l'atto di lettura spesso sfocia in quella che potremmo chiamare una 'coincidenza temporale'; in una notazione su *Les Déracinés* di Barrès, dopo aver chiarito che ha ripreso in mano il testo dopo quattro anni di abbandono, Gadenne confessa di non condividere molte delle idee lì esposte ma aggiunge:

En beaucoup de points cette lecture concorde avec les idées où je suis arrivé. Merveilleuse coïncidence. Hasard formidable qui fournit un livre juste au moment où j'ai besoin de lui pour m'appuyer<sup>49</sup>.

Parole che ricordano quelle di Pavese che, ne *Il mestiere di vivere*, nel 1938 scrive:

Leggendo non cerchiamo idee nuove [...] Ci colpiscono degli altri le parole che risuonano in una zona già nostra – che già viviamo – e facendola vibrare ci permettono di cogliere nuovi spunti dentro di noi<sup>50</sup>.

La lettura quindi è capace di far emergere e di dare fondamento all'evoluzione della sensibilità artistica e per Gadenne la redazione di queste tre *Préfaces*, esito di una attenta e puntuale analisi dell'opera balzacchiana, forse non è poi così estranea a

<sup>47</sup> Cfr., tra gli altri, André Le Vot, *Paul Gadenne: Les Hauts-Quartiers*, «Esprit», 423, avril 1973, pp. 1025-1028; Viviane Forrester, *Rêvons au livre qu'aurait publié Gadenne*, «La Quinzaine Littéraire», 159, 1-15 mars 1973, pp. 7-8.

<sup>48</sup> Paul Gadenne, *Inédits. Autour des Hauts-Quartiers. Extraits*, «Nord», 43, avril 2004, pp. 95-108.

<sup>49</sup> In «La rue profonde. Carnets Paul Gadenne», 4, 1986, p. 68.

<sup>50</sup> Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, (3 dicembre 1938), Torino, Einaudi, 1982, p. 130.



quel mutamento narrativo che l'autore, morto prematuramente nel 1956, non ha potuto portare a compimento ma che ha giustamente fatto dire a Pierre Mertens, nella sua prefazione proprio a *Les Hauts-Quartiers*: «L'œuvre de Gadenne constitue une saisissante illustration de l'itinéraire qui conduit de l'ancien roman au nouveau»<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Mertens, «Préface» a *Les Hauts-Quartiers*, cit., p. 10.



Andrea Del Lungo

Calvino lecteur de Balzac

À l'époque où, en pleine vague structuraliste, Balzac devenait l'exemple honteux d'un roman écrit « avant la modernité », et faisait figure de père à assassiner pour que de nouveaux modèles romanesques soient fondés, Italo Calvino, parisien d'adoption et bon ami des ténors de la *French Theory*, lui-même romancier avant-gardiste, donnait une toute autre image de l'auteur de *La Comédie humaine*. En suivant les perspectives ouvertes par Susi Pietri – qui a écrit un admirable article sur Calvino lecteur de Flaubert, auquel je ferai souvent référence<sup>1</sup> – j'aimerais lire cette relation entre Balzac et Calvino moins dans le sens d'une étude de sources ou d'une analyse des influences, que suivant la piste d'un dialogue à distance entre les époques, les esthétiques et les manières de penser le roman.

Calvino lecteur de Balzac, et plus largement des classiques : le sujet est important même d'un point de vue quantitatif, car Calvino dans ses essais critiques<sup>2</sup>, parus entre 1945 et 1985, cite abondamment, à plusieurs reprises, l'auteur de *La Comédie humaine*. Dans le cadre de cet article, il s'agira de voir comment l'écrivain italien a lu Balzac au moment où sur cet auteur pesait une condamnation sans appel, et de quelle manière il a contribué par sa réflexion à reconfigurer le seuil de la modernité séparant

<sup>1</sup> Susi Pietri, « L'œil du hibou ». *Le Flaubert au pluriel de Calvino*, «Flaubert. Revue critique et génétique», 18, 2017, publiée en ligne <<https://journals.openedition.org/flaubert/2815>>.

<sup>2</sup> L'édition de référence est celle des *Saggi*, procurée par Mario Barenghi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995, en deux tomes. La traduction française, sous le titre *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques* (Paris, Seuil, 2003, deux tomes), est partielle : pour certains textes, je donnerai donc ma propre traduction.

Balzac de Flaubert, pour actualiser le premier en le réintégrant dans le devenir historique de la littérature, jusqu'à en faire, dans les *Leçons américaines*, un auteur prophétique de la post-modernité.

### 1. *La reconfiguration du seuil de la modernité*

La contestation du roman balzacien est contemporaine de l'époque où commence l'œuvre critique de Calvino. La première pierre est lancée par Robbe-Grillet au cours des années '50, dans une série d'articles qui seront ensuite recueillis dans *Pour un nouveau roman* en 1963 : le chef de file du groupe identifie le roman balzacien comme un anti-modèle à dépasser, en raison de sa logique narrative, de sa cohérence référentielle et de la construction psychologique des personnages, autant d'éléments qui ne seraient plus aptes à représenter le monde contemporain. Une décennie plus tard, Barthes consacrera deux ans de son séminaire, à l'École Pratiques des Hautes Études, à l'analyse minutieuse de *Sarrasine*, dont la parution de *S/Z* sera l'aboutissement, en 1970. Pour Barthes, le texte balzacien n'est que *lisible*, c'est-à-dire qu'on peut le lire mais on ne peut plus l'écrire en raison de son caractère archaïque, qui tient notamment à la volonté d'imposition du sens : selon le sémiologue, le roman balzacien, densément connotatif et limité dans sa pluralité sémantique, serait « empoissé » d'idéologie bourgeoise, ce qui lui donnerait des « vertus vomitives ». Même si l'analyse barthésienne est plus nuancée que ne le laissent croire ces affirmations de principe<sup>3</sup>, et qu'elle met par exemple en valeur les aspects « cubistes » ou polyphoniques du récit, elle a néanmoins contribué à corroborer un clivage historique et à établir une *doxa* structuraliste consistant à considérer Balzac comme le dernier romancier classique, enfermé dans une histoire qui s'achève autour de 1850 par l'avènement d'une réflexion sur

<sup>3</sup> Je me permets de renvoyer le lecteur à mon article *Éloge du lisible (sur S/Z)*, « Carnets - Revue électronique d'Études Françaises », série II, numéro spécial 6, *Exotopies de Barthes*, Maria de Jesus Cabral, Andrea Del Lungo et Franc Schuerewegen (dir.), 2016, pp. 143-152.

la forme, dont le roman flaubertien serait l'exemple. Le modèle romanesque balzacien, imprégné d'idéologie et de morale, serait ainsi dépassé par le « réalisme objectif » flaubertien, qui affranchit le texte de toute portée évaluative.

Calvino n'acquiesce pas à cette vulgate critique assez caricaturale qui oppose Balzac à Flaubert, et comme d'autres écrivains qui ont bien lu *La Comédie Humaine*, à l'image de Michel Butor, il propose une autre lecture de la littérature dans son devenir historique, et de la place de Balzac dans ce dernier. Si Butor se livre à une véritable réévaluation de l'œuvre balzacienne, à laquelle il consacre plusieurs essais, Calvino, quant à lui, procède davantage par allusions, notes marginales, fragments, même s'il consacre à Balzac deux préfaces importantes – celles de *Ferragus* et des *Petits Bourgeois*, publiées chez Einaudi dans la collection « Cento pagine » qu'il avait lui-même créée et qui inclut également *La Fille aux yeux d'or* –, ainsi que quelques pages fondamentales des *Leçons Américaines*. Calvino n'y entreprend pas une relecture d'ensemble, mais plutôt une reconfiguration des frontières à partir du clivage historique instauré par Robbe-Grillet. Dans son article de 2017, Susi Pietri a montré à quel point Calvino est conscient de l'ampleur et des conséquences historiques de la réflexion formelle flaubertienne :

Flaubert est la figure emblématique, dans les écrits théoriques de Calvino, d'un absolu de l'invention formelle, de la capacité d'autonomie donnée à la définition de la prose narrative – prose « à mémoriser mot par mot, comme si c'était un poème en vers », prose qui impose d'elle-même sa propre loi esthétique, ou « littérature pure » convertie en singularité stylistique<sup>4</sup>.

Le point d'appui d'une telle réflexion est constitué par un propos de Calvino de 1959 qui, en répondant à une enquête de *Nuovi Argomenti* sur le roman, et notamment à la dernière question sur ses romanciers préférés, cite Flaubert pour une raison assez hermétique : « J'aime Flaubert parce que, après lui, on ne peut plus écrire comme lui »<sup>5</sup>. Il y a une ambiguïté

<sup>4</sup> Pietri, « *L'œil du hibou* », cit., paragraphe 1.

<sup>5</sup> Texte traduit par Susi Pietri en épigraphe de son article cité. Le texte original est légèrement différent, et n'introduit pas explicitement la notion d'écriture : « Amo

dans cette négation, qui semble faire coïncider avec l'œuvre de Flaubert le seuil d'une modernité s'affranchissant de la tradition ancienne de l'imitation : on ne pourrait plus écrire comme Flaubert parce que celui-ci a initié un questionnement sur la forme qui devient inéluctable dans toute œuvre moderne, et qui contraint toute écriture à la quête d'une différence par rapport aux modèles. Il est alors intéressant de souligner que Barthes, dix ans plus tard, tiendra le même propos dans *S/Z* au sujet de l'auteur de *La Comédie Humaine*, mais pour les raisons inverses : « Après Balzac, on ne peut plus écrire comme lui », nous dit Barthes, en bâtissant sa théorie du *lisible* comme texte ancien, démodé, tressé de lieux communs, auquel il oppose la forme moderne du texte *scriptible*. La négation de Calvino à propos de Flaubert est donc admirative, et tournée vers l'avenir ; alors que celle de Barthes sur Balzac sonne comme un arrêt de mort, enfermant l'œuvre dans le passé et lui empêchant toute possibilité d'actualisation.

Mais le positionnement de Calvino consiste à faire bouger les frontières, et dans ce cas précis à rapprocher Balzac de Flaubert, à reconstituer une filiation là où Barthes et ses camarades ne voyaient qu'une rupture historique : Balzac avec Flaubert, et non Balzac contre Flaubert. Calvino en parle dans sa préface aux *Trois contes* de Flaubert, où pointe l'un des concepts qui seront développés dans les *Leçons Américaines*.

Il existe une histoire de la visibilité romanesque – du roman comme art de *faire voir* les personnes et les choses – qui coïncide avec certains moments de l'histoire du roman, mais non pas avec tous. De Mme de La Fayette à Benjamin Constant, le roman explore l'âme humaine avec une acuité prodigieuse, mais les pages sont comme des persiennes closes qui ne laissent rien voir. La « visibilité » romanesque débute avec Stendhal et Balzac, et atteint avec Flaubert le rapport parfait entre parole et image (la plus grande économie avec le plus grand rendement). La crise de la visibilité romanesque commencera un demi-siècle plus tard, parallèlement à l'avènement du cinéma<sup>6</sup>.

Flaubert perché dopo di lui non si può più pensare di fare come lui » (Italo Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, « Nuovi argomenti », 38-39, mai-août 1959, dans *Saggi*, cit., t. I, p. 1529). En répondant à la même question, Calvino cite aussi Balzac, qu'il aime « parce qu'il est visionnaire » (*ibid.*).

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Gustave Flaubert*, *Trois contes*, « La Repubblica », 8 mai 1980,

Selon Calvino, il existe donc un âge d'or de la visibilité romanesque qui s'étend de Balzac à la fin du siècle ou presque, et dont l'œuvre de Flaubert constituerait l'apogée. Balzac aurait ainsi le rôle d'initiateur d'une nouvelle ère du roman qui se définit à la fois par la *mimesis* – la référence à Auerbach nous paraît évidente<sup>7</sup> – et par une quête stylistique dans le rapport parole-image qui resterait un peu vague, si Susi Pietri ne venait pas nous l'expliquer *a posteriori* :

La visibilité flaubertienne est pour Calvino « nécessité interne » du visuel rejouée matériellement dans le style, une sorte de paradigme de l'*icasticità* cristallisée par une forme incisive, mémorable, autosuffisante. L'« infime » flaubertien, même le détail le plus prosaïque, est admirablement rendu disponible pour l'œil, pour l'appréhension du regard, à travers la qualité étonnante de sa présence, l'éclat qui coïncide avec sa propre plénitude par force autonome d'évidence visuelle<sup>8</sup>.

Calvino propose donc une filiation de Balzac à Flaubert dont la clé serait l'attention au détail (nous y reviendrons), à l'infime qui fonde l'esthétique réaliste de la *mimesis* et en même temps la manière de dire et représenter le réel. Autant dire que la frontière de la modernité n'est pas entre les deux, là où l'avait placée Barthes.

dans *Saggi*, cit., t. I, pp. 850-851 : « C'è una storia della visibilità romanzesca – del romanzo come arte di *far vedere* persone e cose –, che coincide con alcuni momenti della storia del romanzo, ma non con tutti. Da Madame de Lafayette a Constant il romanzo esplora l'animo umano con un'acutezza prodigiosa, ma le pagine sono come persiane chiuse che non lasciano vedere niente. La visibilità romanzesca comincia con Stendhal e Balzac, e tocca con Flaubert il rapporto perfetto tra parola e immagine (il massimo d'economia col massimo rendimento). La crisi della visività romanzesca comincerà mezzo secolo dopo, contemporaneamente all'avvento del cinema ». Traduction française de J.-P. Manganaro, dans Calvino, *Défis aux labyrinthes*, cit., t. II, pp. 280-281.

<sup>7</sup> Le critique allemand avait d'ailleurs réuni dans le même chapitre de son ouvrage Stendhal, Balzac et Flaubert, sous le signe du réalisme moderne. Voir Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 (éd. orig. 1946), chap. XVIII.

<sup>8</sup> Pietri, « *L'œil du hibou* », cit., paragraphe 4.

## 2. Pour un « néo-balzacisme » !

On pourrait objecter que cette dernière réflexion de Calvino date de 1980 et sera suivie par la « leçon américaine » sur la visibilité de 1985, époque à laquelle l'héritage nouveau-romanesque et structuraliste commence à être remis en question. Si l'on remonte cependant de plus de vingt ans, Calvino avait déjà donné à Balzac droit de cité dans la modernité, en acceptant la définition de « néo-balzacisme » (« neo-balzacchismo ») que Vittorini proposa pour l'un de ses romans, *La Spéculation immobilière* (*La speculazione edilizia*, 1958). Dans l'interview accordée à Roberto de Monticelli, en réponse à la question portant précisément sur cette définition, Calvino commence par critiquer une attitude dominante de la littérature italienne récente, qualifiée de « néo-flaubertisme », qui représente la société avec une objectivité photographique, par le point de vue de l'intellectuel qui voit avec ironie et distance cette comédie éternelle de l'Italie provinciale<sup>9</sup>, et dont l'écrivain tient à se distancier : « Cette attitude, que j'ai moi-même pratiquée, ne me satisfait pas ». Pointe ici une critique du néo-flaubertisme qui va de pair avec la réévaluation d'une attitude que Calvino définit « mimésis active de la négativité », c'est-à-dire une forme d'héroïsme épique naissant de phénomènes et personnages essentiellement négatifs, et dont le modèle serait Balzac. Calvino termine donc par acquiescer à la définition du néo-balzacisme car l'auteur de *La Comédie humaine*, « face à l'essor de la grande bourgeoisie des affaires – même s'il la détestait d'un point de vue idéologique – en faisait vivre d'une manière épique l'élan à ses héros, et en créait ainsi une image d'une vérité inégalable »<sup>10</sup>. Néo-balzacisme contre néo-flaubertisme, conclut

<sup>9</sup> Italo Calvino, *Interview di Roberto de Monticelli*, « Il Giorno », 18 août 1959, dans *Saggi*, cit., t. II, p. 2722 : « La società è rappresentata con fotografica obiettività, cogliendone con acume aspetti vuoti e goffi e colpevoli, nei discorsi, nelle psicologie, nel "costume". Il punto di vista è quello dell'intellettuale, che guarda con ironia e distacco quell'eterna commedia dell'Italia provinciale [...]. Quest'atteggiamento, che anch'io ho sparsamente praticato, non mi soddisfa. Porta a una descrittività statica, passiva e stanca » (ma traduction française).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 2723 : « Difatti Balzac, di fronte alla nascente grande borghesia degli affari, pur odiandola ideologicamente, ne faceva vivere epicamente lo slancio ai



Calvino, avant de préciser : « non seulement Balzac utilisait ce système : Stendhal aussi ».

On découvre par le texte de cet interview, et par l'aveu à propos de son propre roman, que le modèle de prédilection de Calvino, au moins à la fin des années '50, est bien Balzac et non Flaubert : le néo-balzacisme et le néo-flaubertisme s'opposent finalement moins par les qualités intrinsèques de l'œuvre des deux écrivains qu'en raison d'une construction critique postérieure qui valorise la modernité de Flaubert, apôtre de la forme, en condamnant Balzac. Calvino s'associe en revanche à l'idée d'un néo-balzacisme : il montre à quel point l'auteur de *La Comédie humaine* est actualisable dans la modernité et il en fait, si ce n'est un modèle, au moins un inspirateur de son propre roman. Il est vrai que cette filiation ne concerne que *La spéculation immobilière*, ce que regrette au fond Mario Lavagetto dans *Dovuto a Calvino*, en soulignant qu'on ne trouve pas d'autres influences directes de l'œuvre de Balzac sur Calvino ; il considère néanmoins que cette formule de « mimesis active de la négativité est efficace et précieuse, si elle est employée avec discrétion et flexibilité critique, pour définir l'épique de Balzac, ainsi que le caractère héroïque qu'assume si souvent le négatif dans son œuvre »<sup>11</sup>.

Calvino reconnaît également plusieurs filiations balzaciennes dans la modernité, par exemple chez Carlo Emilio Gadda en soulignant que « ses modèles dans l'art du roman sont Balzac et Zola »<sup>12</sup> ; ou encore chez Georges Perec qui, dans *La Vie mode*

suoi eroi, e ce ne creava così un'immagine di verità ineguagliabile » (ma traduction française).

<sup>11</sup> Je cite avec admiration et nostalgie à la fois Mario Lavagetto, l'un des maîtres de Susi Pietri, récemment disparu : la « mimesi attiva della negatività [è una] formula efficace e che mi sembra ancora preziosa, se utilizzata con discrezione e flessibilità critica, per definire l'epica di Balzac e il grado eroico che il negativo assume tanto spesso nella sua opera » (Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 137).

<sup>12</sup> Italo Calvino, « Introduction » à l'édition américaine de *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana (That Awful Mess on Via Merulana)*, New York, George Braziller, 1984), dans *Saggi*, cit., t. I, p. 1079. Calvino poursuit, entre parenthèses : « Del realismo e naturalismo dell'Ottocento aveva alcune delle doti fondamentali, quale la resa di personaggi e ambienti e situazioni attraverso la fisicità corporea, le sensazioni materiali ».

*d'emploi*, « fait mouvoir une foule de personnages, aventures et milieux comme dans une comédie humaine balzacienne »<sup>13</sup>. L'écrivain italien propose même une réévaluation paradoxale du romanesque, contre Barthes, dans un texte qui date de 1970, intitulé « Le roman comme spectacle ». Il commence par souligner que l'intrigue n'a pas bonne presse, les romans étant de moins en moins narratifs, alors que la critique demeure très attentive à la question de la narration (deux ans plus tard, d'ailleurs, Genette fondera la « narratologie » par la publication de *Figures III*)<sup>14</sup>. L'exemple qu'évoque Calvino est *S/Z*, fraîchement paru, où Barthes étudie minutieusement un récit de Balzac, *Sarrasine*, dans la perspective de montrer qu'un texte aussi « plein de sens » ne pourrait plus être écrit de nos jours : « si l'on peut finalement se livrer à une lecture exhaustive d'un roman "classique" (ce qui signifie ici romantique, romanesque), c'est parce qu'il s'agit d'une forme morte ». Mais Calvino suggère aussi que cette perspective pourrait se renverser : « si nous connaissons désormais les règles du jeu "romanesque", nous pourrions construire des romans "artificiels" nés en laboratoire, nous pourrions jouer au roman comme on joue aux échecs »<sup>15</sup>, et donc écrire un roman qui exposerait ses propres règles de composition, là où Balzac les cachait. C'est d'ailleurs ce que fera Calvino dans ses œuvres à contraintes (*Le Château des destins croisés*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*), qui exposent au lecteur la construction artificielle du roman. Or – renversement du renversement –, cette artificialité laisse néanmoins filtrer une part de romanesque, remet en jeu une architecture fictive

<sup>13</sup> Italo Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, « La Repubblica », 6 mars 1982, dans *Saggi*, cit., t. I, p. 1390. Calvino ajoute, entre parenthèses : « Come in Balzac, i passaggi di proprietà di ogni alloggio sono importantissimi ».

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Il romanzo come spettacolo*, « Il Giorno », 14 octobre 1970, dans *Saggi*, cit., t. I, p. 272 : « Si direbbe che il raccontare stia toccando contemporaneamente il culmine della sua eclissi dai testi creativi e il culmine dell'interesse critico-analitico ».

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 272-273 : « se possiamo finalmente compiere una lettura esaustiva di un romanzo "classico" (che qui vuol dire romantico, romanzesco), è perché si tratta di una forma morta. [...] se ora conosciamo le regole del gioco "romanzesco" potremo costruire romanzi "artificiali", nati in laboratorio, potremo giocare al romanzo come si gioca a scacchi ». Traduction de Michel Orcel, dans Calvino, *Défis aux labyrinthes*, cit., t. I, p. 245).

et réintroduit tout ce qui est extérieur au roman, à savoir le contexte historique et social, cet « impur qui a nourri le roman dans ses époques fastes ». La tension entre écriture créative et écriture critique, ainsi que le partage entre roman classique et roman à contraintes, se résout ainsi par l'affirmation d'une puissance du romanesque qui finit par réintroduire encore une fois Balzac au cœur de la littérature contemporaine.

### 3. Lire Balzac dans le nouveau millénaire

Nous en arrivons ainsi au dernier temps de notre réflexion, par le dernier texte critique de Calvino qui, dans ses *Leçons Américaines*, revient à Balzac à la fin de la leçon sur la visibilité en montrant que l'auteur de *La Comédie humaine*, oublié de la modernité, pourrait à plusieurs égards devenir l'ancêtre du postmodernisme. La démonstration n'a rien de provocatoire ni de paradoxal. Calvino se demande si dans le nouveau millénaire une littérature « fantastique » sera encore possible : deux voies pourraient alors s'ouvrir en guise de réponse. La première consisterait à « recycler les images usées, en les insérant dans un nouveau contexte qui en modifierait le sens » : on retrouve ici une définition du postmodernisme « comme une tendance à utiliser ironiquement l'imaginaire mass-médiatique, ou à introduire le goût du merveilleux, hérité de la tradition littéraire, dans des mécanismes narratifs qui renforcent son pouvoir d'étrangeté »<sup>16</sup>. La deuxième solution consisterait à faire le vide, donc à repartir à zéro comme le fait Beckett.

C'est à ce moment d'aporie littéraire, représenté par le postmodernisme, qu'intervient Balzac avec son *Chef-d'œuvre inconnu*, envisagé par Calvino comme le premier texte où tous ces problèmes se poseraient en même temps : « ce n'est pas un hasard si [ces problèmes] ont été à ce point compris, d'une

<sup>16</sup> Italo Calvino, « Visibilità », *Lezioni americane*, dans *Saggi*, cit., t. I, p. 711 : « Il *post-modernism* può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a rimettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione ». Traduction française d'Yves Hersant, dans Calvino, *Défis aux labyrinthes*, cit., t. II, p. 83.

manière qu'on peut qualifier de prophétique, par un auteur situé en un point nodal de l'histoire littéraire, engagé dans une "expérience limite", tour à tour visionnaire et réaliste, ou les deux ensemble, et qui semble toujours entraîné par les forces naturelles sans pour autant perdre conscience de ce qu'il est en train de faire »<sup>17</sup>. Calvino n'hésite pas à employer sans précaution les termes de fantastique et de réalisme, ou à solliciter les visions antagonistes d'un Balzac visionnaire ou réaliste, parce qu'il en interroge précisément la complexité, et surtout parce qu'il ne les oppose pas. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, par son caractère qualifié d'*indéfinissable*, annonce le questionnement contemporain sur les possibilités d'expression de la littérature. Calvino l'étudie au fil de trois éditions successives, pour en montrer un cheminement génétique qui souligne précisément son ambiguïté et son caractère indéfinissable : l'exemple est fourni par l'hésitation de l'auteur à propos du personnage principal, le peintre Frenhofer, présenté comme l'archétype du voyant dans la première édition de 1831, alors qu'il apparaît clairement comme un fou dans la conclusion ajoutée à la version de 1837. Or cette ambiguïté témoigne d'une suspension finale du sens, qui relève aussi de la complexité de l'articulation de plusieurs mondes: celui des potentialités narratives, celui de l'expérience du monde et celui de la parole. Calvino souligne ainsi que le rapport entre ces mondes est indécidable, ce qui permet d'envisager le fantastique comme l'une des propriétés du réel, au sein d'une œuvre-monde qui finit par englober aussi son créateur. Cette confrontation montre que la réflexion sur l'écriture et sur la forme n'est pas une nouveauté flaubertienne, car elle se trouve déjà inscrite dans l'opération balzacienne, celle de représenter la complexité du monde par une œuvre immense et également complexe, au point de se rendre autonome de son référent.

Balzac se posait déjà la question, éminemment postmoderne, de savoir comment écrire (encore) après des siècles de littérature.

<sup>17</sup> *Ibid.* : « E non è un caso che una comprensione che possiamo dire profetica sia venuta da Balzac, situato in un punto nodale della storia della letteratura, in un'esperienza "di confine", ora visionario ora realista, ora l'uno e l'altro insieme, sempre come trascinato dalla forza della natura, ma anche sempre molto cosciente di quello che sta facendo ».

Ainsi affirmait-il :

Mais, aujourd'hui que toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées, que toutes les situations ont été fatiguées, que l'impossible a été tenté, l'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés *Romans*<sup>18</sup>.

Le détail serait donc la réponse à l'impossibilité d'écrire ce qui a déjà été écrit. De cette interrogation sur la forme, de ce questionnement qui nécessite une quête de combinaisons nouvelles, Calvino en fait le cœur de l'œuvre balzacienne :

On a souvent interprété le *Chef-d'œuvre inconnu* comme une parabole du développement de l'art moderne. [...] j'ai compris qu'on peut également lire cette histoire comme une parabole sur la littérature, sur l'écart insurmontable entre expression linguistique et expérience sensible, sur l'impossibilité de saisir l'imagination visuelle<sup>19</sup>.

À partir de là, Calvino développe un intérêt particulier pour l'écriture balzacienne, en analysant son parcours de création : dans la préface des *Petits Bourgeois*<sup>20</sup>, il affirmait déjà avoir choisi ce texte précisément en raison de son statut inachevé, susceptible de dévoiler la fabrique du roman ; puis, comme on vient de le voir dans les *Leçons Américaines*, il cite trois éditions différentes du *Chef-d'œuvre inconnu*, parues entre 1831 et 1837, qui modifient profondément le sens du texte. Je pense que Calvino aurait été très content de pouvoir utiliser le site eBalzac, qui propose une édition génétique permettant de comparer les multiples versions des textes de *La Comédie humaine*. Il aurait ainsi découvert que les éditions corrigées par Balzac du *Chef-d'œuvre inconnu* sont bien plus nombreuses qu'il ne le croit,

<sup>18</sup> Honoré de Balzac, « Note » de la première édition des *Scènes de la vie privée* (1830), reproduite dans l'édition de la Pléiade de *La Comédie humaine* (Paris, Gallimard, 1976-1981), t. I, pp. 1174-1175.

<sup>19</sup> Calvino, « Visibilità », *Lezioni americane*, cit., p. 712 : « *Le Chef-d'œuvre inconnu* è stato commentato molte volte come una parabola sullo sviluppo dell'arte moderna. [...] ho capito che il racconto può anche essere letto come una parabola sulla letteratura, sul divario incolmabile tra espressione linguistica e esperienza sensibile, sulla inafferrabilità dell'immaginazione visiva ». Traduction française d'Yves Hersant, dans Calvino, *Défis aux labyrinthes*, cit., t. II, p. 84.

<sup>20</sup> Il s'agit de l'édition du roman de Balzac dans la collection « Cento pagine » de l'éditeur Einaudi, en 1981. Voir *Saggi*, cit., t. I, pp. 782-789.

et que ce parcours ne fait que confirmer son intuition à propos du caractère indéfinissable du texte<sup>21</sup>. En voici un relevé : une première édition en revue, dans *L'Artiste*, paraît en 1831 ; Calvino la cite tout comme l'édition en volume de la même année, chez Gosselin. Suivent deux autres éditions chez Gosselin (1832 et 1833), qui introduisent des variantes et corrections auctoriales. Une nouvelle édition paraît chez Delloye et Lecou en 1837, que Calvino prend pour définitive, alors qu'elle est suivie de l'édition Furne de l'ensemble de *La Comédie humaine* (1846 pour ce texte), et de deux versions postérieures, celle du « Furne corrigé » (il s'agit de l'exemplaire personnel de Balzac, corrigé en vue d'une nouvelle édition qui ne verra jamais le jour), et enfin celle chez Roux et Cassanet en 1847, qui introduit des variantes supplémentaires et qui modifie même le titre. *Le Chef-d'œuvre inconnu* est donc une œuvre dont on ne connaît pas de version finale, car il y a deux textes qui se superposent et qui parfois se contredisent : certaines variantes se trouvent dans une version et non dans l'autre, et vice-versa. Il s'agit donc un exemple majeur, dans la perspective de Calvino, pour montrer que le roman balzacien, par sa mobilité génétique qui ne donne aucune version « définitive » à partir de laquelle on pourrait l'analyser, refuse de fixer son sens.

Au terme de cette réflexion, il faut souligner à quel point la vision que développe Calvino dans ses essais est en phase avec les orientations d'une « nouvelle » critique balzacienne qui, depuis les années '70, met en question le caractère unitaire et systématique du modèle romanesque balzacien, afin d'en valoriser la diversité. Cet « autre » Balzac, dont on affirme alors la modernité, est ainsi étudié dans ses aspects polymorphes et fragmentaires, suivant la mobilité des modes de publication et l'instabilité des textes, dans une perspective qui montre les contradictions qui fissurent le « monument » balzacien érigé par la tradition critique. Calvino semble même, à plusieurs égards, anticiper un tel questionnement : un exemple en est la note introductive de son édition de *Ferragus*, datant de 1973, considéré comme une

<sup>21</sup> Voir la présentation du roman sur le site *eBalzac* : <<https://www.ebalzac.com/edition/67-chef-œuvre-inconnu>>.

œuvre dans laquelle Balzac délaisse le roman de la société secrète, pourtant annoncé par la préface auctoriale de l'*Histoire des Treize*, au profit du roman « topographique », qui condense en soi l'exactitude référentielle et l'imaginaire mythologique<sup>22</sup> ; on sait que la critique verra précisément dans ce roman le passage des modèles anciens du roman noir à la forme du roman réaliste<sup>23</sup>.

L'essentiel est là : Calvino, de son aveu, aime Balzac « parce qu'il est visionnaire »<sup>24</sup>, mais en même temps il en fait le maître d'un réalisme toujours actuel, à considérer comme construction imaginaire et fantasmagorique d'une œuvre-monde qui pose la question de la représentation, et qui montre l'impossibilité d'en fixer le sens. À ceux qui enferment Balzac dans un passé faste mais aussi honteux du roman, que la modernité doit exorciser, Calvino oppose la vision d'un écrivain multiple, dont la réflexion sur l'écriture innerve le devenir du roman au XX<sup>e</sup> siècle suivant une logique intertextuelle : rappelons à cet égard sa vision des classiques comme des livres qui « portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu'ils ont laissée dans la ou les cultures qu'ils ont traversées »<sup>25</sup>.

Avant que ses amis ne théorisent l'intertextualité, Calvino en avait donné une vision ironique et détournée en imaginant, dans l'un de ses premiers essais de 1955, un livre écrit par un ordinateur, dont voici l'exemple choisi : « Alors, pourquoi pas ?, à l'aide des outils raffinés de la critique stylistique, une fois fixés tous les stylèmes d'un auteur, on pourra rentrer dans la machine

<sup>22</sup> Italo Calvino, *La città-romanzo in Balzac*, dans *Saggi*, cit., t. I, p. 775 (*Défis aux labyrinthes*, t. II, p. 258). Soulignons aussi l'attention quelque peu prophétique que Calvino porte à la forme de la digression dans ce texte, qui sera mise à l'honneur dans le domaine critique par Aude Déruelle (*Balzac et la digression : une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2004).

<sup>23</sup> Voir notamment Chantal Massol, *L'énigme de Ferragus : du roman noir au roman réaliste*, « L'Année Balzacienne », 8, 1987.

<sup>24</sup> Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, cit., p. 1529.

<sup>25</sup> Italo Calvino, *Perché leggere i classici* (« L'Espresso », 28 giugno 1981) dans *Saggi*, cit., t. II, p. 1818 : « I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato ». Traduction française de J.-P. Manganaro, dans Calvino, *Défis aux labyrinthes*, cit., t. II, p. 127.

*Les Fiancés* de Manzoni, et les faire sortir réécrits par Balzac »<sup>26</sup>. On reste rêveurs... Mais la conclusion est sérieuse : « maintenant que les machines veulent devenir pensantes, nous devons nous assurer que l'homme soit toujours plus pensant »<sup>27</sup>. Italo Calvino aura anticipé, entre autres, l'humanisme numérique.

<sup>26</sup> I. Calvino, *La città di domani*, « Il Contemporaneo », 29 octobre 1955, dans *Saggi*, cit., t. II, p. 2240 : « E allora, perché no ?, con l'aiuto dei raffinatissimi strumenti della critica stilistica, si potrà cacciare nella macchina *I Promessi sposi* e tirarli fuori riscritti da Balzac » (ma traduction française).

<sup>27</sup> *Ibid.* : « Ora che le macchine vogliono diventare pensanti, dobbiamo far sì che sempre più pensante sia l'uomo ».



Vincent Bierce

« Va te faire voir, Rastignac ! » Pamuk et Balzac : de la jubilation ambiguë à la recherche du tout-autre<sup>1</sup>

En Orient, sur les rives du Bosphore à Istanbul, un autre lecteur d'exception a construit son idée de la création artistique à travers la littérature européenne en général et *La Comédie humaine* en particulier – à savoir Orhan Pamuk, prix Nobel de littérature en 2006 et certainement l'écrivain turc le plus célèbre au monde. Pamuk peut en effet bien être considéré comme un nouvel exemple de « cette appartenance contradictoire à un héritage partagé et au tout-autre »<sup>2</sup> qu'à décrite avec force Susi Pietri.

On peut, pour introduire cet auteur de plus en plus lu en France et en Italie, s'appuyer sur trois idées essentielles qui concernent à la fois la littérature turque et la situation de Pamuk le stambouliote à l'intérieur de son pays. D'abord, il faut savoir que la question générale de l'identité turque apparaît comme une interrogation cruciale dans toute l'œuvre de Pamuk, qui n'a cessé de s'interroger sur cette situation d'entre-deux de son pays, un pays situé au croisement de deux continents et de deux cultures<sup>3</sup>. Cette interrogation a d'emblée une conséquence sur

<sup>1</sup> Je remercie ici Julien Lapeyre de Cabanes, dont les renseignements sur la littérature turque m'ont été très utiles.

<sup>2</sup> Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Créations européennes », 2004, p. 11.

<sup>3</sup> « Si je suis parvenu, à travers mes romans et mes essais, à parler significativement de la pensée, de la culture et de l'idée européennes, cela tient d'abord à ce que, du plus loin que je me souviens, j'ai toujours vécu sur la rive européenne. J'ai passé toute ma vie sur le continent européen. Mais chaque fois que je jette un œil par la fenêtre de mon appartement ou de mon bureau, c'est l'Asie que je vois. Aussi me suis-je toujours senti quelque peu provincial, comme à la traîne du monde, chaque fois que je pensais

sa manière de penser la littérature turque : c'est ce qu'il appelle son « sentiment de provincialité », c'est-à-dire le sentiment très profond « d'infériorité culturelle »<sup>4</sup>, cette impression de n'être qu'à la marge, comme exclu de l'Europe et donc de la littérature occidentale<sup>5</sup>.

Car il faut savoir que la littérature turque du XX<sup>e</sup> siècle a construit tout une mythologie nationaliste qui s'ancre non pas dans les villes comme Ankara ou Istanbul mais bien dans l'Anatolie et ses villages, grâce notamment à des auteurs comme Yachar Kemal<sup>6</sup> ou Nâzım Hikmet<sup>7</sup>, qui mettent en scène la vie dans les campagnes turques. Lorsque Pamuk commence à écrire, dans les années '70, c'est donc ce qu'on a appelé le « roman paysan » qui domine la scène nationale et qui va perdurer jusqu'à la fin des années '80.

Or Pamuk va complètement se désintéresser de ce côté oriental du pays pour « fuir vers l'occident »<sup>8</sup>. Lui qui, dans ce pays globalement pauvre, paysan, conservateur, est un « Turc blanc », c'est-à-dire un fils de la bourgeoisie occidentalisée

à l'Europe et à la modernité. J'écris d'un côté pour affirmer ma révolte contre ce sentiment, et motivé de l'autre par l'envie de crier la fierté que j'en retire. Comme des millions d'êtres humains vivant hors du monde occidental, lorsque je regarde l'Europe de l'extérieur, c'est ma propre identité que j'essaie de comprendre, m'amenant ainsi à réfléchir sur ce que l'Europe signifie, pour moi et pour les autres. Une position et une expérience que je partage avec la majorité des habitants de cette planète. Seulement, ma ville d'Istanbul se situant précisément à l'endroit où l'Europe commence – ou bien finit –, mes pensées et mes colères n'en ont été que plus tenaces et plus constantes ». Discours prononcé lors de la remise du prix Sonning, 26 octobre, 2012, et reproduit dans les « Cahiers de L'Herne », Paris, Editions de l'Herne, 2017 p. 197.

<sup>4</sup> Discours de réception du prix Nobel, reproduit dans *D'autres couleurs*, Paris, Gallimard, 2011 [2009], p. 146.

<sup>5</sup> « Mais ce à quoi je pensais, était non pas la littérature mondiale mais la littérature occidentale. Et nous les Turcs en étions bien sûr exclus aussi, comme le confirmait la bibliothèque de mon père. D'une part il y avait les livres et la littérature d'Istanbul, notre monde restreint dont j'affectionne depuis toujours et encore aujourd'hui les détails, et il y avait les livres du monde occidental, tout différents, qui nous donnaient autant de peine que d'espoir. Ecrire et lire étaient en quelque sorte une façon de sortir d'un monde et de trouver une consolation par l'intermédiaire de la différence, de l'étrangeté et des créations géniales de l'autre » (*ibid.*).

<sup>6</sup> Voir notamment la saga de Mehmet le Mince.

<sup>7</sup> On songe à *Paysages humains de mon pays*, qui est la grande épopée de la Turquie moderne, peignant aussi bien les paysans anatoliens que les pêcheurs d'Istanbul, les travailleurs miséreux, les femmes ou les prisonniers.

<sup>8</sup> Pamuk, *D'autres couleurs*, cit., p. 146.

d'Istanbul, va en effet, en tant qu'écrivain, choisir de se détourner absolument de la mode littéraire de son temps qui ancre la Turquie dans une tradition et une histoire ottomanes : il va renoncer aux campagnes anatoliennes pour déplacer le roman dans l'espace de la grande ville, Istanbul, et il va renoncer à la forme littéraire des grandes épopées paysannes pour s'emparer du genre romanesque, un genre qu'il n'a cessé de qualifier de « genre occidental ». Or cet « acte catalyseur »<sup>9</sup> a deux conséquences : premièrement, il ne va pas sans ce que Pamuk appelle lui-même « l'angoisse de l'authenticité », et qui correspond en fait à une peur profonde : peut-on être un écrivain turc, d'identité turque, tout en regardant vers l'Europe, vers l'Occident au détriment de l'Orient ? Néanmoins, et deuxièmement, Pamuk va, par ce choix assumé et revendiqué, s'inscrire explicitement dans toute une lignée de romanciers occidentaux et notamment dans celle de Balzac.

Voilà pourquoi je voudrais aujourd'hui montrer que l'on peut bien considérer Pamuk comme un autre écrivain lecteur de *La Comédie humaine*, comme un écrivain qui a lui aussi compris et façonné son idée de la littérature à partir d'une référence à la poétique balzacienne, référence omniprésente et néanmoins encombrante. Encombrante, car le parcours littéraire de Pamuk va très rapidement évoluer, à tel point qu'on peut résumer cette trajectoire à partir de ces deux expressions que j'emprunte à Susi Pietri : vis-à-vis du modèle balzacien, Pamuk va passer de la « jubilation ambiguë » à la « recherche du tout-autre »<sup>10</sup>.

D'abord, donc, la jubilation. Pamuk l'a dit et redit plusieurs fois : il a commencé sa carrière d'écrivain en imitant Balzac. Si sa conception même de l'écrivain au travail emprunte à tout un imaginaire, celui-là même que décrit Susi Pietri dans *L'Invention de Balzac*, c'est surtout la poétique du roman balzacien que Pamuk va s'employer à imiter dans son premier roman, *Cevdet Bey et ses fils*, un roman publié en 1982 en Turquie mais seulement traduit en français en 2014. Il l'affirme dans une interview donnée à l'occasion de cette parution en

<sup>9</sup> Pietri, *L'invention de Balzac*, cit., p. 11.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 5.

français de son roman : « Avec cette traduction, je me réjouis de pouvoir montrer qu'avant de prendre la voie d'une écriture plus expérimentale, qui a pu me valoir d'être qualifié d'auteur postmoderne, mon travail d'écrivain a commencé sur les traces de Balzac, dans la tradition réaliste de l'art du roman. D'habitude c'est l'inverse ! »<sup>11</sup>. Pamuk inscrit donc, à l'aube de sa carrière d'écrivain, ses pas dans ceux de Balzac, et se propose d'imiter le roman réaliste européen tout en tournant le dos au genre dominant en Turquie à l'époque, l'épopée paysanne. C'est exactement comme cela qu'il décrit son ambition dans un court texte sur le roman en Turquie dans les années 1970-1980 : « j'avais cherché à dépasser les standards du roman turc, à m'en libérer, soit consciemment, soit instinctivement, soit par besoin d'un 'réalisme lent', en essayant d'être plus total, en essayant d'élargir le champ des recherches »<sup>12</sup>.

Son roman *Cevdet Bey et ses fils* se donne ainsi explicitement à lire comme une imitation de l'esthétique balzacienne : il s'agit d'un roman réaliste qui propose une description détaillée de la société stambouliote à travers trois générations. Le lecteur suit d'abord le parcours de Cevdet Bey, un riche marchand musulman qui s'installe en 1905 dans le quartier occidental d'Istanbul. Puis la deuxième partie du roman, la plus importante en termes de taille, s'intéresse aux enfants de Cevdet, à leurs rêves et à leurs ambitions dans la Turquie des années 30. Enfin, la courte troisième partie se passe en 1970, elle est centrée sur le personnage de Ahmet, le petit-fils de Cevdet Bey, qui est peintre et qui entreprend de peindre le portrait de son grand-père à partir de photographies.

Or ce qu'on remarque tout de suite à la lecture de cette immense œuvre de plus de 950 pages, c'est qu'elle propose une sorte de condensé de la manière balzacienne. D'abord, bien sûr, Pamuk imite l'esthétique dite réaliste – on peut le démontrer rapidement à travers quelques éléments. En premier lieu, Pamuk cherche à décrire la société turque et ses évolutions : c'est ce qu'il fait

<sup>11</sup> Interview donnée au « Nouveau Magazine Littéraire », Juillet-Août 2014.

<sup>12</sup> *Le roman en Turquie dans les années 1970-1980*, « Cahiers de L'Herne », cit., p. 249.

dire au peintre Ahmed, qui a l'ambition de « descendre dans les profondeurs pour toute la société »<sup>13</sup>, autrement dit d'endosser la fonction de secrétaire d'un pays en pleine évolution. Dans son roman, Pamuk s'emploie ainsi à rassembler les faits, à peindre les caractères, à composer des types de manière à écrire lui aussi l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs<sup>14</sup>.

Deuxième élément : Pamuk reprend à Balzac sa pensée générale de l'histoire. Il fait par exemple dire à l'un de ses personnages : « Chez nous, les grands changements ne sont pas très frappants parce qu'ils résultent toujours de perpétuels petits aménagements [...]. Ce sont de petits et intelligents aménagements qui ont permis le cours silencieux de l'histoire ! »<sup>15</sup>. On aura reconnu ici la conception balzacienne d'un agent historique pluriel, multiforme, qui implique un élargissement du champ des causes pour décrire un monde foisonnant, au acteurs multiples, aux causalités croisées et aux interférences innombrables.

Enfin, troisième caractéristique empruntée par Pamuk à la poétique balzacienne, c'est l'amour de la profusion et son corollaire, l'attention portée au détail, toujours pensé comme un détail révélateur. Et en effet, Pamuk multiplie la description d'intérieurs, d'appartements ou de maisons familiales : c'est aussi à travers les changements de ces intérieurs, l'apparition de nouveaux objets ou au contraire la permanence, la pérennité d'un certain mobilier, que l'on mesure les bouleversements de la société<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Orhan Pamuk, *Cevdet Bey et ses fils*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 [1982], p. 926.

<sup>14</sup> « Les romanciers du 19<sup>e</sup> siècle se sont mis à sonder l'âme secrète des individus modernes, et ont créé une kyrielle magnifique de héros et de personnages cohérents – des « types » qui représentaient différentes facettes de la société. [...] j'en conclusais qu'un bon romancier devait créer un héros inoubliable comme Ivan Karamazov, Madame Bovary, le Père Goriot, Anna Karénine ou Oliver Twist. Dans ma jeunesse, j'ai inspiré à ce but (Orhan Pamuk, *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, Paris, Gallimard, « Arcades », 2012 [2011], pp. 59-60.

<sup>15</sup> Pamuk, *Cevdet Bey et ses fils*, cit., p. 349.

<sup>16</sup> L'exemple le plus caractéristique peut-être étant les fameuses toilettes « à la turque » qui ont été peu à peu remplacées, au fur et à mesure que la nouvelle république turque gagnait du terrain sur l'ancien Empire ottoman, par les toilettes que nous connaissons désormais.

Ainsi Pamuk s'engage dans une imitation assumée, explicite, de l'esthétique balzacienne à travers un genre romanesque qui permet une description en profondeur de la société : *Cevdet Bey et ses fils* se présente bien comme un roman dans lequel Pamuk poursuit en Balzac, comme l'écrit Susi Pietri à propos des autres écrivains lecteurs, le « premier chantre de la modernité et son plus lucide analyste »<sup>17</sup>. Mais dans ce premier roman, Pamuk ne se contente pas de faire siens les principes poétiques de Balzac ; il multiplie aussi les références et même les réécritures d'épisodes et de motifs balzaciens.

Le début du roman, par exemple, n'est pas sans faire penser à *La Maison du chat-qui-pelote* avec le projet matrimonial conçu par le jeune marchand qui se rend chez le pacha, son futur beau-père. On songe également à *César Birotteau* lorsque l'on voit l'entreprise de quincaillerie de Cevdet grossir peu à peu et le marchand s'enrichir, à tel point qu'il peut déambuler dans les rues d'Istanbul dans une magnifique voiture qui attise évidemment les jalousies. Mais c'est en fait tout au long du roman que les scènes balzaciennes se succèdent : lorsque le neveu vient réclamer à son oncle le paiement de sa dette, lorsque le roman décrit les discussions mondaines dans des salons entre gens de pouvoir, ou bien les discussions artistiques et politiques entre jeunes loups dans les cénacles turcs, ou bien encore lorsqu'il s'attarde sur la description du malheur de la femme de trente ans mal mariée.

Le lecteur est même surpris de croiser, après quelques considérations physiognomoniques tout droit sorties de *La Comédie humaine*, un personnage caractérisé par sa « densité mentale » décrite par le jeune Ömer comme « le plus grand plaisir dans la vie »<sup>18</sup> – et ce nouveau Louis Lambert, comme son illustre aîné, finit d'ailleurs interné dans un hôpital. Enfin, le roman s'achève comme une réécriture du *Chef d'œuvre inconnu*, puisque le jeune peintre Ahmed échoue à produire le magnifique portrait de son grand-père qu'il a poursuivi durant toute sa jeunesse.

<sup>17</sup> Pietri, *L'invention de Balzac*, cit., p. 16.

<sup>18</sup> « Quel plaisir ! Cette densité mentale doit être le plus grand plaisir dans la vie » (Pamuk, *Cevdet Bey*, cit., p. 828).

En somme, Pamuk propose à l'échelle de son propre roman une nouvelle traversée dans la *Comédie humaine*, traversée qui mêle avec jubilation allusions, références à et réécritures de la matière balzacienne. Il nous faut en outre évoquer une autre référence, référence explicite, nombreuse et toujours renouvelée tout au long du roman : celle au personnage de Rastignac. Or cette référence est tout particulièrement intéressante, car elle semble avoir une double fonction. D'abord, elle identifie bien, en l'explicitant, le modèle romanesque que Pamuk entend suivre tout en donnant des précisions sur le personnage d'Ömer. Ce dernier est un jeune homme ambitieux qui veut être un conquérant dans la Turquie moderne, et qui s'identifie précisément à Rastignac :

Moi aussi je suis un passionné, dit Ömer. Tout m'attire, tout m'intéresse. Tout à l'heure, vous me demandiez à quoi j'aspirais : à tout ce dont on peut rêver. Belles femmes, argent, célébrité, honneurs... Tout, quoi. Mais je le veux sans retenue, au point de brûler mon âme pour l'obtenir... [...]

- Ah, j'ai compris, je crois ! s'exclama soudain Atiye Hanim. Vous êtes un Rastignac contemporain. Rastignac, vous savez ? Il apparaît dans *Le Père Goriot* de Balzac... C'est un personnage comme ça, un ambitieux... Un conquérant... Oui, c'est ainsi qu'on pourrait le traduire en turc, n'est-ce pas ? [...]

- J'opte pour le terme turc, dit soudain Ömer. J'ai choisi d'embrasser une carrière de conquérant !<sup>19</sup>

Nous sommes ici au début du texte, et à partir de là, cette identification entre Ömer et Rastignac va devenir un véritable *leitmotiv* dans le roman. Au départ, Ömer est très enthousiaste, et il encourage par exemple son ami Muhittin à l'imiter<sup>20</sup>. Peu de temps après, lorsque Ömer se fiance avec la fille d'un député, ses amis l'approuvent ainsi : « Notre Rastignac a tapé en plein dans le mille » (247), ou encore « Beau début Rastignac ! Voyons la suite maintenant » (295). Le chapitre 25 de la deuxième partie s'intitule même « La chambre de Rastignac ». Comme on voit, la référence est continue, l'identification répétée, et le modèle explicite.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>20</sup> « Pourquoi ne désires-tu pas comme moi devenir un Rastignac ? – Quoi, quoi, qu'est-ce que tu as dit ? Rastignac ! Ah, tu lis Balzac, toi ? Tu t'identifies à ce type ? » (Pamuk, *Cevdet Bey et ses fils*, cit., p. 200).

Mais ce travail constant de rapprochement entre le personnage d'Ömer et Rastignac, qui pourrait sembler n'être qu'un emploi banal d'une antonomase somme toute des plus communes, endosse également une autre fonction : elle me semble symboliser ce désir d'imitation de l'Occident par les turcs et notamment les stambouliotes. La trajectoire du personnage d'Ömer, à cet égard, est tout à fait intéressante, puisqu'il passe dans le roman de ce désir absolu d'être un conquérant, au constat d'échec puis au renoncement – et c'est bien sûr là une façon, pour Pamuk, d'écrire ses propres *Illusions perdues*. Progressivement, Ömer en vient à faire un constat d'échec et développe une sorte de haine de soi<sup>21</sup> et de ses ambitions égoïstes<sup>22</sup>. La question centrale ici posée est en fait celle de l'authenticité : un jeune homme turc peut-il sincèrement, honnêtement, essayer de fondre son identité dans une identité européenne, c'est-à-dire, pour le formuler autrement, tourner le dos à son identité orientale pour devenir un européen comme un autre ? Ömer relie alors ce retour réflexif sur son ambition personnelle à son identité nationale :

Cette chose, c'est ce que j'appelle l'ambition ! Oh, je n'ai pas l'habitude de ce genre de bla-bla, moi ! finit-il par s'écrier. Je ne comprends pas qu'on puisse parler de choses pareilles...Je n'ai aucune envie d'être quelqu'un de mûr, réfléchi et pondéré capable de parler de tout...Je veux juste être moi-même. Je veux vivre et plaisanter, je veux être le plus intelligent et le plus fort, tout ce que je... » Il s'interrompit tout à coup, puis il pensa : « Oui, je suis affreux...Je ne ressemble pas à un Turc. Je ne peux pas me tenir tranquille. Je ne pense qu'à moi »<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> « Je pense vraiment de vilaines choses. Ce sont des gens très bien, c'est moi qui suis mauvais. Tout ça parce qu'un beau jour, j'ai décidé de devenir un conquérant » (*Ibid.*, p. 666).

<sup>22</sup> « Qu'est-ce que je veux ? Ce que je veux est net et clair. Je le répète constamment. Je veux être un conquérant. Qu'est-ce que ça veut dire au juste ? Quel sens cela a-t-il pour les autres, ou bien quel sens cela devrait-il avoir ? C'est simple : cela veut dire que je ne veux pas être comme tout le monde et me satisfaire de peu. Je ne veux pas être un père de famille ordinaire, quelqu'un qui se contente d'acquérir des meubles neufs, une nouvelle maison, d'avoir des enfants, une famille...Bon, qu'est-ce que je veux à la place ? Je...Moi je ! Moi je ! Je n'ai rien d'autre à la bouche ! « Moi je » ! C'est affreux, je le sais. Je... » (*Ibid.*, p. 670).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 666.



Or cette interrogation nous renvoie évidemment à cette « angoisse de l'authenticité » qui est celle de Pamuk lui-même. On comprend donc comment l'écrivain utilise cette référence à Rastignac non seulement pour donner des indications sur le type que représente le jeune Ömer mais aussi pour aborder la question de l'identité turque et constater l'impossibilité, pour la jeunesse stambouliote, à devenir un conquérant, c'est-à-dire, de manière plus globale, une jeunesse occidentale, européenne. C'est exactement ce que reproche au jeune Ömer un de ses amis :

Vous qui vous plaisiez à dire que vous êtes un Rastignac...Non, vous ne pouvez être ainsi...[...] Je vous le dis, vous ne pouvez pas être ainsi. Comment cette graine qui fait de vous un Rastignac pourrait-elle germer dans ces terres orientales si dures et impitoyables, je me le demande. Non, cela n'a rien de comparable avec Rastignac...[...] Ce pays ne convient pas à vos ambitions...Car ces terres, à mon avis, n'ont pas été nettoyées de leurs épines, de leurs anciennes herbes. Le Rastignac de Balzac avait la sanglante Révolution française derrière lui. Ici ? Tout est envahi de vieilles souches, de ronces et de mauvaises herbes, de quoi espérez-vous donc prendre possession, Herr Conquérant ?<sup>24</sup>

Et cette impossibilité d'être un conquérant en Turquie, cette impossibilité pour Ömer de devenir Rastignac, est aussi à comprendre dans un sens esthétique, métalittéraire : Pamuk, qui s'emploie dans ce roman à imiter la poétique balzacienne, montre également là que ce ne peut être qu'une étape de son cheminement littéraire, et qu'il devra bientôt s'en détacher. C'est dans cette optique qu'on peut lire la déclaration du personnage de Muhittin à Ömer :

Un conquérant, hein...Tu parles d'un conquérant, regardez-moi ça ! grommela Muhittin. Jamais je n'aurai imaginé qu'un conquérant puisse être si misérable, si pitoyable et accablé, sans valeur, sans cause à défendre. Sans doute est-ce là le conquérant moderne. Pauvre conquérant moderne... Mais le pays dans lequel il vit n'est pas moderne...Il est comment, Refik ? Tu sais mieux, toi. Le pays dans lequel il vit n'est pas éclairé, c'est ainsi qu'il faut dire, n'est-ce pas ? Du coup, que fait le conquérant ? il ne conquiert pas, il boude ! Ses passions, ses ambitions, il les couve. Il tourne son regard sur lui-même. « Je suis tellement sublime ! Hélas, le monde est

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 436.

impossible ! Que puis-je faire d'autre sinon railler ? », pense-t-il, n'est-ce pas, conquérant ? [...] Va te faire voir, Rastignac ! Moi, je suis un Turc !<sup>25</sup>

Cette citation n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce qu'on lit dans la préface de 1831 de *La Peau de chagrin* : « Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer ; la raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes »<sup>26</sup>. Et l'on peut comprendre précisément la dernière phrase (« Va te faire voir, Rastignac ! ») comme une déclaration d'intention poétique, de ce que cherchera désormais à faire, d'un point de vue esthétique, l'écrivain Pamuk, à savoir tourner le dos au modèle balzacien pour inventer une nouvelle manière, un nouveau roman riche des apports occidentaux mais authentiquement turc (« Moi, je suis un turc »).

Voilà pourquoi parler de « jubilation ambiguë » comme le fait Susi Pietri à propos des écrivains lecteurs de *La Comédie humaine* est particulièrement probant lorsque l'on considère le rapport de Pamuk avec le modèle balzacien dans ce premier roman. Et 34 ans plus tard, en écrivant la postface à l'édition allemande de *Cevdet Bey et ses fils*, Pamuk n'hésite d'ailleurs pas à parler de « honte ambiguë »<sup>27</sup> pour décrire son sentiment à l'égard de ce premier roman. Car en effet, après ce premier essai imitant la poétique balzacienne, Pamuk s'est essayé au « tout-autre », ainsi qu'il l'a affirmé à plusieurs reprises<sup>28</sup>. Dès lors, le modèle balzacien devient pour Pamuk un repoussoir, il n'a cessé depuis de le clamer dans quasiment tous ses textes théoriques postérieurs dans lesquels il revient sur son parcours littéraire. Il affiche par exemple ostensiblement sa préférence pour Flaubert, un romancier « autrement plus subtil »<sup>29</sup> que Balzac, écrit-il, ou

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 785.

<sup>26</sup> Balzac, *La Peau de chagrin*, « Préface » de la première édition, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de P.-G. Castex, 1976-1981, t. X, p. 55.

<sup>27</sup> « Le sentiment que des années durant j'ai le plus souvent et le plus sincèrement éprouvé face à Cevdet Bey et ses fils était une sorte de honte ambiguë » (« Postface » à l'édition allemande, 2010, « Cahiers de L'Herne », cit., p. 269).

<sup>28</sup> « Quand j'eus achevé d'écrire *Cevdet Bey et ses fils* – cela me prit quatre ans – j'en avais fini avec le réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, et de nouveaux horizons s'ouvrirent devant moi » (*Le roman en Turquie dans les années 1970-1980*, « Cahiers de L'Herne », cit., p. 249).

<sup>29</sup> Pamuk, *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, cit., p. 96.

bien il affirme dans son essai intitulé *D'autres couleurs* que le réalisme qui a succédé au genre du roman paysan en Turquie a « empoisonné la littérature turque »<sup>30</sup>.

Se détacher de la poétique balzacienne, se détacher du réalisme, telle a alors été l'obsession littéraire de Pamuk, et ce dès son deuxième roman, *La Maison du silence*, roman dans lequel il accorde une place très importante aux monologues intérieurs et qui se fonde sur une technique narrative rappelant parfois les flux de conscience à la Virginia Woolf. Or ce virage esthétique a été vécu comme une libération, libération à la fois formelle et stylistique<sup>31</sup>.

De cette recherche du « tout-autre », du « radicalement différent », nous pouvons donner d'autres exemples. D'abord, *Le Château blanc*, roman publié en 1985 et *Le Livre noir*, publié en 1990, qui en effet n'ont plus rien à voir avec la manière balzacienne, mais qui se rapprochent plutôt de la forme latino-américaine du réalisme magique. Car *Le Château blanc*, qui met en scène les relations ambiguës entre un esclave vénitien et un intellectuel turc, se fonde sur une représentation qui s'amuse à mêler le rêve et la réalité et à abolir la frontière entre le réel et l'irrationnel. Quant au *Livre noir*, il s'agit d'un roman mystique qui se fonde sur une véritable expérimentation formelle, puisqu'il mêle notamment les codes du roman policier à ceux du fantastique et tourne radicalement le dos à l'esthétique réaliste en mettant en scène des fantasmagories et des inversions d'identités multiples.

Autre exemple : dans *Mon nom est rouge*, ce roman paru en 1998 et qui apporta la célébrité internationale à son auteur, Pamuk radicalise son expérience romanesque que l'on pourrait

<sup>30</sup> Pamuk, *D'autres couleurs*, cit., p. 174.

<sup>31</sup> Il écrit à ce propos : « Je pouvais m'orienter sans crainte vers une autre conception du roman. J'écrivis *La Maison du silence* et pour la première fois, véritablement, je passai à une forme littéraire qui m'offrait la possibilité de jouer avec la langue, d'allonger les phrases, d'en tordre légèrement la syntaxe, de les plier, de les emboîter, ou d'en faire quelque chose de neuf, tout du moins du point de vue formel. Pour *Le Château blanc* qui suivit, je m'essayai à quelque chose de radicalement différent. Pour *Le Livre noir*, je m'attaquai à ce qui demeure pour moi l'exercice le plus ardu, le plus déroutant et le plus complexe à ce jour » (*Le roman en Turquie dans les années 1970-1980*, « Cahiers de L'Herne », cit., pp. 249-250).

qualifier d'anti-balzacienne. En effet, et d'abord, il se fonde sur des énonciateurs multiples : chaque chapitre est raconté par un nouveau narrateur dont on ignore parfois l'identité (et il peut même s'agir du Diable, de la Mort ou d'un arbre). En outre, le roman mélange les genres, puisque l'on va de l'enquête policière au conte en passant par le poème, le récit sentimental et l'essai philosophique, tout en multipliant les récits enchâssés et les digressions.

Enfin, dans *La Femme aux cheveux roux*, son dernier ouvrage paru en France en 2019, Pamuk se fonde sur une intrigue resserrée autour de la relation entre un puisatier et son apprenti qui constitue une réécriture du mythe occidental d'Œdipe et du conte oriental de Sohrab et Rostam. Il s'agit désormais pour l'auteur de combiner les traditions narrative et poétique du monde arabo-musulman et celle de l'Occident. A propos de son esthétique, Pamuk déclare d'ailleurs dans deux interviews datées de 2009 et 2011 qu'il fait des « collages »<sup>32</sup>, et que son style ressemble à une « étincelle violente, éclectique, dadaïste »<sup>33</sup>.

Ainsi, on comprend comment pour Pamuk *La Comédie humaine* a constitué un espace réflexif et comment l'esthétique balzacienne lui est apparue comme un modèle qu'il lui a fallu d'abord exploiter puis bouleverser et enfin défaire, afin de trouver sa manière et sa voie propres. Pamuk est ainsi passé de la jubilation ambiguë à la recherche du tout-autre et du radicalement différent, et il ne cesse désormais, à longueur d'interviews et d'essais théoriques, de revendiquer son originalité et son détachement vis-à-vis de l'œuvre balzacienne.

Et pourtant, et ce sera là ma conclusion, les souvenirs balzaciens et les références à *La Comédie humaine* ne cessent, semble-t-il, de reparaître et de faire retour, dans les différents romans de Pamuk, comme autant de réminiscences discrètes,

<sup>32</sup> « Je fais des collages [...]. Je puise aussi dans les mythologies de l'islam et dans les récits classiques de la Turquie, des récits que j'associe toujours à des techniques et à des motifs contemporains » (Interview au « Temps », 9 avril 2011).

<sup>33</sup> « Chacun de mes livres est né d'idées volées sans honte aux expérimentations du roman occidental, et mélangées avec les contes de la tradition islamique. Du contact de ces deux styles dangereusement assemblés naît une étincelle violente, éclectique, dadaïste » (Interview au « Nouvel Observateur », 2 juillet 2009).

fussent-elles involontaires. Par exemple, le titre du dernier roman en date, *La Femme aux cheveux roux*, ressemble fort à un titre balzacien bien connu, *La Fille aux yeux d'or*. Les descriptions minutieuses des enlumineurs et de leurs techniques, dans *Mon nom est rouge*, ne sont pas non plus sans nous rappeler celles sur le métier d'imprimeur que l'on lit dans la première partie des *Illusion perdues*, et l'on est même étonné de voir que *Le Musée de l'innocence*, roman paru en France en 2011, s'ouvre sur l'évocation du problème ô combien balzacien que constitue une parente pauvre.

Enfin, Pamuk se décrit lui-même dans une interview donnée en 2014 au *Nouveau Magazine littéraire* comme « un écrivain doté de quelque ironie »<sup>34</sup>. Or l'ironie de Pamuk n'est pas seulement une ironie rhétorique, antiphrastique, localisée, mais bien plutôt une ironie globale et suspensive, une ironie qui fonde toute sa représentation romanesque. C'est d'ailleurs, et ce n'est pas un hasard, une conception de l'ironie que l'on trouve dès son premier roman *Cevdet Bey et ses fils* : « Tu es sérieux ou tu fais de l'ironie ? Je ne comprends pas [...] - Comment déterminer ce qui relève du sérieux ou de l'ironie ? Je n'en sais rien »<sup>35</sup>. Ou encore : « Donc on ne sait pas si c'est sérieux ou si c'est de l'ironie ! »<sup>36</sup> (*Idem*, p. 887). Et en effet, par l'intermédiaire de cette ironie suspensive, Pamuk ne cesse d'interroger le passage du temps, le contraste entre l'Empire ottoman et la modernité, l'opposition entre la Turquie spirituelle et la laïcité, ainsi, donc, que l'identité turque, cette identité comme piégée entre deux continents, deux mondes qui sont aussi deux modes d'appréhension du réel. L'ironie permet justement de faire cohabiter ces réalités normalement incompatibles en procédant à une mise en tension des opposés ; elle permet de traduire l'incertitude et les hésitations axiologique et éthique qui caractérisent la société turque contemporaine. Par exemple, si un personnage de *Cevdet Bey et ses fils* accuse la modernité (en affirmant « Avant, il y avait des sultans, et maintenant, il y a

<sup>34</sup> Interview au « Nouveau Magazine Littéraire », Juillet-août 2014.

<sup>35</sup> Pamuk, *Cevdet Bey*, cit., p. 781.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 887.

des commerçants »)<sup>37</sup>, le roman refuse de proposer une réponse univoque en multipliant au contraire les pistes d'interprétations et en privilégiant le doute, la contradiction et la réversibilité.

Et cette définition de l'ironie, une ironie sérieuse qui suspend le jugement, joue de la réversibilité des interprétations et permet de représenter un monde moderne paradoxal et instable, me semble être un autre héritage balzacien de Pamuk, héritage plus paradoxal, plus inattendu, plus dérangeant peut-être, mais héritage qui permet aussi à l'écrivain turc comme aux autres écrivains lecteurs de *La Comédie humaine*, ainsi que l'écrit Susi Pietri, de « relancer ou inverser le cours de sa propre écriture pour négocier une relation nouvelle avec ce qu'il est encore possible d'écrire »<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>38</sup> Pietri, *L'invention de Balzac*, p. 11.

Claire Barel-Moisan

Le Balzac de Pierre Michon

Lorsque nous préparions toutes deux notre thèse, Susi m'a offert un recueil de poèmes de Pasolini. Je voudrais lui dédier ces vers qu'elle m'a fait découvrir.

Mio capitale, mia riserva, mio giardino,  
chi era più felice di me, per la buffa fierezza  
di vedervi ridere folgorante come un ragazzino  
che non conosce e non vuol conoscere  
gli ostacoli che oppone la cosiddetta vita, fino  
a scorrervi sopra come una distratta brezza ?<sup>1</sup>

Se réunir, dans l'amitié, pour parler de littérature, réfléchir ensemble aux questions qui étaient chères à Susi et dialoguer avec sa pensée, c'est continuer à être, en quelque sorte, avec elle. Merci à Patrizia Oppici qui a permis ce moment précieux.

Dans la lignée des écrivains lecteurs de *La Comédie humaine* dont Susi a dévoilé avec quelle richesse et quelle diversité ils réinvestissent l'œuvre balzacienne, Pierre Michon publie en 1993 « Le temps est un grand maigre »<sup>2</sup>, texte d'hommage et de fraternité d'auteur qui constitue pour le romancier l'occasion

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'hobby del sonetto* [2003], *Sonnets*, traduction et postface de René de Ceccaty, édition bilingue, Sonnet 15, « Mon capital, ma réserve, mon jardin,/ Qui était plus heureux que moi, par la drôle de fierté/ De vous voir rire, fulgurant, comme un gamin/ Qui ne connaît et ne veut pas connaître/ Les obstacles qu'oppose ce qu'on appelle la vie, au point/ De les effleurer en passant comme une brise distraite ? », Paris, Gallimard, « Poésie », 2012, pp. 36-37.

<sup>2</sup> Le texte paraît d'abord en tant que préface à *Un début dans la vie* de Balzac. Pierre Michon, *Le temps est un grand maigre*, « Préface » à *Un début dans la vie* de Balzac, Paris, P.O.L., « La collection », 1993. Il est ensuite intégré dans *Trois auteurs. Balzac, Cingria, Faulkner*, Lagrasse, Verdier, 1997, pp. 11-46.

d'interroger la création d'une identité d'écrivain. Dans son entretien avec Antonio Moresco « Le labyrinthe et le chaos », Susi retrace le processus par lequel les écrivains rejouent, dans le dialogue avec Balzac, leur propre entrée en littérature :

Une succession étonnante d'écrivains (souvent non français) n'a cessé de revenir à Balzac – de Baudelaire à Tolstoï, de Stevenson à Wilde, de Bertolt Brecht à Pier Paolo Pasolini. S'ils reviennent tous à Balzac en se frayant des chemins fort différents dans leur complexité problématique et passionnée, leurs retrouvailles balzaciennes ne sont jamais conçues, cependant, comme un retour à la tradition, aux bornes rassurantes d'une simple quête de l'origine. Au contraire, ces grands écrivains-lecteurs de *La Comédie humaine* interrogent, chez Balzac, la genèse *en acte* de leur présent d'écrivain. [...] Tout en donnant sa place à la contextualisation historique, ils lisent les œuvres balzaciennes toujours au présent, comme si elles n'appartenaient pas à une histoire littéraire plus ou moins lointaine, comme si elles étaient constamment actives, incandescentes dans leur virulence, ici et maintenant<sup>3</sup>.

C'est bien dans une telle optique que se situe Michon dans *Le temps est un grand maigre*. Loin de toute critique académique de *La Comédie humaine*, il dresse un portrait du romancier dont l'enjeu est aussi de lui permettre de s'interroger, à travers Balzac, sur sa propre relation à la littérature. Comme l'a souligné Joëlle Gleize dans son article « Le Balzac de Michon, saint et petit farceur »<sup>4</sup>, ce qui frappe d'abord le lecteur, ce sont les oppositions entre les deux auteurs. L'écrivain de la brièveté et de l'ellipse qu'est Michon a produit une œuvre dont les proportions n'ont évidemment rien à voir avec celles de *La Comédie humaine*. Sa méfiance face au genre romanesque et sa réticence à créer des personnages le placent aux antipodes de la poétique romanesque balzacienne.

Qu'est-ce qui intéresse donc Michon chez Balzac ?

On pourrait procéder *a contrario*, en relevant certaines caractéristiques majeures de l'œuvre balzacienne auxquelles

<sup>3</sup> Susi Pietri, *Le labyrinthe et le chaos. Un entretien sur Balzac avec Antonio Moresco*, in Chantal Massol (dir.), *Balzac contemporain*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 149-150.

<sup>4</sup> Joëlle Gleize, *Le Balzac de Michon, saint et petit farceur*, in *ibid.*, pp. 35-48.



Michon n'est visiblement pas sensible, et qu'il ne met pas en avant dans ses textes sur Balzac. La première d'entre elles est l'image d'Épinal de l'auteur réaliste, sa description acérée de la société de la monarchie de Juillet, sa lucidité sur le monde social et sur le pouvoir de l'argent, bref un Balzac sociologue, juriste, économiste, géographe, historien, etc. Michon le traite avec une familiarité ironique teintée de désinvolture, évoquant la ville de La Châtre, ses pharmacies et ses distributeurs de billets, en s'exclamant : « On devrait toujours penser à Balzac quand on tire de l'argent »<sup>5</sup>. Derrière la boutade, reste un hommage ambigu et allusif au Balzac romancier de l'économie et analyste de la circulation du capital et des héritages dans la société de la monarchie de Juillet – dimension que Thomas Piketty a récemment réenvisagée dans son étude *Le Capital au XXI<sup>e</sup> siècle*<sup>6</sup>. Si Pierre Michon évoque, certes, le rôle de l'or comme force et moteur qui donne leur sens aux trajectoires des personnages balzaciens, cette dynamique s'efface devant ce qui passionne véritablement Michon : l'infinie variété des personnages balzaciens. Cette fascination s'exprime dans un parallèle avec l'œuvre de Melville :

Pour écrire *Moby Dick* la baleine ne suffit pas ; le grand linceul de la mer ne suffit pas ; Achab même ne suffit pas : il faut aussi placer un équipage, c'est-à-dire des bougres agités, des parsis, un homme tatoué comme un livre, des ivrognes, des vents qui tournent, et quelques feux Saint-Elme en haut des mâts, au bon moment. Balzac a l'équipage, le fretin qui bouge, c'est même souvent ce qu'il réussit le mieux, ce qu'il a le mieux en main ; il a le feu saint-Elme, les apparitions, les spectres, les masques ; il sait tatouer ; il a nombre d'Achab, pas plus d'un à la fois bien entendu : Frenhofer, Claës, Chabert. Et pour donner sens à tout cela il a l'énorme baleine qui est partout et nulle part, l'or<sup>7</sup>.

Derrière un texte à la structure rhapsodique, à la démarche sautillante et dispersée, qui semble glisser d'une idée à la suivante et rebondir d'une anecdote à l'autre, une unité se dessine dans *Le temps est un grand maigre* à travers la présence des personnages surgissant comme autant d'apparitions fortes, rassemblées

<sup>5</sup> Michon, *Le temps est un grand maigre*, in *Trois auteurs*, cit., p. 23.

<sup>6</sup> Thomas Piketty, *Le Capital au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2013.

<sup>7</sup> Michon, *Le temps est un grand maigre*, in *Trois auteurs*, cit., p. 13.

autour de ce titre déroutant. Mistigris, le jeune rapin d'*Un début dans la vie*, joue à détourner les proverbes en des calembours approximatifs. Pierre Michon évoque le peintre « rieur comme un petit dieu romain des jardins [...] À qui l'on doit surtout un nonsense métaphysique vertigineux, où un Chronos arlequin bondit dans le texte : *Le temps est un grand maigre* »<sup>8</sup>.

Sous la plume de Michon, ce calembour facétieux, apparemment léger, se métamorphose en une vision tragique de la condition humaine, soulignant la morsure du temps sur les personnages. Voici l'évocation de Mademoiselle Goujet, personnage d'*Une ténébreuse affaire*. Michon commence par citer Balzac : « Elle était entièrement bonne et gaie. Elle avait eu quarante ans de très bonne heure ; mais elle se rattrapait, disait-elle, en s'y tenant depuis vingt ans », puis il commente : « Ainsi écrit-on une vie : la douce et bonne chair, l'ignoble étreinte du grand maigre sur cette chair, et le sourire tout de même de la chair »<sup>9</sup>.

C'est la même pitié, la même fraternité que Michon exprime face à la révolte de Mme de Mortsauf devant ce grand maigre, la mort qui emporte tout – entrecroisant son propre commentaire avec la voix du personnage :

Comment se peut-il que je meure, moi qui ai si peu vécu ? Moi qui ne suis jamais allée chercher quelqu'un sur une lande ? » Ainsi parle Henriette de Mortsauf, sur son lit de mort. Le lit de mort de Mistigris est absent de *La Comédie*. Nous ne saurons jamais ce qu'il a dit, sur ce meuble si cher au genre romanesque. Mais nous le savons bien. Pour exprimer exactement la même chose qu'Henriette, il a dit entre ses dents : C'est un grand maigre.

Dans un beau texte du Cahier de l'Herne sur Michon, Jacques Neefs évoque la pitié qui est au cœur du projet d'écriture de l'auteur<sup>10</sup>. De fait, cette pitié, cette fraternité entremêlent dans le texte de Michon sur Balzac les personnages de *La Comédie humaine* – Mademoiselle Goujet, Mistigris, Henriette de Mortsauf – avec les personnes réelles que Michon dépeint.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>10</sup> Jacques Neefs, « Balzac est plus vivant... », *Cahier Michon*, Agnès Castiglione, Dominique Viart (dir.), Éditions de l'Herne, 2017, pp. 213-216.

Ces destins humbles et broyés pourraient figurer dans *Vies minuscules*, comme celui du conscrit Rabanet que Michon a rencontré au service militaire. Voici comment il l'évoque : « cette cuite manquée, il l'a poursuivie seul, il est peu à peu tombé au ruisseau [...]. Sa joie de conscrit que nous lui avons volée, qui la lui rendra ? »<sup>11</sup>. Le contemporain de Michon côtoie dans le texte d'autres personnes réelles, mais du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le petit groom de Balzac, Grain de mil, mort à l'âge de douze ans, ou l'enfant qui servit de valet et de modèle à Manet, et qui comme le rapporte Michon, s'est pendu dans un placard parce que son maître l'avait réprimandé. Qu'il s'agisse des personnages de *La Comédie humaine* ou des vies minuscules de ses contemporains, l'écriture de Michon leur confère une égale dignité, sous le signe du tragique et de la pitié. Rappelant Grain de Mil et le valet de Manet, il s'interroge : « Est-ce là un topos romantique ? Ou la part nécessaire de la pitié, de l'enfance écrasée, de la joie volée, des victimes que broient sur leur chemin les grandes œuvres ? »<sup>12</sup>. La conclusion de ce paragraphe résonne comme une forme de manifeste de l'écriture de Michon : « Beauté plus pitié, disait Nabokov, il n'est pas permis de demander davantage à l'œuvre d'art ».

Comme dans *Vies minuscules*, la pitié se mue en une fraternité qui porte l'ensemble du texte. Sous l'ironie initiale, lorsqu'il s'agit d'évoquer des vies provinciales engluées dans des passions mesquines et figées dans un temps immobile, se dessine peu à peu une forme de solidarité face à l'échec et aux désillusions de vies perdues.

Toutes les fois que je passe à La Châtre, je pense à Balzac. [...] je pense à lui en traversant du sud au nord, direction Bourges, où un sens obligatoire vous dévie dans des faubourgs endoloris à grosses maisons de notaires avec glycines, volets peu ouverts, tilleuls, personne. Alors c'est l'Issoudun des demi-soldes, l'Alençon des *antiques*, le Sancerre de la pauvre Didine : c'est province comme il n'y en a plus. Je me demande si on y a encore le loisir et la passion de s'étriper pendant toute une vie pour un héritage, maintenant que tout va plus vite. La lenteur est restée là cependant, la lente et terrible vie. Ils sont là, derrière les tilleuls tout au fond des cours, ceux qui sont

<sup>11</sup> Michon, *Le temps est un grand maigre*, in *Trois auteurs*, cit., p. 19.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 20.

partis chercher du grain et sont revenus sans paille. On ne les voit pas, ils se cachent de père en fils dans des blouses de pharmaciens, ils colligent des dossiers, des actes timbrés, la poussière les tient. Ils sont là, derrière les grappes de glycines, les poètes qui ne sont pas devenus poètes, les lions qui sont devenus chiens, les amoureuses qui ont vainement brûlé jusqu'à la vieillesse, et dont *toutes les supériorités ont fait plaie dans l'âme* au fur et à mesure que le froid de la province les saisissait, les gelait, doucement les broyait là – et leur laissait le temps, tout le temps d'y penser<sup>13</sup>.

À l'inverse d'une approche technique de la littérature, ce que la lecture de Michon fait émerger dans l'œuvre balzacienne, c'est cette fraternité qui touche au cœur de l'humain, et qui porte sa propre écriture. De même, lorsque Susi analysait *La Comédie humaine*, elle nous faisait découvrir la logique du don dans le récit balzacien et, à travers sa lecture, c'est la générosité et la passion de sa propre âme que chacun reconnaissait.

Un chapitre de *Corps du roi* de Pierre Michon porte un titre très proche du calembour de Mistigris, qui a en quelque sorte nourri la création de l'auteur : « Le ciel est un très grand homme » (2002). Michon y retrace deux moments essentiels de sa vie, la mort de sa mère et la naissance de sa fille, moments où la littérature est spontanément venue sur ses lèvres, comme expression d'une forme de pitié universelle, à travers la récitation de la ballade des pendus de Villon dans un cas, et de « Booz endormi » dans l'autre. En réponse à l'interrogation de Hölderlin, « Pourquoi des poètes ? », Michon voit dans ce double exemple la fonction même de la littérature, qu'il a aussi mise en évidence dans son texte sur Balzac.

Et puis le texte, la prière, s'imposa, venue de très loin, comme envoyée par un autre, et je la dis haut, pour que la morte l'entende, en quelque sorte : « Frères humains qui après nous vivez, n'ayez les cœurs contre nous endurcis, car si pitié de nous pauvres avez, Dieu en aura plus tôt de vous merci » [...] Les poèmes peuvent avoir cet effet, ils peuvent servir à ça, tenir dans le même coup d'œil le *Big Bang* et le Jugement dernier, et tout ce qui arrive entre les deux, le deuil éternel et la joie qui l'est aussi, la richesse et la misère son ombre, la muraille verte, la morte, les adjectifs *vivante et viable* ; bouleverser les hommes en les douant fugacement de cette double vue. À

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

quoi bon des poètes, en nos temps qui sont des temps de détresse, l'année de détresse 2002, comme l'était l'année 1462 à Moulins où Villon bouclait *Le Testament*, comme l'était l'année 1859 en mai de laquelle Hugo écrit *Booz*, comme l'était l'année indécise du néolithique tardif pendant laquelle Booz rêvait. – *Wozu Dichter*, pourquoi des poètes ? Pour ça seulement<sup>14</sup>.

Sans doute Balzac représente-t-il pour Michon un modèle éminemment problématique. Des auteurs comme Flaubert ou Faulkner sont beaucoup plus proches de son esthétique. Pourtant, le cas de Balzac constitue pour Michon une forme de double, qu'il relit à la lumière de ses propres doutes et de son sentiment d'illégitimité. Le récit du séjour de Balzac à Nohant est l'occasion d'une mise en scène de cette relation ambivalente à la littérature. George Sand et Balzac ne sont-ils en somme que des faiseurs qui échangent leurs recettes et leurs trucs ? Exploitent-ils la littérature pour les gratifications symboliques et matérielles qu'elle leur procure, sans l'aimer davantage que le paysan de Nohant n'aime la terre qu'il cultive ? C'est le soupçon que Michon exprime, spéculant sur ce que les lettres des deux romanciers auraient dissimulé :

Ce qu'ils ne disent pas, car l'époque romantique avait de ces délicatesses d'augure, c'est qu'ils médirent de la littérature, la foulèrent aux pieds, la jetèrent dans le feu, se reflèrent des feintes romanesques comme deux usuriers se refilent un taux, firent fond sur l'éternelle crédulité du lecteur qu'on appelle aussi postérité, car étant eux-mêmes littérateurs à l'exclusion de toute autre chose et quoiqu'ils s'occupassent de beaucoup d'autres choses, ils n'aimaient pas davantage la littérature que le paysan de Nohant n'aime la terre de Nohant<sup>15</sup>.

Mais, en complète rupture avec ce doute, le paragraphe suivant résonne comme un hymne à la littérature. Rythmiquement, à l'opposé de la longue période qui précède, Michon poursuit la narration du séjour à Nohant en juxtaposant une série de phrases courtes, au présent. À travers le regard de Balzac sur le paysage berrichon, c'est un réel modelé par la littérature qui se dévoile.

<sup>14</sup> Pierre Michon, « Le ciel est un très grand homme », dans *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

<sup>15</sup> Michon, *Le temps est un grand maigre*, in *Trois auteurs*, cit., p. 26.

C'est l'hiver à Nohant. C'est la nuit d'hiver. Une fenêtre s'ouvre à l'étage, un gros homme se penche dans l'hiver. Il pense à la littérature, à quoi donc pourrait-il penser d'autre ? Ces étoiles dans le gel sont littérature. Ce clair de lune voilé de nuages est littérature. Littérature, ces marronniers de février, effets de brumes aux branches, c'est dans Shakespeare. Le silence est parfait. On entend soupirer le gros homme. Il ferme le volet<sup>16</sup>.

Derrière l'écrivain qui joue à l'auteur, pour qui l'écriture nocturne est une bataille dans laquelle il tremble de se trouver vaincu, c'est aussi un autoportrait indirect, lucide, familier et ironique, que Pierre Michon dessine :

Saint Balzac. « Il était impossible de le connaître sans l'aimer », dit madame de Pommereul, chez qui il écrivit *Les Chouans*. [...] Il y a dans ce qu'on peut deviner de cet homme quelque chose de saisissant, une joie ostensible et vaillante, comme une enfance lourde de larmes et de rire, balbutiante, gentille, mendicante, éprise de l'espoir, sous la puissance sans pareille de la statue de Rodin. C'est un enfant qui tremble de se tromper. Il joue à l'auteur jusqu'à ce que mort s'ensuive, et il a toujours peur de ne pas donner assez de sa personne. Il a besoin de notre approbation, de la mienne aussi, de la vôtre, avec cent cinquante ans de retard. D'où lui vient cette gentillesse terrible ? D'où, cette bonne volonté sous la volonté de fer ? On ne sait pas d'où ça vient, mais on en voit bien les effets, on les lit. C'est ce qui fait trembler l'œuvre, ce qui dans l'œuvre au-delà de toute certitude et de toute vanité en appelle – à qui ? au lecteur ? à Dieu ? au temps ? Il est cinq heures du matin, la bougie pâlit. Balzac la plume arrêtée lève la tête, il regarde venir par la fenêtre celui pour qui il a écrit cette nuit. Mais non, ce n'est pas madame de Castries. Ce n'est pas l'autre qui lit dans une chair différente, la lectrice inconnue. Ce n'est pas l'autre malveillant ni l'autre bienveillant. Ce n'est pas Sainte-Beuve. Ce n'est pas Hugo. Ce n'est pas Dieu le père. Ce n'est pas la gloire aux ailes blanches. Ce ne sont pas les deux mille lecteurs *qui comptent*. Ce n'est pas même *l'hypocrite lecteur*. C'est l'aube qui revient, muette, illettrée, glorieuse<sup>17</sup>.

Le texte de Michon s'ouvrirait sur la figure de Mistigris, petit dieu farceur et double de l'écrivain qui énonçait dans son proverbe déformé par le calembour, « Le temps est un grand maigre », une vérité effrayante de dévoration universelle. Désormais, dans une inversion finale, c'est Balzac lui-même qui incarne le temps. « Le grand maigre » se transforme en celui que

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 31-33.

Michon désigne familièrement, affectueusement comme « le gros homme ». Le cheminement du texte nous conduit alors des doutes et interrogations initiales sur l'illégitimité de l'écrivain, vers l'image de la puissance d'un romancier capable de créer des mondes. Il entre dans sa nuit d'écriture, faisant revenir à lui toute la variété des personnages qui se rejoignent à sa table. Michon referme ainsi sa lecture de Balzac sur la représentation de l'auteur heureux dans sa création, écrivant, et s'ouvrant à l'humanité infiniment différenciée qui peuple *La Comédie humaine*.

Un soir Sand a dîné chez Balzac, pas seule, ils sont en bande. Ils ont bu du champagne frappé. Tard, Balzac gris les reconduit jusqu'à la grille du Luxembourg, en robe de chambre, avec une bougie allumée dans un flambeau de vermeil. Il faisait, dit Sand, une belle nuit calme. L'endroit est désert, sinistre, elle le plaisante : il se fera assassiner en rentrant. « Du tout, me dit-il ; si je rencontre des voleurs, ils me prendront pour un fou, et ils auront peur de moi, ou pour un prince, et ils me respecteront. » Ou pour un auteur, et ils ne me verront pas, c'est moi qui les fais entrer et sortir, revenir. Voilà les autres partis le long du Luxembourg. Balzac revient. Il n'y a pas de lune dans la belle nuit calme, pas de bougie non plus, il l'a éteinte. Il est heureux. Pas de lune, et les étoiles, c'est la machinerie de l'amour qui les meut. Il rit tout seul en marchant dans le noir. Le temps est un gros homme. Des petits dieux farceurs rient dans le Luxembourg. Il monte l'escalier avec son gros ventre. Sur la table, la machinerie de l'amour, avec ses grands vivants, ses vivants timides, ses cadavres, ses ressuscités, ses filles de flammes, ses pères qui *aiment mieux leurs filles que Dieu n'aime le monde*, ses forçats du baigne universel à qui *l'arrivée d'un nouveau forçat fait plaisir*. Ils reviennent. Balzac s'assied<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.





Christèle Couleau

« Une sorte de conversation à travers les siècles »<sup>1</sup>. Houellebecq lecteur de Balzac

Seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l'intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petites choses, ses idées fixes, ses croyances ; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse, l'excite ou lui répugne<sup>2</sup>.

*Pour Susi, car des rencontres amicales s'en-  
châssent dans les rencontres littéraires...*

Une édition originale des *Scènes de la vie privée*, dédiée par l'écrivain : c'est le cadeau choisi par les organisateurs du Prix Littéraire Château La Tour Carnet pour récompenser Michel Houellebecq, le 10 octobre 2018<sup>3</sup>. Lors de la remise du prix, le récipiendaire apprécia le choix en ces termes : « Je vous remercie infiniment. Moi qui aime le livre et le vin, je suis comblé... ».

Laissons de côté le vin (démystifié par les scènes de *La Carte et le territoire*, où Houellebecq se caricature avalant indifféremment un quelconque vin d'Argentine ou un grand cru) pour nous concentrer sur « le livre ». Quel sens donner à cet article défini ? Évoque-t-il l'imprimé, les livres, et par

<sup>1</sup> Michel Houellebecq, Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, Paris, J'ai lu, 2011, p. 265.

<sup>2</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 13.

<sup>3</sup> La remise du prix est notamment relatée par Christophe Ono-dit-Biot sur le site du *Point* : <[https://www.lepoint.fr/culture/houellebecq-c-est-pas-mal-de-se-laisser-contaminer-11-10-2018-2262050\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/houellebecq-c-est-pas-mal-de-se-laisser-contaminer-11-10-2018-2262050_3.php)> et par Mohammed Aissaoui sur le site du *Figaro* : <<https://www.lefigaro.fr/livres/2018/10/11/03005-20181011ARTFIG00162-michel-houellebecq-recoit-le-prix-chateau-la-tour-carnet-et-annonce-un-nouveau-roman.php>> (pages consultées le 2 avril 2021).

métonymie l'univers éditorial, la littérature ? Dévoile-t-il, dans la jouissance avouée de « la » lecture, une part de jardin secret ? Désigne-t-il, au plus près du référent, ce livre-là, ces romans de Balzac, précisément, qu'on vient de lui offrir ?

Le dénominateur commun de ces différentes hypothèses est la figure de l'« écrivain lecteur », chère à Susi Pietri, qui en a étudié les incarnations dans la littérature européenne<sup>4</sup>. Au-delà des désirs d'écriture que peut éveiller la lecture, elle a montré comment peut s'instaurer, d'auteur à auteur, un dialogue, le passage par l'altérité permettant d'étendre le cercle de la réflexivité ; mais aussi, d'œuvre à œuvre, une configuration réciproque, l'écriture servant de point d'appui à une interprétation, personnelle, partielle, partiale, de ce qui est lu, tandis que la lecture permet d'ausculter, d'évaluer, d'infléchir ce qui s'est écrit ou va s'écrire. Exercice d'admiration, mais aussi institution d'un alter ego qui rehausse l'admirateur dans sa propre pratique, cette lecture écrivante se place au point de convergence de différentes préoccupations de l'auteur : son ambition artistique, les processus intimes faisant évoluer son œuvre, son positionnement éditorial, sa manière d'envisager le statut et les pratiques de l'écrivain, sa place dans l'histoire longue de la littérature...

Le compagnonnage de Houellebecq avec Balzac est cependant plus distendu que celui que Susi Pietri décrit par exemple à propos d'Henry James<sup>5</sup>, il ne constitue pas un dialogue continu, un sujet de réflexion privilégié. En outre, loin de toute monomanie, Houellebecq est un lecteur pluriel, chez qui Balzac trouve place aux côtés de Lamartine, Huysmans ou Zola, de philosophes comme Nietzsche ou Schopenhauer, et, au XX<sup>e</sup> siècle, de Lovecraft. C'est dire s'il s'agit ici de tirer

<sup>4</sup> Sur cette notion qui est au cœur de la recherche de Susi Pietri, voir notamment *Mémoires d'une genèse. « la comédie humaine » et ses écrivains-lecteurs*, « L'Année balzacienne », 1, 8, 2007, pp. 197-226 : « La mémoire légendaire de *La Comédie humaine*, chez tout écrivain-lecteur, commence peut-être par le défi de ce geste exemplaire, qui lance le futur d'une œuvre toujours à recommencer ».

<sup>5</sup> « James consacre à Balzac une longue, intense « histoire de lecture » qui a la durée même de son aventure intellectuelle et littéraire » (Susi Pietri, *Figures de l'œuvre-monde : « La Comédie humaine » de Henry James*, « L'Année balzacienne », 1, 11, 2010, pp. 365-440).

un fil parmi d'autres dans la trame intertextuelle de l'œuvre houellebecquienne. C'est cependant cet héritage qui semble le plus étroitement associé à l'auteur des *Particules* notamment dans le discours journalistique. Relatant la remise du prix Château La Tour Carnet dans *Le Point*, Christophe Ono-dit-Biot s'exclame ainsi : « Alors, qu'offrir au plus fin observateur des mécanismes socio-économiques de notre monde, au plus grand chroniqueur du couple et de l'entreprise, à celui qui se rit si bien de la comédie humaine contemporaine dont il reste, sans conteste, le plus cruel des aèdes ? Balzac, évidemment ! ». Évidence relayée, si l'on en croit Mohammed Aïssaoui (dans *Le Figaro*), par le secrétaire général du prix, Franz-Olivier Giesbert : « C'est le Balzac du XXI<sup>e</sup> siècle. On le lit pour comprendre notre époque ». Ce rapport entre les deux auteurs semble désormais médiatiquement établi, dans une formule qui a fait florès au point d'être volontiers étendue, plus ponctuellement, à d'autres écrivains (Mathias Énard, Nicolas Mathieu, Virginie Despentes ont été à leur tour présentés comme des « Balzac d'aujourd'hui »)<sup>6</sup>, et de se répercuter en un deuxième degré de filiation (Aurélien Bellanger, par exemple, a été présenté comme « le nouveau Houellebecq »)<sup>7</sup>. Cette lignée n'est pourtant pas si évidente, et suppose pour être véritablement établie de prendre en compte certaines nuances et une évolution temporelle. Tout d'abord, parce que Houellebecq, même lorsqu'il se met à revendiquer une part de l'héritage balzacien, centre son propos

<sup>6</sup> Sur ce point voir Christèle Couleau, *Modélisation 3D : Balzac, Houellebecq, Despentes*, « L'Année balzacienne », 1, 21, *La pluralité des mondes*, pp. 271-273, et Camille Jourdan, *Pourquoi cherche-t-on toujours le nouveau Balzac*, dans « Slate », 23 janvier 2016, <<http://www.slate.fr/story/108735/pourquoi-nouveau-balzac>> (page consultée le 2 avril 2021). Il est intéressant de noter que bien que d'autres écrivains aient pu être comparés, qui à Flaubert, qui à Zola ou à Proust, la désignation tend moins à se figer en locution dans ces cas-là.

<sup>7</sup> Par exemple : <<https://www.lesinrocks.com/livres/aurelien-bellanger-le-nouveau-houellebecq-14587-20-08-2012/>> (page consultée le 3 avril 2021). La fonction légitimante du rapprochement, qu'elle s'exprime par le biais de l'adjectif ou du nom propre (« le Balzac d'aujourd'hui »), cherche ainsi à se renouveler à travers de nouvelles références, et Houellebecq maintenant largement légitimé par sa reconnaissance internationale et l'obtention du prix Goncourt, peut à son tour servir à l'occasion de point de repère. Ces désignations, prises dans un écart générationnel variable, permettent de pointer des parentés, voire de dessiner de véritables filiations.

sur certains points clés, et convoque des références partielles. Son Balzac est celui des *Scènes de la vie parisienne*, avec une prédilection pour *Splendeurs et misères des courtisanes*<sup>8</sup>, qui donne à *Plateforme* son épigraphe, et pour *Les Parents pauvres*, *Le Cousin Pons* en particulier. Des *Scènes de la vie de Province* il retient surtout *Illusions perdues*, qui en est la plus parisienne. Mais *Les Scènes de la vie privée* ne constituent pas une référence privilégiée<sup>9</sup> – et en cela, le cadeau associé à la remise du prix n'est pas complètement approprié. Il y a plusieurs Balzac dans Balzac, et Houellebecq dialogue plus volontiers avec certains d'entre eux. Qu'est-ce qui reste, d'un écrivain, dans l'esprit de celui qui le lit ? Et des traces qui alors s'impriment, qu'est-ce qui sédimente, lorsque le lecteur est auteur, dans ses propres écrits ? D'autre part, il est important de rappeler que celui que la presse aime à désigner comme « le Balzac de notre époque », et qui donne effectivement des gages, dans ses propos comme dans son œuvre, de l'importance de cette relation, n'a pas d'emblée mis en avant cette parenté. Il paraît donc intéressant d'éclairer un tel cliché journalistique en montrant, chronologiquement, la constitution progressive de ce lien, et en s'interrogeant sur les modalités concrètes de la lecture des récits balzaciens et sur les différentes manières dont elle est remobilisée dans l'écriture. Dans cette perspective, Houellebecq fait référence, selon les entretiens, à plusieurs étapes de sa vie de lecteur. De l'une à l'autre, selon une expérience commune à ceux qui aiment à lire et relire, son rapport à Balzac change, et met en lumière une autre facette de l'œuvre. Trois grandes étapes se dessinent ainsi, trois lectures de Balzac qui font apparaître trois manières de lire, concurrentes et complémentaires, qu'il faut sans doute saisir moins dans une logique de succession que de stratification.

<sup>8</sup> C'est le titre qu'il évoque le plus fréquemment. Le jour de la remise du prix, il confie ainsi à Christophe Ono-dit-Biot qui lui demande s'il lit souvent Balzac : « Oui, je le relis. Pour moi, le meilleur, c'est *Splendeurs et misères des courtisanes*. C'est le plus réussi, le plus large » (art. cit.).

<sup>9</sup> Seul *Le Père Goriot* est parfois cité, peut-être parce qu'il complète la trilogie de Vautrin.

*Lire et vivre – la lecture comme rencontre*

Lorsqu'il évoque sa découverte de la lecture, Houellebecq décrit une véritable épiphanie. « La première expérience est à peine un souvenir, je ne peux pas tout à fait trouver les mots. Il y avait une véranda, à l'ombre près de la cour ensoleillée (dans mes souvenirs d'enfance il fait toujours soleil). Un fauteuil, au milieu de la véranda, et la sensation d'une plongée indéfiniment répétée, délicieuse. La sensation aussi de quelque chose qui allait m'accompagner toute ma vie »<sup>10</sup>. Ce sont des lectures premières, formatrices, qui ont laissé des empreintes profondes – comme sa « névrose lamartinienne » contractée à la lecture de *Graziella*, à dix ans, et toujours vivace<sup>11</sup>. Cette découverte, souvent relatée, et partagée avec le narrateur *d'Extension du domaine de la lutte*, est celle, immersive et exaltante, du « pouvoir absolu, miraculeux, de la lecture ! Une vie entière à lire aurait comblé mes vœux ; je le savais déjà à sept ans »<sup>12</sup>.

Balzac n'est pas au cœur de ces premières émotions de lecteur. Non seulement la rencontre a lieu un peu plus tard, mais elle prend au contraire la forme d'un rejet violent : « quand j'avais quinze ans, j'avais adoré Dostoïevski et détesté Balzac. Je trouvais Balzac sans espoir [...]. Les adolescents supportent très bien le drame, mais très mal l'analyse sans pitié. *Illusions perdues*, qui n'est pourtant pas le pire des Balzac, est quand même franchement noir. Je n'ai aimé Balzac que plus tard, vers vingt-cinq ans. En fait on est sensible, quand on est adolescent »<sup>13</sup>. Au-delà de l'anecdote, cette réaction face à

<sup>10</sup> Michel Houellebecq, « J'ai lu toute ma vie », dans *Interventions 2020*, Paris, Flammarion, 2020, p. 275.

<sup>11</sup> Entretien avec Agathe Novak-Lechevalier, « Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle », 1, 2011, pp. 7-21. Sauf indication contraire, les citations de ce paragraphe sont des extraits de ce dialogue durant lequel Houellebecq revient à plusieurs reprises sur ses lectures, d'enfance notamment, et sur son rapport avec les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 1998, p. 14.

<sup>13</sup> Entretien cité, p. 8. Ce rejet initial de Balzac est nuancé dans d'autres témoignages. Par exemple, dans *Ennemis publics* (cit. p. 141), il explique à Bernard-Henri Lévy que suite à la lecture des *Pensées* de Pascal, son existence d'adolescent a brutalement bifurqué : « Après Pascal, toute la douleur du monde était prête à s'engouffrer en moi. Je me suis mis à fermer mes volets, le dimanche après-midi,

« l'analyse sans pitié » peut surprendre chez un auteur qui passe pour en avoir fait depuis sa marque de fabrique, mais elle permet justement de nuancer la noirceur houellebecquienne, et de pointer d'autres critères de réception. Il s'agit notamment, explique Houellebecq, de « savoir si [un roman] donne de l'espoir pour vivre, ou pas du tout »<sup>14</sup>. Cette première réception, émotionnelle, des récits de Balzac relève d'une conception de la lecture comme alternative à la confrontation au monde réel : « La texture du monde est douloureuse, inadéquate ; elle ne me paraît pas modifiable », explique le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*<sup>15</sup>. Lire c'est alors passer de l'autre côté du miroir, préférer l'échappée, l'exaltation et le possible, et Balzac, dans sa volonté de nous ramener toujours au monde (quelque personnelle que soit la représentation qu'il en donne dans ses récits), ne s'inscrit que très malaisément dans cette démarche. Tout au plus la fréquentation de Balzac peut-elle fonctionner a contrario, concède ironiquement Houellebecq, la représentation proposée devenant tellement noire qu'elle peut nous rejeter dans les bras d'un réel finalement plus vivable – « parce qu'on finit par se dire qu'il exagère, que la vie n'est pas si moche que ça. [...] C'est plutôt bon signe : ça veut dire qu'il y a une reprise de l'envie de vivre »<sup>16</sup>. La question posée à la littérature concerne en tout cas l'élaboration de soi : enfant ou adulte, il s'agit de se construire avec – ou contre – l'écrivain qu'on lit.

pour écouter France-Culture (alors qu'auparavant j'étais plutôt *hit-parade de RTL*). À acheter les disques du Velvet Underground et des Stooges. À lire Nietzsche, Kafka, Dostoïevski, bientôt Balzac et Proust, tous les autres. » La découverte de Balzac s'inscrit donc dans une immersion plus globale, et profonde, dans ces univers culturels qu'il découvre, et c'est la réponse désespérante de Balzac à cette question de la douleur qui le fait rejeter – mais il a toute sa place dans le questionnement et la construction intellectuelle de l'adolescent. Dans *La Carte et le territoire*, Balzac figure d'ailleurs en bonne place dans la bibliothèque d'enfant du personnage Houellebecq, nous y reviendrons.

<sup>14</sup> Entretien cité, p. 8.

<sup>15</sup> Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, cit., p. 14.

<sup>16</sup> Entretien cité, p. 10.

Cette première conception de la lecture, qui prend sa source dans les expériences essentielles de l'enfance et de l'adolescence, n'est pas cantonnée à un idéal nostalgique. Elle correspond également, dans des échos plus tardifs, à l'instauration d'une relation privilégiée où la littérature apparaît moins comme une fuite que comme un contrepoint à la vie. Le lecteur trouve alors dans le livre une altérité bienveillante qui lui permet de mieux comprendre, et peut-être de mieux vivre, sa propre situation, de n'être plus seul face à la vie. Houellebecq propose ainsi une très belle représentation de ce que peut être ce compagnonnage littéraire dans *Soumission*, dont le narrateur, au-delà du docteur qu'il a consacré à Huysmans, entretient avec cet écrivain une intime sympathie. « Seule la littérature peut vous permettre d'entrer en contact avec l'esprit d'un mort, de manière plus directe, plus complète et plus profonde que ne le ferait la conversation avec un ami [...] Un auteur c'est avant tout un être humain, présent dans ses livres [...]. Et pendant ces sept années qu'avait duré la rédaction de ma thèse j'avais vécu dans la compagnie de Huysmans, dans sa présence quasi permanente [...] et je me sentais un peu moins malheureux, un peu moins seul, au restaurant universitaire Bullier »<sup>17</sup>. La lecture participe ainsi de ce qu'Agathe Novak-Lechevalier nomme « l'art de la consolation »<sup>18</sup>. Ce désir qu'un lien s'instaure, à travers le livre, entre l'auteur et son lecteur, semble constituer pour Houellebecq un enjeu essentiel, qu'il place au centre de son projet d'écriture. Lors de la publication de ses œuvres complètes dans la collection Mille&unepages, il explique ainsi dans son « Avant-propos » :

Je conçois que l'on achète un Pléiade, et même beaucoup, pour garnir sa bibliothèque. C'est parfait pour les auteurs avec lesquels on entretient une relation distante, la parenté éloignée. Mais jamais un Pléiade ne pourra devenir un ami, un compagnon de tous les jours ; et c'est bien cela que j'ambitionne d'être, pour certains de mes lecteurs<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Houellebecq, *Soumission*, cit., pp. 13-15.

<sup>18</sup> Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris, Stock, 2019.

<sup>19</sup> *Houellebecq 1991-2000*, Paris, Flammarion, 2016. On notera que le choix du terme « Avant-propos », bien qu'il soit très général, et que le texte qu'il désigne n'en ait pas l'ambition, peut faire écho au fameux « Avant-propos » à *La Comédie humaine*.

Le glissement métonymique qu'il effectue de l'objet livre à l'auteur est significatif de cette conception de la lecture comme révélation d'une présence. Mais qu'en est-il alors de Balzac ? Après le faux-départ de l'enfance, peut-il devenir pour Houellebecq un véritable compagnon, ou restera-t-il toujours cantonné à « la parenté éloignée » ? Les éléments que fournit l'écrivain à ce propos sont insuffisants pour en juger. S'il revient à Balzac à plusieurs reprises, et nous verrons plus loin l'importance de ces différentes phases, il ne semble pas entretenir avec lui la relation fusionnelle décrite dans *Soumission*. C'est plutôt une variante de ce compagnonnage qui est rattachée à l'auteur de *La Comédie humaine* : dans *La Possibilité d'une île*, Daniel, le narrateur, se présente comme un lecteur de Balzac, il le lit, le relit, l'évoque à plusieurs reprises<sup>20</sup>. Plus qu'un compagnon de chaque jour, il forme comme un point d'ancrage, un repère. Dans ce roman où la lecture occupe une place bien particulière – les néo-humains sont censés lire les récits de vie de leurs prédécesseurs pour atteindre un détachement salvateur, mais certains se laissent au contraire toucher par ces textes – le rapport au modèle balzacien est d'abord cognitif et sensible. « Je connaissais la vie, en principe, j'avais même lu des livres »<sup>21</sup>, explique Daniel, pris d'un désir qu'il ne lui est plus permis d'assouvir, et il analyse sa vie à l'aune de repères fictifs, procédant par similitudes et démarquages : millionnaire comme Nucingen, il n'en adopte pas les comportements, mais aimant comme lui une Esther, il en ressent toute la dimension pathétique. La lecture porte à notre connaissance, intellectuelle et sensible, « d'autres manières d'être homme »<sup>22</sup>. Mais Daniel, écrivant lui-même, ne cherche pas qu'un écho existentiel dans cette relation littéraire. Les comparaisons qu'il effectue entre son propre parcours et le personnage de Nucingen, lui-même mis en relation avec le « barbon amoureux » de Molière, se présentent

<sup>20</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005. Par exemple : « je me consacrais à la natation et à la relecture de Balzac » (p. 84), et « j'avais même fini par me lasser de Balzac. [...] Je relus quand même *Splendeurs et misères des courtisanes*, surtout pour le personnage de Nucingen » (p. 387).

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>22</sup> Marielle Macé évoque par cette expression la capacité de la littérature à engager un « rapport d'êtres » (*Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », p. 159).



comme une réflexion sur l'infléchissement d'un type et son adaptation contemporaine – ce qui nous permet, à nous lecteurs de Houellebecq, de mesurer les apports de sa propre variation<sup>23</sup>. La lecture s'affirme ainsi comme un espace de transposition et d'émulation, qui peut être investi à la fois en termes de « styles de vie »<sup>24</sup> et de réflexion métatextuelle<sup>25</sup>.

*Lire et écrire – être ou ne pas être balzacien ?*

« J'ai toujours aimé les livres ; j'écris des livres ; c'est d'une simplicité confondante »<sup>26</sup>. La deuxième période de ce cheminement de lecteur s'inscrit dans un temps long, une vingtaine d'années<sup>27</sup> durant lesquelles Houellebecq relit Balzac, l'apprécie, et en fait peu à peu l'une de ses références, mais dans un rapport ambigu qui l'amène, selon les moments, à en rejeter ou à en revendiquer l'héritage. Il ne s'agit plus seulement de vivre, mais d'écrire avec, ou contre, l'écrivain qu'on lit. Durant cette période, la catégorie large du roman « réaliste » semble servir de point de repère à la réflexion que mène Houellebecq sur sa pratique naissante, dans une démarche qui relève majoritairement de la confrontation.

<sup>23</sup> Dans l'entretien accordé à Agathe Novak-Lechevalier, il revient sur ce travail de réécriture, soulignant le « courage » dont il faut faire preuve pour s'attaquer à un thème déjà largement hérité, et les raisons pour lesquelles il s'y est attaqué : il lui est apparu « encore plus pertinent », « encore plus tragique maintenant que ça ne l'était à l'époque de Balzac » (entretien cité, p. 14).

<sup>24</sup> Marielle Macé voit ainsi dans la littérature, « plus qu'une réserve d'exemples [...] la chance d'une vie vraiment attentive » (*Styles*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016, p. 51).

<sup>25</sup> Cette dimension métatextuelle est esquissée par le narrateur, qui compare sa production avec celle de Balzac, avouant une moindre ambition, mais dessinant une parenté que le romancier Houellebecq est davantage susceptible de pousser à son terme : « je savais déjà à l'époque que j'avais choisi un genre limité, qui ne me permettait pas d'accomplir, dans toute ma carrière, le dixième de ce que Balzac avait pu faire en un seul roman. J'avais par ailleurs parfaitement conscience de ce que je lui devais [...]. On m'avait souvent comparé aux moralistes français, parfois à Lichtenberg ; mais jamais personne n'avait songé à Molière, ni à Balzac » (*La Possibilité d'une île*, cit., p. 387).

<sup>26</sup> Houellebecq, Lévy, *Ennemis publics*, cit., p. 49.

<sup>27</sup> Houellebecq dit n'avoir commencé à « aimer » Balzac que vers 25 ans, donc au début des années 80, et je ferai courir cette période jusqu'en 1998.

Les retrouvailles avec Balzac ont donc lieu au début des années '80. C'est une période où Houellebecq ne s'appelle pas encore Houellebecq, mais a commencé à écrire – des poèmes, un récit d'anticipation, quelques articles sont publiés dès la fin des années '70 dans l'éphémère revue littéraire *Karamazov*, et il faudra attendre 1985 pour que de nouveaux textes poétiques paraissent dans la revue *Échange poésie*, puis 1988, cette fois sous son pseudonyme actuel, dans *La nouvelle revue de Paris*, après sa rencontre avec Michel Bulteau<sup>28</sup>. Entre 1991 et 1994, enfin, sont publiés les textes qui le feront connaître plus largement : sa biographie de Lovecraft (commencée dès 1988), un essai, *Rester vivant : méthode*, et son premier roman *Extension du domaine de la lutte*. En parallèle, ce sont des recueils de poèmes, *La Poursuite du bonheur* et *Le Sens du combat*, en 1991 et 1996, qui lui valent ses premiers prix littéraires. Il participe alors à la revue *Perpendiculaire*, jusqu'à la rupture de 1998.

Si le début de cette deuxième période marque une forme de réconciliation, elle ne semble pas correspondre à une intense fréquentation de Balzac<sup>29</sup>. Cependant la référence est là, nourrie d'une approche personnelle qui évite de réduire l'œuvre aux clichés véhiculés par le nouveau roman, et cette connaissance de Balzac va jouer un rôle décisif pour définir son positionnement dans le champ littéraire – une question de posture, donc, mais qui s'appuie sur des affinités et des interrogations profondes. Car ce lien n'a rien d'évident, et se développe presque en sourdine, en marge d'une réflexion plus globale sur le réalisme romanesque : catégorie large, volontairement fourre-tout, avec laquelle Houellebecq prend ses distances selon plusieurs perspectives distinctes. À travers son essai sur Lovecraft, tout d'abord, c'est d'une autre famille de lecteurs que Houellebecq

<sup>28</sup> Sur cette période de la vie littéraire de Michel Houellebecq, voir notamment, dans le cahier de *L'Herne* qui lui est consacré, les articles de Pierre Lamalattie, Danielle Laurent, Vincent Wahl (*Houellebecq*, Paris, Editions de l'Herne, « Cahiers de L'Herne » 117, 2017, cahier dirigé par Agathe Novak-Lechevalier).

<sup>29</sup> Dans un entretien accordé à Didier Sénéal pour le magazine *Lire*, en 2001, il explique : « Depuis la dernière fois que j'ai parlé à *Lire*, j'ai davantage lu Balzac, que je connaissais moins bien ». La précédente interview, à laquelle il fait allusion, date de 1998. C'est donc après cette deuxième période que la fréquentation de l'œuvre balzacienne se fait plus intense.

se réclame, et le dialogue qu'il met en place avec cet écrivain l'inscrit dans un tout autre intertexte, du côté du fantastique et de la science-fiction, dont l'empreinte est aussi patente dans son œuvre<sup>30</sup>. Dans une logique de contraste, c'est un rejet du « réalisme » qui s'exprime à l'occasion de cette œuvre écrite, dit-il, « comme une sorte de premier roman » : « La vie est douloureuse et décevante. Inutile, par conséquent, d'écrire de nouveaux romans réalistes »<sup>31</sup>. Au seuil de l'œuvre, le modèle réaliste semble mis hors-jeu du terrain de l'écriture, comme une lecture qui ne serait pas productive, si ce n'est par opposition – et l'on voit comment le rejet intuitif de l'adolescence se prolonge et se déplace ici sur le terrain de la création. On sait que ce programme n'est pas tenu par la suite, et il semble même que l'une des dynamiques de la pratique romanesque de Houellebecq consiste justement à dépasser ce type d'oppositions (ainsi *La Possibilité d'une île* franchit les deux lignes rouges opposant, selon les discours qu'il avait lui-même tenus auparavant, prose et poésie, réalisme et fantastique). Il le reconnaît d'ailleurs dans la préface qu'il ajoute, en 1998, à la réédition de cet ouvrage : « À titre personnel, je n'ai manifestement pas suivi Lovecraft dans sa détestation de toute forme de réalisme, dans son rejet écœuré de tout sujet ayant trait à l'argent et au sexe »<sup>32</sup>. La conscience de cette bifurcation romanesque, dont il suivra pour sa part l'autre voie, apparaît clairement dans cet extrait de *Lovecraft* :

Lovecraft, en fait, n'a pas une attitude de *romancier*. À peu près n'importe quel romancier imagine qu'il est de son devoir de donner une image exhaustive de la vie. Sa mission est d'apporter un nouvel "éclairage" ; mais sur les faits eux-mêmes il n'a absolument pas le choix. Sexe, argent, religion, technologie, idéologie, répartition des richesses. Un bon romancier ne doit rien ignorer. Et tout cela doit prendre place dans une vision *grosso modo*

<sup>30</sup> Sur cette dimension, voir Agathe Novak-Lechevalier, « *Au fond de l'inconnu* » : *linéaments d'une étude de décohérence fictionnelle*, « ReS Futuræ », 8, 2016, <<http://journals.openedition.org/resf/882>> (page consultée le 3 avril 2021).

<sup>31</sup> Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, in Michel Houellebecq, 1991-2000, Paris, Flammarion, « Mille&unepages », 2016, p. 21.

<sup>32</sup> *Ibid.*, « Préface », p. 17. Remarquons au passage que ce double thème structurant de l'argent et du sexe, dont on sait l'importance chez Balzac (« l'or et le plaisir »), est d'emblée présent, en négatif, dans cet essai, même s'il est rattaché de manière beaucoup plus générale au modèle réaliste – nous allons y revenir.

cohérente du monde. La tâche, évidemment, est humainement presque impossible, et le résultat presque toujours décevant. Un sale métier »<sup>33</sup>.

Présentée en négatif, cette mission impossible est bien celle qu'il va accepter dès ses premiers récits, et Balzac a certainement sa part dans l'élaboration de cette conception ambitieuse et encyclopédique du roman<sup>34</sup>.

Ce double mouvement, de rejet et de mise en pratique, effectué ici à quelques années de distance, est perceptible, de manière beaucoup plus ramassée, au fil des chapitres d'*Extension du domaine de la lutte*, en 1994. Ainsi, dès les premières pages, le narrateur marque vertement sa réserve quant à l'esthétique réaliste et au roman psychologique : « Il est des auteurs qui font servir leur talent à la description délicate de différents états d'âme, traits de caractère, etc. On ne me comptera pas parmi ceux-là. Toute cette accumulation de détails réalistes, censés camper des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme pure foutaise »<sup>35</sup>. Cette position est maintenue à plusieurs reprises par le narrateur, pour caractériser son projet d'écriture. Certes, ce rejet ne vise pas directement Balzac – les contre-exemples d'intrigues qu'il donne, peu représentatifs de la production balzacienne, ciblent davantage le tout-venant de la production contemporaine, et lorsqu'il précise plus loin certaines références, il évoque *Les Hauts de Hurlevent*, pour les passions fougueuses, Maupassant et « les réalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », pour la peinture désespérante de la société<sup>36</sup> – mais l'insistance, réitérée, sur le

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>34</sup> Voir aussi : « Le capitalisme libéral a étendu son emprise sur les consciences ; marchant de pair avec lui sont advenues le mercantilisme, la publicité, le culte absurde et ricanant de l'efficacité économique, l'appétit exclusif et immodéré pour les richesses matérielles. Pire encore, le libéralisme s'est étendu du domaine économique au domaine sexuel. Toutes les fictions sentimentales ont volé en éclats. La pureté, la chasteté, la fidélité, la décence sont devenues des stigmates ridicules. La valeur d'un être humain se mesure aujourd'hui par son efficacité économique et son potentiel érotique : soit, très exactement, les deux choses que Lovecraft détestait le plus fort » (*ibid.*, p. 116).

<sup>35</sup> Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, cit., p. 16.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 147. Concernant cette référence, le discours n'est toutefois pas négatif : il semble au contraire que Maupassant, notamment, soit considéré par le narrateur comme ayant adopté une posture intenable mais lucide. On pense également à

refus des « détails », dont on sait à quel point ils forment l'une des bases de la poétique balzacienne, et le désir d' « inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne » susceptible de « peindre l'indifférence et le néant » peuvent apparaître comme un double pas de côté par rapport à l'esthétique de *La Comédie humaine*<sup>37</sup>. Cependant, dans le même temps, certains choix narratifs évoquent des techniques balzaciennes. Si le chapitre intitulé « Le jeu de la place du Vieux Marché » peut rappeler, dans une certaine mesure, *La Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec<sup>38</sup>, l'anaphore qui s'intercale dans la structure litanique – « J'observe » – pointe vers un autre intertexte :

J'observe tout d'abord que les gens se déplacent généralement par bandes, ou par petits groupes de deux à six individus. [...] ils se ressemblent énormément, mais cette ressemblance ne saurait s'appeler identité. Comme s'ils avaient choisi de concrétiser l'antagonisme qui accompagne nécessairement toute espèce d'individuation en adoptant des tenues, des modes de déplacement, des formules de regroupement légèrement différentes<sup>39</sup>.

La posture d'observateur<sup>40</sup> qui se dessine ici, de même que l'attention portée aux flâneurs, la généralisation de leurs comportements, leur catégorisation en différents types repérables à certains signes discriminants, se situent dans la lignée des caractéristiques narratives de *La Comédie humaine*, concentrées notamment dans les *Études analytiques*, comme

Huysmans dont il sera question, sur le mode d'une pleine adhésion, dans *Soumission*.

<sup>37</sup> *Ibid.* : « Élaguer. Simplifier. Détruire un par un une foule de détails » (p. 16), « La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne » (p. 42).

<sup>38</sup> Ce passage peut également se rapporter à une dimension plus personnelle, évoquée par Houellebecq dans un autre contexte, lors d'un entretien portant sur ses raisons d'écrire avec Murielle Lucie Clément : « je me souviens, adolescent, je faisais parfois des expériences. Je me forçais à ne pas bouger mes yeux. Cela pouvait être dans un lieu public ou dans un train. C'était intéressant. Enfin dans un lieu public où j'étais immobile. Je veux dire dans un café, sur un banc ou dans un train, et donc tout ce qui traversait mon champ de vision était vu par moi avec neutralité. Donc je pense que ça doit jouer pas mal dans mon travail » (*Michel Houellebecq se confie*, entretien avec Murielle Lucie Clément, 2012, <<http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/michel-houellebecq/content/1811929-michel-houellebecq-biographie>>, page consultée le 3 avril 2021).

<sup>39</sup> Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, cit., p. 69.

<sup>40</sup> Cette figure de l'observateur sera développée avec le personnage de Daniel dans *La Possibilité d'une île*, nous y reviendrons plus bas.

*La Théorie de la démarche*, mais présentes partout dans le corpus. Toujours dans *Extension*, une autre pratique semble faire écho à l'écriture balzacienne : il s'agit de l'omniprésence d'un discours auctorial que l'on pourrait qualifier de digressif et d'analytique, et qui sans cesse déborde le récit, pour s'engager dans des explications, des généralisations. Préfaçant la première édition d'*Interventions* en 1998, recueil qui rassemble des articles publiés entre 1992 et 1997, Houellebecq souligne la possibilité qu'offre le roman d'intégrer dans sa matière même les pensées de l'auteur : « isomorphe à l'homme », explique-t-il, « le roman devrait normalement pouvoir tout en contenir ». Il ne s'agit pas dans cette optique de les transposer en récit, mais bien d'y intégrer les « réflexions théoriques » elles-mêmes, qui lui « apparaissent comme un matériau romanesque aussi bon qu'un autre, et meilleur que beaucoup d'autres »<sup>41</sup>. C'est un principe qu'il met en pratique dès l'écriture d'*Extension*. Par exemple, un passage comme celui consacré aux effets de la psychanalyse sur le comportement de Véronique suit un parcours que l'on pourrait retrouver sous la plume de Balzac : expression d'un jugement sur le personnage, passage explicite à la généralisation, digression ad hoc sur la psychanalyse et ses effets, retour au cas particulier du personnage, maintenant légitimé par cette cohérence : « Véronique correspondait, il faut le dire, trait pour trait à cette description »<sup>42</sup>. De même, le deuxième chapitre, consacré par le narrateur à son collègue Jean-Yves Fréhaut, glisse clairement de l'axe syntagmatique du récit à l'axe paradigmatique des types (« l'espèce des penseurs de l'informatique, à laquelle appartient Jean-Yves Fréhaut ») et des mœurs (en l'occurrence « l'effacement progressif des relations humaines »)<sup>43</sup>. Le roman assume une puissance d'affirmation, qui se traduit aussi bien par l'énonciation de maximes<sup>44</sup> que par la

<sup>41</sup> Michel Houellebecq, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, p. 7.

<sup>42</sup> Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, cit., p. 104.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>44</sup> La « fiction animalière » intégrée au chapitre 7, dans son alternance d'exemples et de règles générales, parfois condensées en une maxime, procède selon une écriture analytique qui rappelle *La Physiologie du mariage* et la *Théorie de la démarche* (*ibid.*, pp. 85-96).

production de modèles théoriques expliquant le fonctionnement du monde social. La parenté avec Balzac est évidente, même s'il ne s'agit pas d'une imitation préméditée. En effet, évoquant par exemple l'image balzacienne de l'or et du plaisir comme moteurs de la société, Houellebecq explique : « C'est ce que j'ai décrit assez rapidement dans *Extension* : il y a deux systèmes libéraux, l'un concernant l'argent, l'autre le sexe. Balzac, c'est déjà ça. Mais bizarrement, je ne l'ai lu qu'après »<sup>45</sup>. Si l'intertexte de *La Fille aux yeux d'or*, dont l'ouverture présente de manière frappante ce tableau, ne lui est pas connu lors de l'écriture d'*Extension*, la fréquentation d'autres œuvres de *La Comédie humaine*, ainsi que la connaissance, que nous avons relevée plus haut, d'autres romanciers travaillant cette veine, a pu imprimer ce motif récurrent dans son imaginaire, et le laisser transparaître dans sa propre manière de saisir son époque. C'est là une autre modalité de la lecture : non pas celle, consciente et active, qui débouche immédiatement sur un dialogue et des prises de position, mais celle d'une imprégnation, d'une diffusion lente, d'une disponibilité qui pourra être réinvestie dans la création – il faut savoir « se laisser contaminer » par ses lectures, dit aujourd'hui Houellebecq<sup>46</sup>.

Ces convocations diffuses, ambiguës ou allusives de l'intertexte balzacien se précisent lorsqu'un début de notoriété amène Houellebecq à prendre explicitement position. Mais sur ce point encore, nous sommes dans une période de transition. Dans les années '90, Houellebecq ne revendique pas une filiation balzacienne. Il se rapproche au contraire, comme nous l'avons signalé, des jeunes écrivains de la Société Perpendiculaire<sup>47</sup>,

<sup>45</sup> Entretien avec Agathe Novak-Lechevalier, art. cit., p. 11.

<sup>46</sup> À Christophe Ono-dit-Biot qui lui demande si Balzac l'a « influencé littérairement » il répond : « Je n'en sais rien. Il y a peut-être des auteurs qui sont très conscients de leurs influences effectives, opérantes, mais ce n'est pas mon cas. » Avant d'ajouter qu'il n'hésite pas à lire pendant qu'il écrit car « c'est pas mal de se laisser contaminer » (art. cit.).

<sup>47</sup> Il intègre le comité de rédaction de la revue *Perpendiculaire* lors de sa création, et figure au sommaire dès le premier numéro, en 1995. Il en est exclu en 1998, suite à la parution des *Particules élémentaires*. Cette séparation est entérinée par un article, *Houellebecq et l'ère du flou*, signé par l'équipe de la revue et paru dans « Le Monde » du 10 octobre 1998.

dont l'un des mots d'ordre, attribué à Nicolas Bourriaud et Christophe Duchatelet, est : « On n'attrape pas les mutations contemporaines avec du vinaigre balzacien »<sup>48</sup> – et certains des propos critiques du narrateur d'*Extension* font certainement écho à ce positionnement, ce choix de se « tenir à l'écart de la littérature traditionnelle ». Mais en 1997, en réponse à un questionnaire proposé par Bertrand Leclair dans *La Quinzaine littéraire*, il répond : « Mes admirations littéraires me paraissent assez incohérentes ; il y a quand même un point : beaucoup appartiennent au XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>49</sup>. Cette tension entre l'attention portée à l'extrême contemporain et des inspirations plus anciennes, qu'il semble à l'époque encore hésiter à assumer, se résout cependant si l'on considère son rapport aux écrivains révéérés non en termes d'histoire littéraire, d'héritage, mais en termes d'échos, d'affinités : dialoguer avec le passé n'est alors pas revenir en arrière. Cette relation privilégiée avec le XIX<sup>e</sup> siècle permet aussi à Houellebecq de faire la part des clichés. Le nouveau roman s'est notamment construit en discréditant le modèle balzacien, ou plus précisément, si l'on relit attentivement Robbe-Grillet, en rejetant la « théorie du roman implicitement reconnue par tout le monde ou presque, et que l'on opposait comme un mur à tous les livres [que les écrivains de ce mouvement faisaient] paraître »<sup>50</sup>, et qui considérait le genre comme « figé une fois pour toutes » à l'époque de *La Comédie humaine*. Dès lors, le « roman balzacien » ne désigne plus tant la production réelle de l'auteur que le modèle générique extrapolé à partir de ses pratiques – mais la répudiation n'en demeure pas moins manifeste. D'ailleurs, lorsqu'en 1990 Kibedi Varga décrit le roman postmoderne et théorise le retour au réel, il ne peut aller jusqu'à une franche réhabilitation : « Certes, après Proust et Sarraute, on ne peut plus retourner à Balzac : le conteur

<sup>48</sup> Cette phrase est rapportée par Olivier Le Naire, dans son article consacré à la Société Perpendiculaire, *Une provoc' qui tombe à pic*, paru dans « Le Point », le 25 septembre 1997.

<sup>49</sup> Michel Houellebecq, *Une situation plutôt favorable*, « La Quinzaine littéraire », 711, 1<sup>er</sup> mars 1997.

<sup>50</sup> Alain Robbe-Grillet, « Nouveau roman, homme nouveau », dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de Minuit, « double », 2013, pp. 145-146.



“naïf” et “omniscient” n’existe plus. Le retour s’effectue selon d’autres voies »<sup>51</sup>. Or Houellebecq, lecteur de Balzac, s’insurge doublement de cette condamnation. S’écartant du nouveau roman et par son refus du formalisme<sup>52</sup> et par sa détestation personnelle de Robbe-Grillet, il est tenté, à une période où la page du nouveau roman se tourne (en 1996 et 1997, Claude Mauriac, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras viennent de mourir), de revendiquer la filiation du romancier honni. À la mort de Robbe-Grillet, en 2008, il reviendra sur cet antagonisme en ces termes :

Répétait-il contre toute évidence que Balzac correspondait à une période de stérilité, de glaciation dans la littérature française ? Je portais aussitôt Balzac au pinacle, affirmant qu’il était le deuxième père de tout romancier, et que nul, s’il n’avouait à Balzac allégeance et amour, ne pouvait prétendre avoir compris le premier mot de l’art du roman<sup>53</sup>.

On perçoit ici la dimension stratégique de la déclaration, son importance en termes de positionnement, et la nécessité, malgré la sincérité affirmée de l’aveu, d’attendre le bon moment pour le formuler.

C’est en 1997, alors qu’il participe toujours à la revue *Perpendiculaire*, qu’il publie dans le numéro 94 des *Inrockuptibles*, où il tient pendant deux mois une chronique<sup>54</sup>, une défense de Balzac. « Dans le cadre de cette chronique,

<sup>51</sup> Aaron Kibedi Varga, *Le récit post-moderne*, « Littérature », 77, février 1990, p. 16.

<sup>52</sup> Sur la critique des « formalistes-Minuit », voir la « Lettre à Lakis Proguidis », dans *Interventions 2*, cit., pp. 152-153, et Olivier Parenteau, “*En tout cas, la question formelle est secondaire*” : Michel Houellebecq et l’art du roman, « Tangence », 118, 2018, pp. 79-101.

<sup>53</sup> Michel Houellebecq, « Coupes de sol », *Interventions 2*, cit., pp. 278-279. Ce parti-pris s’exprime encore dans *La Carte et le territoire*, où il rappelle ce débat entre formalisme et réalisme, réaffirmant clairement sa position (*La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 185). Se mettant en scène, Houellebecq fait dire à son double : « Oublions Robbe-Grillet » (p. 141), avant de lui faire envisager différents scénarios romanesques alternatifs dont l’un a « un petit côté XIX<sup>e</sup> siècle » – et si, thématiquement, il semble évoquer davantage Zola que Balzac, l’idée d’une ouverture de roman consacrée à la généalogie d’un objet industriel rappelle les presses de l’incipit d’*Illusions perdues* (p. 143).

<sup>54</sup> Michel Houellebecq, « Comédie métropolitaine », dans *Interventions 2*, cit., pp. 108-111.

j'envisageais d'engager une polémique avec Bertrand Leclair sur Balzac. D'abord parce que je perçois mal en quoi l'adjectif de *balzacien* dont il affuble de temps à autre tel ou tel romancier a quoi que ce soit de péjoratif [...] »<sup>55</sup>. L'idée qu'un tel sujet puisse faire polémique peut paraître aujourd'hui incongrue, tant ce qualificatif a fait florès, au point de devenir, on l'a vu, un cliché journalistique<sup>56</sup>. Mais elle souligne que Balzac forme encore à l'époque une ligne de partage entre plusieurs positionnements sur l'échiquier littéraire. Et Houellebecq à la fois joue les provocateurs, et marche sur des œufs. De manière significative, cette déclaration ne prend pas la forme d'une adhésion directe, mais du rejet d'un rejet. Cette prudence est redoublée, plus loin, par la manière qu'il a de laisser Bertrand Leclair (qui entretemps s'était ravisé) assumer l'hypothèse d'une filiation, et là encore, de manière très atténuée par une modalisation et une négation : « [...] il a l'air de penser que si nous avons aujourd'hui des romanciers balzaciens, ce ne serait pas forcément une catastrophe ». Ce n'est qu'alors qu'il commence à s'associer directement à la thèse défendue : « Nous convenons qu'un romancier d'une telle puissance est nécessairement un immense producteur de clichés ; que ces clichés restent ou non valables aujourd'hui c'est une autre question, qu'il convient d'examiner soigneusement, au cas par cas<sup>57</sup>. Fin de la polémique ». Avec une fois de plus beaucoup de précautions, Houellebecq démine un terrain qu'il va peu à peu s'autoriser à investir. Une dernière réticence à lever : « Balzac réaliste ? On pourrait dire "romantique", aussi bien ». Puis, alors qu'il avait laissé dans le flou la question de la filiation et celle de l'adaptation du modèle à la réalité contemporaine, il s'expose *in fine* : « En tout cas, je

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>56</sup> Cet article ne peut-il pas être considéré comme le principal point de départ de cette qualification à la mode, dont Houellebecq va être l'un des premiers bénéficiaires ?

<sup>57</sup> Cette notion de cliché est importante : à la fin de l'article « Coupe de sol » (*Interventions 2*, cit., p. 282), alors qu'il vient d'évoquer Balzac quelques pages avant, Houellebecq explique : « en ouvrant ma littérature aux conceptions théoriques qu'on peut élaborer sur le monde, je m'expose constamment au risque du cliché – et même à vrai dire je m'y condamne, ma seule chance d'originalité consistant (pour reprendre les termes de Baudelaire) à élaborer des clichés neufs ».

ne pense pas qu'il serait dépaycé de nos jours ». La référence balzacienne, débarrassée de sa dimension polémique et des préjugés qui la parasitent, est maintenant pleinement assumable.

Il serait tentant de rapprocher ces propos du sentiment qui, selon Henry James (dont Susi Pietri rapporte les propos), saisit l'écrivain lorsqu'il « découvre à chaque pas qu'il ne peut s'éloigner de Balzac ; quand il croit l'avoir laissé derrière lui, il le retrouve à nouveau et s'aperçoit que Balzac le précédait ; tous les chemins le reconduisent à lui »<sup>58</sup>. À défendre ainsi Balzac, Houellebecq focalise en effet l'attention sur certains éléments qu'il va lui-même développer – notamment la variation des registres (le pathétique, l'odieux, le sublime, le grotesque, l'ironie) – mais endosse aussi plus implicitement l'ambition de produire un discours théorique ordonnant le déploiement de la description du monde<sup>59</sup>. Faut-il en déduire pour autant que Houellebecq est rattrapé par Balzac ? Plutôt, sans doute, que l'évolution de sa propre pratique romanesque constitue peu à peu *La Comédie humaine* en repère inévitable, et qu'en affinant son positionnement, il trouve finalement plus de sens à ce rapprochement particulier (avec Balzac et l'étude des mœurs) qu'à l'antagonisme global (contre le réalisme et le récit psychologique)<sup>60</sup> qu'il affichait au départ.

<sup>58</sup> Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Créations européennes », 2004, p. 5.

<sup>59</sup> C'est sur ce point que se clôt l'article que Houellebecq consacre à Robbe-Grillet : s'appuyant sur des réflexions d'Einstein et d'Auguste Comte, il explique que « sans une théorie préalable, même très approximative, l'observation, condamnée à un empirisme sans projet, se réduit à une compilation fastidieuse et vide de sens de données expérimentales ». Dans cette perspective, la description romanesque ne fait sens que dans la mesure où elle refuse la neutralité et s'articule au contraire à un positionnement théorique (Houellebecq, « Coupes de sol », dans *Interventions 2*, cit., p. 281).

<sup>60</sup> En revenant aux sources balzaciennes, Houellebecq peut s'approprier l'un sans glisser dans l'autre – Pierre Jourde, dans une analyse publiée en 2002, insiste sur ce point : « une des grandes qualités de Houellebecq est de faire du réalisme sans psychologisme » (Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, Pocket, 2007).

*Lire et « rendre compte du monde » – être le Balzac du XXI<sup>e</sup> siècle ?*

En octobre 1999, dans un dialogue avec Bret Easton Ellis publié dans *Der Spiegel*, Houellebecq, interrogé sur ses raisons d'écrire, explique : « En tant qu'écrivain, je veux refléter le monde »<sup>61</sup>. Une dizaine d'années plus tard, il met une réponse similaire dans la bouche de Jed Martin : « Je veux rendre compte du monde »<sup>62</sup>. Entre ces deux occurrences se déroule une période durant laquelle le dialogue avec Balzac semble avoir été particulièrement productif. Cette troisième phase de lecture de Balzac, qu'on peut faire commencer un peu plus tôt, en 1998, avec *Les Particules élémentaires*, se situe dans cette perspective d'un dialogue entre écrivains, dont l'enjeu est l'intégration explicite d'une part de l'héritage balzacien. Cette opération est menée à la fois de manière intériorisée, intervenant en profondeur dans les processus créatifs à l'œuvre, mais aussi de manière publique, provoquant des effets de singularisation et de légitimation. L'adhésion de Houellebecq à la posture de l'écrivain-lecteur doit donc être envisagée sous ces deux angles, médiatique et poétique.

« C'est notre père à tous » s'exclame Houellebecq, en réponse à une question de Sylvain Bourmeau, en 2005<sup>63</sup>, ce qui permet de mesurer le chemin parcouru depuis 1997. Il s'inscrit par cette formule dans une longue lignée, qui prend sa source dès la mort de Balzac. Ainsi que le rappelle Stéphane Vachon, son héritage littéraire est souvent célébré en des termes proches : « notre maître à tous » selon Barbey d'Aureville, en 1853, et selon Zola, en 1879 ; « le père et le maître à nous tous », selon

<sup>61</sup> Michel Houellebecq, Bret Easton Ellis, entretien accordé au « Der Spiegel », « Cahiers de L'Herne », cit., p. 232.

<sup>62</sup> Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 420.

<sup>63</sup> « B comme Balzac », dans *Houellebecq de A à Z*, réalisé par Sylvain Bourmeau pour *Les Inrockuptibles*, en mai 2005, <<https://www.dailymotion.com/video/x6pegh>>, page consultée le 3 avril 2021. De manière significative, alors que Sylvain Bourmeau lui laisse le choix entre Baudelaire et Balzac pour cette lettre de l'alphabet, il choisit le second au détriment du premier qui constituait jusque-là une de ses références de prédilection, liée notamment au versant poétique de son œuvre.

Edmond de Goncourt en 1890 ; « notre père à tous » selon Paul Bourget en 1878, puis Henry James en 1905<sup>64</sup>... L'expression allie référence et déférence, elle légitime en toute modestie, déplaçant la rivalité vers l'émulation. Car, comme le souligne Susi Pietri en rapportant les propos d'Émile Faguet :

ce qui rend Balzac si prééminent, si exemplaire, c'est qu'il a transformé le roman en quelque chose de très différent, de très nettement plus large et plus signifiant au regard de tout ce que le roman était avant lui<sup>65</sup>.

S'associer à lui, s'inclure dans le cercle de ceux qui se réclament de lui, c'est donc s'inscrire dans une conception ambitieuse du roman, dans une logique élective et légitimante. À une période où l'expression n'était pas usée, et était au contraire volontiers utilisée en mauvaise part, Houellebecq a lancé quelques ponts entre son œuvre et celle de Balzac, et a laissé les critiques littéraires le trouver « balzacien ».

C'est notamment entre 1998 et 2001 que Houellebecq relit Balzac<sup>66</sup>, et donne une certaine visibilité à cette relation privilégiée, à la fois dans les médias, comme on l'a signalé à propos de son contentieux avec Robbe-Grillet, et dans son œuvre romanesque. Cette deuxième entrée en scène de Balzac est très progressive. Si le nom de Balzac apparaît furtivement dans *Les Particules élémentaires*, comme l'un des modèles du « grand écrivain », c'est le personnage de Sollers qui assume ce jugement, et l'oriente vers une valorisation de la littérature réactionnaire – construction mi-sérieuse, mi-ironique qui donnera du grain à moudre aux interprétations médiatiques<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Stéphane Vachon recense ces différentes expressions dans la préface de *Honoré de Balzac, Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 29.

<sup>65</sup> « Balzac », par Émile Faguet, cité par Susi Pietri, *Figures de l'œuvre-monde* : « La Comédie humaine » de Henry James, « L'Année balzacienne », 1, 11, 2010, pp. 365-440.

<sup>66</sup> Voir l'entretien avec Didier Sénécal (art. cit.).

<sup>67</sup> Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, cit., p. 184 : « Vous êtes réactionnaire, c'est bien. Tous les grands écrivains sont réactionnaires. Balzac, Flaubert, Baudelaire, Dostoïevski : que des réactionnaires. » Cette notion constitue l'un des points de focalisation des attaques du groupe Perpendiculaire, lors de la rupture de 1998 (Cf. l'entretien paru dans le numéro 11 de la revue *Perpendiculaire*, Paris, Flammarion, 1998, et *Houellebecq et l'ère du flou*, art. cit.). Houellebecq fera aussi partie

La filiation, qui n'est ici qu'ébauchée, est en tout cas rattachée, pour le personnage de Bruno qui en bénéficie, à une double quête de légitimation, littéraire et idéologique. Mais elle n'est pas reliée, en revanche, à ce qui pourtant ne peut que frapper le lecteur familier de Balzac : les grandes analepses qui ouvrent le récit, les digressions qui replacent l'intrigue dans un contexte historique et économique, les prises de position discursives qui émaillent le roman<sup>68</sup>.

Quelques années plus tard, en 2001, *Plateforme* s'ouvre sur cette phrase de Balzac : « Plus sa vie est infâme, plus l'homme y tient ; elle est alors une protestation, une vengeance de tous les instants »<sup>69</sup>. Placer ainsi une citation de *Splendeurs et misères des courtisanes* en épigraphe, c'est clairement se placer dans une posture d'hommage – et dès lors les journalistes interrogent volontiers l'écrivain à propos de cette possible filiation. Le surtitre de ce roman, *Au milieu du monde*<sup>70</sup>, montre également le changement de perspective depuis *Lovcraft, Contre le monde, contre la vie*. La question du réalisme, si prégnante au début de la carrière de Houellebecq, semble ne plus être un objet de débat, et l'adhésion à un romanesque capable, entre autres, de saisir les réalités contemporaines, s'affirme. Dominique Noguez le perçoit très bien à l'époque :

Il suffit d'être attentif à son surtitre, "Au milieu du monde", qui était déjà celui de *Lanzarote*, d'observer également l'origine de la citation en

de l'assemblée hétéroclite d'écrivains mis en accusation par Daniel Linderberg, dans *Le rappel à l'ordre : enquête sur les nouveaux réactionnaires* (Paris, Le Seuil, 2002). Revenant sur cette polémique, Agathe Novak-Lechevalier compare le cas de Houellebecq à celui de Balzac, pour montrer justement que ces auteurs ne sont pas réductibles à un positionnement politique (*Houellebecq, l'art de la consolation*, cit., pp. 54-57).

<sup>68</sup> Philippe Muray dresse la liste des reproches adressés à Houellebecq à la sortie des *Particules*, accusé d'utiliser les formes les plus « régressives », les plus « éculées » du roman : parmi elles plusieurs rappellent la manière de Balzac, même s'il n'est pas cité (*Et, en tout, apercevoir la fin...*, « L'Atelier du roman », 18, juin 1999, repris dans « Cahiers de L'Herne », cit., pp. 247-251).

<sup>69</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 7. Référence de la citation : Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes, La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, p. 677.

<sup>70</sup> Ce surtitre apparaît pour la première fois sur la couverture de *Lanzarote* (Paris, Flammarion, 2000). Dans l'édition Mille&unepages, le surtitre a disparu pour les deux récits.

exergue, pour deviner que l'auteur d'*Extension du domaine de la lutte* va probablement désormais étendre le domaine de son acuité déchiffrente et chercher, qui sait, zone par zone, réseau par réseau, profession par profession, mythe par mythe, à appliquer à l'ensemble du monde mondialisé l'ambition descriptive (et décrypteuse) que l'auteur de *La Comédie humaine* appliquait à la France<sup>71</sup>.

Mais si la possibilité d'une mise en relation est clairement proposée, il est notable que Houellebecq ne choisisse pas l'un des romans balzaciens les plus reconnus, qu'il n'en donne pas le titre, et que le passage retenu ne pointe pas vers le Balzac énergique des destinées héroïques, mais vers la médiocrité de certains personnages secondaires. Si filiation il y a, elle ne se donne pas, dans un premier temps du moins, l'apparence d'une lignée directe. Non qu'il s'agisse, comme on a pu en accuser Houellebecq, d'une hérédité abâtardie ou d'une captation d'héritage, mais plutôt d'une résurgence, qui s'exprime dans un contexte renouvelé. Et le choix de la forme épigraphique, ce n'est pas anodin, place explicitement l'écriture dans la continuité de la lecture, donne à la référence une portée globale, tout en laissant du jeu, dans l'écart qui sépare la citation du reste du texte.

L'opus suivant, *La Possibilité d'une île*, accentue cet effet de présence. Comme on l'a déjà expliqué, le narrateur, Daniel, évalue à plusieurs reprises les phases de sa vie en les comparant avec l'expérience fictive d'un héros balzacien, le banquier Nucingen. Mais il faut y ajouter un deuxième niveau de rapprochement : outre la parenté explicite entre les deux personnages, ce sont deux manières de représenter le monde qui sont mises en parallèle. Daniel est un humoriste *trash*, dont les dérapages nous emmènent assez loin de *La Comédie humaine*, mais qui adopte volontiers une posture d'« observateur acerbe des faits de société »<sup>72</sup>, et se présente comme « une sorte de vieil espion de l'humanité »<sup>73</sup>, version dévaluée mais assumée par

<sup>71</sup> Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 170. Il s'agit d'une lettre écrite à Houellebecq après la lecture du roman, avant sa parution, en août 2001. Si Houellebecq n'explore pas, dans les romans suivants, l'ensemble du monde, il creuse en revanche les effets de la mondialisation, et confirme, en effet, cette double tendance « descriptive et décrypteuse ».

<sup>72</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 151.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 275.

celui qui se décrit comme un « balzacien *medium light* »<sup>74</sup>. Il est important de constater qu'il ne s'agit pas là d'un élément ponctuel, mais d'une tendance qui structure le personnage tout au long du récit, et qui, au-delà du cadre spécifique de son métier, donne une certaine coloration à l'ensemble de sa narration. Son attention portée aux types sociaux, qu'il caricature dans ses shows et ses films, mais aussi à l'évolution globale de la société, dont l'un des faits notables, dans l'univers fictionnel, est formé par la constitution de l'Église élohimite, donnent à son « récit de vie », aux yeux des néo-humains, un statut « central et canonique » : offrant « une description complète, en même temps que légèrement détachée », Daniel 1 est « le seul à avoir pris un peu de recul, et à avoir réellement compris l'importance de ce qui se déroulait sous ses yeux »<sup>75</sup>. Au-delà de l'événement fictif dont il est ici question de rendre compte, c'est l'aptitude du narrateur à saisir dans toute leur ampleur les mutations sociales qui peut être caractérisée ainsi. Et c'est sous cet angle que Christian Authier, par exemple, fait en 2002 le parallèle avec *La Comédie humaine* : « L'entreprise littéraire de Michel Houellebecq s'inscrit dans cette ambition balzacienne et son œuvre romanesque tend à peindre l'évolution des mœurs et des mentalités en Occident »<sup>76</sup>.

Cet enjeu se précise encore dans *La Carte et le territoire*, où c'est l'écrivain-lecteur lui-même qui est mis en scène. Sur ce sujet, la médiation des personnages était certes assez transparente jusque-là – Houellebecq explique : « Dans mes livres, le jugement sur les œuvres est toujours le mien. Je profite de mes romans pour faire un peu de critique littéraire en douce »<sup>77</sup> – mais ce choix narratif fait remonter d'un cran l'effet d'identification entre le personnage et l'auteur. Dans la maison de famille qu'occupe le personnage Houellebecq, Jed Martin remarque les livres occupant les rayonnages de sa bibliothèque d'enfant : « Chateaubriand,

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>76</sup> Christian Authier, « La vie littéraire de Michel Houellebecq », dans *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, pp. 51-68.

<sup>77</sup> Michel Houellebecq, entretien avec Marin de Viry et Valérie Toranian, *Interventions 2020*, cit., p. 339.



Vigny, Balzac »<sup>78</sup>. Qu'elle corresponde précisément à une réalité biographique ou pas, cette mention manifeste un ancrage dans le XIX<sup>e</sup> siècle, associé d'abord à l'enfance et aux lectures de formation, mais confirmé par la suite, comme en témoignent « un nombre étonnant d'ouvrages dus aux réformateurs sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>79</sup> qui occupent les rayonnages du salon. Auprès d'eux, « un petit nombre de romans – des classiques essentiellement ». Par petites touches s'opère ainsi un double recadrage idéologique et légitimant. Dans *Ennemis publics*, deux ans auparavant, revenant sur ses lectures, Houellebecq en rappelait la diversité, puis ajoutait : « Et puis j'ai aimé surtout, et finalement adopté pour mon propre compte la voie moyenne qui est celle des romanciers classiques »<sup>80</sup>.

Mais cette intégration de l'héritage, cette innervation dix-neuviémiste du récit houellebecquien, qui excède, on l'a vu, la stricte référence à Balzac, est nuancée par un décalage supplémentaire. C'est en effet paradoxalement le personnage du plasticien, Jed Martin, qui dans sa pratique se rapproche le plus du modèle balzacien : ses photographies reposent sur des principes d'échantillonnage, puis de cartographie, avant que le choix du médium pictural ne le conduise à développer une série de portraits qui relèvent d'un processus de typisation qui rappelle les principes à l'œuvre dans *La Comédie humaine*. Jed explicite ainsi, dans une autre conversation, « sa volonté de décrire, par la peinture, les différents rouages qui concourent au fonctionnement d'une société »<sup>81</sup>. Ce roman actualise donc de manière très cohérente le modèle balzacien, mais sur un mode décentré, faisant passer la référence au second plan. De manière significative, lorsque le personnage Houellebecq, réagissant aux propos de Jed Martin, se lance dans une réflexion sur le type, ce n'est pas Balzac qu'il choisit de convoquer, mais Van Dyck : « Le portrait de Ducon, appartenant à la Guilde des Marchands, par Van Dyck, c'est autre chose ; parce que ce n'est pas Ducon qui

<sup>78</sup> Houellebecq, *La Carte et le territoire*, cit., p. 257.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>80</sup> Houellebecq, Lévy, *Ennemis publics*, cit., p. 32.

<sup>81</sup> Houellebecq, *La Carte et le territoire*, cit., p. 213.

intéresse Van Dyck, c'est la Guilde des Marchands »<sup>82</sup>. Certes une référence picturale est tout indiquée dans ce récit qui met en scène un artiste, mais ce choix marque aussi la volonté de diversifier les modèles esthétiques avec lesquels dialogue l'œuvre au fil de sa constitution. D'autres auteurs, d'autres artistes, d'autres sources viennent alimenter la création romanesque. D'ailleurs, *Soumission*, puis *Sérotonine*<sup>83</sup>, ne font plus autant de place à Balzac. Dans *Soumission*, Houellebecq donne à nouveau un compagnon littéraire à son personnage principal, mais cette fois ce sera Huysmans, Balzac étant réservé à l'une de ses collègues<sup>84</sup> – une manière de le laisser dans le champ, tout en le faisant passer au second plan. Dans leurs choix de lectures aussi, les romanciers sont de « grands omnivores »<sup>85</sup>.

« Une sorte de conversation à travers les siècles »

Écrivain lecteur, Houellebecq l'est assurément, et l'affirme régulièrement. « On écrit aussi parce qu'on a lu, ça me paraît une évidence ; c'est quand même une sorte de conversation à travers les siècles, qu'on poursuit »<sup>86</sup>. Mais il ne s'agit pas de reproduire, ni de suivre, plutôt de réactiver, de réactualiser un geste d'écriture. « On écrit parce qu'on a lu que certaines choses existent dans le monde qui n'existent pas dans les romans qu'on a lus. On essaye, je ne sais pas... on essaye de faire une mise à jour de la description du monde, qui n'est pas le même que le monde de Balzac, qui n'est pas non plus le même que celui de Proust »<sup>87</sup>. L'admiration sincère que Houellebecq porte à Balzac n'a rien d'« intimidant »<sup>88</sup>, les livres des grands auteurs n'ont rien de « sacré »<sup>89</sup>, d'ailleurs ne sont-ils pas devenus pour lui des

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>83</sup> Michel Houellebecq, *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.

<sup>84</sup> Houellebecq, *Soumission*, cit., p. 28.

<sup>85</sup> Houellebecq, Lévy, *Ennemis publics*, cit., p. 32.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>87</sup> « Michel Houellebecq se confie », entretien avec Murielle Lucie Clément, art. cit.

<sup>88</sup> Michel Houellebecq, entretien avec Laure Adler, dans l'émission *Permis de penser*, sur « Arte », le 29 septembre 2005.

<sup>89</sup> Houellebecq, *Ennemis publics*, cit., p. 172.

alter egos, non plus des « maîtres » mais des « collègues »<sup>90</sup> ? Cette fausse immodestie dont il s’amuse n’est que l’envers d’une relation intime, tissée au plus près des textes lus, à travers les annotations qui émaillent les pages : « Ce que j’ai à dire à un auteur ne regarde que lui, moi, et personne d’autre ; que quelqu’un d’autre, même, puisse percevoir un léger soulignement en marge, me paraît déjà d’une indiscretion inadmissible »<sup>91</sup>. Dans quelle mesure cette écriture intermédiaire, pour soi, sans laquelle il a « l’impression de ne lire qu’à moitié », mais dont il souligne le caractère « inutilisable », trouve-t-elle un écho dans l’écriture de ses propres œuvres ? À défaut d’indiscretion, nous sommes renvoyés à notre propre lecture des deux interlocuteurs, cherchant ici les traces du dialogue esquissé là-bas, quitte à biaiser l’analyse en y glissant notre subjectivité tierce.

Houellebecq et Balzac semblent avoir beaucoup à se dire, et la longue conversation dont nous venons de retracer les étapes a pu s’avérer fructueuse sur de nombreux sujets<sup>92</sup>. Le point commun en serait peut-être la définition d’un certain *ethos* du romancier : pas seulement en termes de stature, même si ce rapprochement a pu jouer son rôle dans la légitimation médiatique et institutionnelle de Houellebecq, mais en termes d’ambition et de confiance dans l’écriture romanesque. Henry James, rappelle Susi Pietri, a souligné à quel point Balzac avait été marquant par :

sa conception de l’étendue virtuelle du roman, c’est-à-dire ce qu’il est devenu pour lui, entre ses mains : une forme qui pouvait tout inclure, une forme sans fêlures ni brisures, un moule à la tenue littéralement parfaite, où tout ce qui a quelque prégnance par rapport à la société environnante [...] peut être versé en une seule coulée de plus en plus compacte – un moule où la matière se tend [...]<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> C’est en tout cas ce qu’il dit de Schopenhauer et Platon (*ibid.*, p. 290).

<sup>91</sup> Houellebecq, « Avant-propos », *Houellebecq 1991-2000*, cit., p. 10.

<sup>92</sup> Sur ces points de comparaison, voir nos analyses dans « Michel Houellebecq et Balzac – Au milieu du monde » (*Balzac contemporain*, sous la direction de Chantal Massol, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 65-90) et « Modélisation 3D : Balzac, Houellebecq, Despentes » (*Balzac et la pluralité des mondes*, dossier coordonné par André Vanoncini, *L’Année balzacienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, pp. 271-288).

<sup>93</sup> Pietri, *Figures de l’œuvre-monde*, cit.

La représentation ainsi proposée ne vise pas seulement à *promener un miroir le long du chemin*, mais lui donne différentes courbures : convexe, il cadre large, reflète un milieu, une époque, une mutation globale ; concave, il focalise, définit un *punctum*, saisit le froissement des individualités par la marche du monde. Gérald Prince a repéré ces « capacités de contraction et d'expansion du récit »<sup>94</sup> dès *Les Particules élémentaires*, dont les larges analepses, qui rappellent les longs préparatifs balzaciens, alternent avec les instantanés poignants de la vie des personnages. Cette parenté globale, sensible à la lecture, relève cependant parfois plus de la discussion que de l'unisson, dès que l'on entre dans le détail des textes. Deux lignes de réflexion, qui se déroulent sur le temps long, le montrent tout particulièrement : la place donnée aux personnages, et l'usage du discours.

Sans prétendre lui-même faire concurrence à l'état-civil (ses personnages ayant tendance à se couper du monde, le personnel du récit nécessaire à l'intrigue est peu nombreux), Houellebecq insiste volontiers sur l'importance qu'il accorde à cet aspect de la pratique romanesque : « J'étais doué pour une chose, et pour une seule en relation au roman, c'était la création de personnages. Ce sont eux qui m'ont empêché de dormir, qui m'ont réveillé la nuit, mes Bruno, Valérie, Esther, Michel, Isabelle. Et maintenant ils vivent, oui, ils ont gagné »<sup>95</sup>. Et pour illustrer ce pouvoir démiurgique du romancier, il conclut en citant notamment Balzac : « Le général Hulot vit ». Mais à l'expression de ce souci commun de donner une qualité d'existence aux personnages se superpose une manière différenciée de le faire. En effet, alors que les personnages de Balzac lui apparaissent toujours mus par une « vitalité anormale »<sup>96</sup>, ceux de Houellebecq sont plutôt menacés par l'atonie. Chez eux, point d'ambition<sup>97</sup> ; l'amour

<sup>94</sup> Gerald Prince, « *Les Particules élémentaires* : autoportrait », dans *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, dirigé par Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013.

<sup>95</sup> Houellebecq, *Ennemis publics*, cit., p. 258.

<sup>96</sup> Houellebecq, *Interventions 2*, cit., p. 110.

<sup>97</sup> C'est sur cette question de l'ambition que Daniel se distingue d'emblée du personnage de Nucingen dans *La Possibilité d'une île*. Dès 1997, Houellebecq commente dans un article la découverte de traces de vie fossile repérées sur Mars en décrivant ainsi la destinée d'une bactérie : « Aucune ambition irréflectée ne vient

est saisi au point où il se délite, le désir à son faîte est menacé par l'érosion, la passion, artistique ou scientifique, résiste au prix d'un isolement social. Comme le souligne Philippe Muray, il s'agit « en tout, [d']apercevoir la fin »<sup>98</sup>. Revenant sur le cas de Michel Djerzinski, Houellebecq explique que « Balzac est absolument incapable d'écrire un personnage comme ça [...], cela lui est trop étranger »<sup>99</sup>. Il ne cherche donc aucunement à imiter la manière balzacienne de donner vie aux personnages, mais cherche plutôt, à son tour, à faire exister ceux capables d'incarner sa propre époque. Précisons toutefois que cette volonté, qui engage les personnages dans un processus de typisation, est elle aussi réinterprétée par Houellebecq. Certes, le principe en est explicitement réaffirmé au début des *Particules élémentaires* : « Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>100</sup>. Et de la même manière, Daniel, dans *La Possibilité d'une île*, mêle dimension autobiographique et capacité à viser plus large, tant l'autoportrait qu'il trace est perçu par ses commentateurs comme « typique », « représentatif », « symptomatique »<sup>101</sup>. Qu'il parle de lui-même ou de ses contemporains, il relie sans cesse son cas particulier à un contexte général. Mais cette pratique toute balzacienne apparaît doublement modalisée. D'une part, alors qu'il partage, avec Balzac l'idée que « l'aplatissement, l'effacement de nos mœurs va croissant »<sup>102</sup>, Houellebecq ne s'attache pas comme lui au moindre détail permettant de créer des distinctions entre les « deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car tel est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération »<sup>103</sup>. Au contraire il assume la

ternir son parcours limité et parfait ; la bactérie n'est pas un personnage balzacien » (« La peau de l'ours », dans *Interventions* 2, cit., p. 119).

<sup>98</sup> Muray, « Et, en tout, apercevoir la fin... », cit., p. 247.

<sup>99</sup> Michel Houellebecq, entretien avec Agathe Novak-Lechevalier, cit., p. 12.

<sup>100</sup> Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, cit., p. 7.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 376 et 429 (le dernier terme se rapporte plus précisément à un poème inséré dans sa dernière lettre à Esther).

<sup>102</sup> Honoré de Balzac, « Préface », *Splendeurs et misères des courtisanes*, cit., p. 425.

<sup>103</sup> Balzac, « Avant-propos », *La Comédie humaine*, cit., t. I, p. 18.

représentation d' « un monde simplifié »<sup>104</sup>, et cherche, on l'a vu, à faire évoluer la forme romanesque vers « une articulation plus plate, plus concise et plus morne »<sup>105</sup>. À Jed Martin qui évoque la singularité des êtres humains comme « le sujet du roman, de la *great occidental novel* »<sup>106</sup>, et conteste la véracité de ce constat en des termes qui peuvent évoquer l'intertexte balzacien (« il y a trop de complications dans la société, trop de distinctions, de catégories »), le personnage Houellebecq répond par l'affirmative, nuancant son positionnement par rapport à ce modèle auquel il reste cependant attaché.

Et d'autre part, alors que chez Balzac le personnage est porté par son type, son caractère se forgeant dans la continuité de sa carte d'identité sociale, qu'il exprime de façon singulière (ou, plus rarement, par contraste avec elle), chez Houellebecq, la typisation est au contraire un principe d'entropie, elle arrache douloureusement le personnage à son désir de singularité. Pierre Jourde a relevé, dès ses premiers romans, cette propension à « créer des personnages qui n'existent que pour mettre en cause la notion d'individualité »<sup>107</sup>. Le tiraillement entre l'individuel et le général, plutôt que de tracer d'énergiques trajectoires, tend vers l'immobilisation et l'affaissement.

Une deuxième piste de réflexion éclaire la parenté entre les deux auteurs en montrant à quel point elle relève non d'une imitation, mais d'une rencontre : il s'agit de leur propension à formuler des théories explicatives *ad hoc*. En effet, comme l'explique Houellebecq à Martin de Haan, son traducteur néerlandais, en 2002<sup>108</sup>, il est lui-même « toujours à deux doigts de généraliser »,

<sup>104</sup> Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, cit., p. 192.

<sup>105</sup> Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, cit., p. 42.

<sup>106</sup> Houellebecq, *La Carte et le territoire*, cit., p. 176 : « Je sais bien que les êtres humains, c'est le sujet du roman, de la *great occidental novel*, un des grands sujets de la peinture aussi, mais je ne peux pas m'empêcher de penser que les gens sont beaucoup moins différents entre eux qu'ils ne le croient en général. Qu'il y a trop de complications dans la société, trop de distinctions, de catégories... – Oui, c'est un peu byzantine... » convint de bonne volonté l'auteur de *Plateforme* ». Le choix de ce titre à ce moment-là du dialogue n'est sans doute pas anodin, dans l'opposition qu'il forme avec la sophistication qu'indique le qualificatif choisi par Houellebecq.

<sup>107</sup> Jourde, *La Littérature sans estomac*, cit., pp. 277-278.

<sup>108</sup> Michel Houellebecq, entretien avec Martin de Haan, réalisé en novembre 2002, <<https://www.houellebecq.nl/3474/entretien-avec-michel-houellebecq/>> (page

et s'il introduit des maximes dans ses récits, c'est pour « l'effet de séduction [qui] provient du fait que cela a l'air indiscutable ». C'est cet aspect-là, dit-il, qui l'attire chez les autres auteurs, cette capacité à synthétiser une analyse, une situation par « des formules saillantes » – et Balzac est certainement au nombre de ces « auteurs présomptueux » auxquels il s'identifie. De manière très proche, Susi Pietri a rappelé qu'Henry James, cherchant en quoi l'expérience balzacienne pourrait « éclairer un compagnon d'art », soulignait notamment que son importance : « dépend beaucoup moins du contenu de ses réflexions et de ses opinions, de ses irréprouvables *obiter dicta* (soit dit en passant) et de ses monstrueuses suffisances de jugement, que de la part soutenue dans son projet par la disponibilité constante à exprimer des opinions, dans tous les cas et sans le moindre préavis »<sup>109</sup>. Cette idée de « disponibilité » est importante, en ce qu'elle interprète un fait de style individuel en possibilité offerte à tous, transforme un usage en fonction. On pense tout d'abord à l'analyse que fait Genette du « vraisemblable artificiel » de Balzac<sup>110</sup>, soulignant sa volonté de « motiver » les actions de ses personnages, c'est-à-dire d'en justifier la vraisemblance aux yeux du lecteur en expliquant les enjeux qui s'y rattachent. Chez Houellebecq aussi, le discours du narrateur vient contextualiser les actions, mais il ne les justifie pas forcément, soit que celles-ci signalent une inadéquation (une déficience ? une résistance ?) du personnage, soit que les lois énoncées soient elles-mêmes présentées comme absurdes. Ajoutons à cela que la narration à la première personne amène souvent le narrateur à s'appliquer à lui-même les théories qu'il explicite. Nous n'assistons plus à l'explication, de l'extérieur, d'un comportement qui pouvait paraître dans un premier temps surprenant, mais à la confrontation, à l'intérieur, entre des ressentis et des contraintes, des aspirations et des constats désabusés, le personnage étant condamné à subir ce qu'il énonce. Mais on peut aussi s'interroger dans un deuxième temps, sur le caractère arbitraire que peuvent revêtir ces discours,

consultée le 3 avril 2021).

<sup>109</sup> Pietri, *L'Invention de Balzac*, cit., p. 70.

<sup>110</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, « Points Littérature », 1969, p. 79.

chez l'un comme chez l'autres des deux auteurs. La piste de la désinvolture, retenue par Genette en ce qui concerne Balzac, ne saurait nous satisfaire, et pourtant Houellebecq insiste en ces termes : « C'est le principe de généralisation qui m'intéresse, pas le contenu ». Non que ce contenu n'ait véritablement aucune importance, Houellebecq, comme Balzac, faisant preuve d'une réelle acuité dans l'interprétation des phénomènes sociétaux. Mais ce parti-pris peut nourrir deux hypothèses. D'une part, le fait que le discours doit, avant tout, faire événement. Sa présence et son autorité traduisent une forme de fatalité qui s'impose aux personnages, et chez Houellebecq plus encore que chez Balzac, le sentiment tragique se place précisément à l'articulation du singulier et du général qu'expriment ces propos. D'autre part, nous l'avions suggéré en commençant, ces commentaires donnent corps à un certain *ethos* de romancier. « La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel [...] est une décision quelconque sur les choses humaines »<sup>111</sup>, explique Balzac dans son « Avant-propos » à *La Comédie humaine*. L'adjectif peut paraître déroutant, mais il semble indiquer que le sujet importe peu, l'essentiel étant cette capacité à savoir, à expliquer ce qui nous concerne, et aussi cette « disponibilité » qu'avait repérée Henry James. Ce sont ces qualités que cherche Jed Martin auprès du personnage Houellebecq : « Un écrivain doit avoir certaines connaissances sur la vie, ou du moins le laisser croire »<sup>112</sup>. L'écho est troublant, mais la nuance qui l'accompagne est importante aussi. Plus que la validité des connaissances exprimées par l'auteur, c'est la confiance qu'il suscite qui importe. On se souvient des propos rassurants qu'adressait le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* à son « sympathique ami lecteur » : « Je suis là. Je ne vous laisserai pas tomber. Continuez votre lecture »<sup>113</sup>. Houellebecq reprend ainsi le flambeau explicatif de Balzac, mais le déplace sur un terrain plus personnel, plus intime, n'attendant pas seulement une confiance placée dans ses compétences, mais une confiance dans la relation qu'il instaure.

<sup>111</sup> Balzac, « Avant-propos », *La Comédie humaine*, cit., p. 12.

<sup>112</sup> Houellebecq, *La Carte et le territoire*, cit., p. 252.

<sup>113</sup> Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, cit., p. 14.



Kibedi Varga, que nous citons plus haut, expliquait qu'on ne pouvait plus, aujourd'hui « retourner à Balzac »<sup>114</sup>. Houellebecq, en effet, ne retourne pas à Balzac, mais non pas parce que celui-ci représenterait un état trop « naïf » de la pratique romanesque : plutôt parce que l'auteur des *Particules* possède assez de puissance personnelle pour déplacer les lignes, et réitérer à sa manière le geste de Balzac. La conversation qui lie ces deux auteurs n'est donc pas un monologue, qui verserait dans l'œuvre seconde les acquis de la première, mais bien un dialogue, un échange créateur. Houellebecq écrit dans les marges, entre les lignes de *La Comédie humaine*, mais il lui répond, et en reconfigure plus globalement les questionnements pour mieux interroger sa propre époque, selon des modalités qui lui sont propres : « pour moi, dit-il, les livres sont à refaire, de génération en génération »<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> Kibedi Varga, *Le récit post-moderne*, cit., p. 16.

<sup>115</sup> Houellebecq, Lévy, *Ennemis publics*, cit., p. 172.



Véronique Bui

Dai Sijie lecteur de Balzac : *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, vingt ans après

« Dans l'état actuel des connaissances, quelle que soit la valeur des travaux déjà existants, l'étude d'aucune des questions concernant les rapports de Balzac avec l'étranger ne peut être considérée comme close »<sup>1</sup> déclarait René Guise en 1970, dans *L'Année balzacienne*. Cet appel à des recherches faisant sortir Balzac des frontières a été entendu : des études ont été menées pour mettre en lumière la représentation des étrangers dans *La Comédie humaine* ou la réception à l'étranger de Balzac. C'est dans ce dernier champ que s'inscrivent les travaux fondamentaux de Susi Pietri. Son polyglottisme, ses compétences de traductrice ajoutés à son intime connaissance de l'œuvre de Balzac ont permis de rendre accessibles en français les textes que Hofmannsthal, Henry James, Italo Svevo, Oscar Wilde etc. ont consacrés à l'auteur de *La Comédie humaine*. Ces pépites qu'elle a rassemblées, présentées, traduites, parfois seule, parfois en collaboration, dans son essai *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, publié en 2004<sup>2</sup>, en font surgir un portrait kaléidoscopique qui invite à le relire.

Passer par la focale d'un écrivain étranger pour redécouvrir l'auteur que l'on croit connaître est le mouvement initié par Susi, que je voudrais prolonger et étendre, géographiquement, avec cet article sur le romancier chinois Dai Sijie, dont le

<sup>1</sup> René Guise, *Balzac et l'étranger*, « L'Année balzacienne » 1970, Paris, Garnier, 1970, p. 5.

<sup>2</sup> Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Créations européennes », 2004, 239 p.

premier roman, au succès international, a pour titre : *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. Avec cette simple conjonction de coordination, Dai Sijie a établi, en 2000, année de la publication de ce récit, un pont entre Balzac et la Chine et redessiné le territoire de l'imaginaire balzacien des écrivains étrangers.

Mais Dai Sijie n'est pas l'homme d'un seul roman ; et depuis ce coup d'essai, qui fut un coup de maître, il en a fait paraître cinq autres, le dernier ayant été publié aux éditions Gallimard en 2019. En tout six romans en vingt ans, somme dérisoire en comparaison de la production balzacienne sur la même période, mais considérable dans la mesure où Dai Sijie, romancier et cinéaste, continue à tourner des films et à écrire en français devenant ainsi le romancier chinois le plus fécond de sa génération dans ce domaine.

Si l'inventeur du roman qu'est Balzac, pour reprendre le titre du colloque marquant de Cerisy-la-Salle en 1980<sup>3</sup>, n'est plus cité dans les récits qui ont suivi son premier opus, sa trace semble pourtant bien présente et ce plus profondément, plus intrinsèquement, dans l'apport de Dai Sijie à un genre romanesque émergent : le roman francophone chinois.

### *Balzac, romancier des origines et origines du romancier Dai Sijie*

Le titre du célèbre essai critique de Marthe Robert<sup>4</sup> n'est pas qu'un jeu de mots pour rendre compte des débuts de Dai Sijie en littérature. Son entrée s'est effectivement faite sous la

<sup>3</sup> Organisé par Claude Duchet et Jacques Neefs à Cerisy-la-Salle, le colloque avait pour titre : « Balzac l'invention du roman », les actes ont été publiés en 1982 aux éditions Belfond. Joëlle Gleize commente l'importance de ce colloque dans l'histoire de la réception balzacienne : « En 1980, dans ce troisième et dernier temps de notre parcours, titrer un colloque « Balzac l'invention du roman » et signifier par là (entre autres) Balzac inventeur du roman, est un coup de force critique [...] qui substitue Balzac à Flaubert dans le récit des commencements du roman moderne. Joëlle Gleize, *Quand Balzac entrait dans la modernité : autour de quelques points conflictuels*, en ligne, <seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr>, pp. 9-10.

<sup>4</sup> Publié en 1972 aux éditions Grasset, l'essai de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* a été publié en format livre de poche dans la collection Tel Gallimard en 1977 et réédité à de nombreuses reprises.

bannière de Balzac et dans un roman qui raconte la naissance d'un romancier. En effet, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* n'est pas qu'un roman d'amour et d'apprentissage dont l'action se déroule pendant la Révolution culturelle dans une montagne du Sichuan. Ce récit est un hommage rendu à la littérature européenne et asiatique. Condamnés à être rééduqués par des montagnards incultes, les deux jeunes héros sont finalement « rééduqués » par la littérature occidentale à la faveur du vol d'une valise contenant des textes interdits. Dans cette valise figurent des romans de Balzac, bien sûr, mais aussi de Dumas, Stendhal, Flaubert, Hugo, Rousseau, Tolstoï, Gogol, Dostoïevski, Dickens, Kipling, Emily Brontë. Luo et Ma, les deux garçons dont le crime est d'être des fils de ce que les révolutionnaires communistes chinois nomment des ennemis du peuple car leurs parents sont médecins, vont finalement, ironie de l'histoire contée par Dai Sijie, être rééduqués non pas par les paysans illettrés du village de montagne, mais par ceux dont les œuvres sont proscrites.

La lecture des romans de Balzac est un séisme pour Luo : il décide de se servir des ouvrages du romancier français pour éduquer la *Petite Tailleuse chinoise* dont il est tombé amoureux. Dans ce récit dont le cadre temporel est la Révolution culturelle (1966-1976), Balzac est l'écrivain dont les romans offrent plus qu'un divertissement, une évasion ou une histoire trépidante, ils constituent un bréviaire pour se guider dans le monde, dans les relations humaines, dans la société.

Le Balzac qui se révèle aux trois héros n'est pas tout à fait le même que celui que nous lisons, nous, en France. Il s'agit d'un Balzac traduit, dont le nom n'est pas Balzac, mais *Ba-er-za-ke*, c'est le Balzac en chinois traduit par Fu Lei. À l'époque où Dai Sijie fait la rencontre de cet auteur, car l'histoire est en grande partie autobiographique, il ne lit pas encore le français. Contrairement à ce qu'on pourrait s'imaginer, le premier roman de Balzac que Luo et le narrateur, Ma, ont entre les mains n'est ni le *Père Goriot*, ni *Eugénie Grandet*, mais *Ursule Mirouët*. Le choix de ce roman, moins connu, peut étonner, mais il renvoie lui aussi aux origines, car c'est l'un des premiers que l'éminent traducteur et écrivain, Fu Lei, ait traduits de Balzac. Fu Lei,

qui a traduit quatorze romans de *La Comédie humaine*, a fait découvrir ce roman aux lecteurs chinois et la qualité de ses traductions fut telle qu'il fit aimer Balzac en Chine.

Pour Luo et Ma, la lecture de ce texte est un éblouissement et elle est déterminante dans leur parcours respectif : après avoir lu *Ursule Mirouët*, Luo fait l'amour avec la Petite Tailleuse et la déflore, après avoir lu *Ursule Mirouët*, le narrateur recopie sur sa veste en peau de mouton un extrait qui l'a particulièrement frappé : la scène de somnambulisme, scène déterminante dans le récit qui montre l'héroïne conduite par le spectre de son tuteur dans le pavillon chinois pour voir le vol du testament en sa faveur.

Le choix de cette scène par Dai Sijie confirme le pont qu'il veut établir non seulement entre les deux cultures mais aussi entre les deux littératures car l'un des grands classiques de la littérature chinoise a pour titre : *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Ainsi, dans ce roman d'apprentissage qu'est *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, la lecture de cette *Scène de la vie de province* marque un passage pour deux adolescents chinois à l'autre bout du monde, passage à l'âge adulte pour l'un, passage à l'âge d'écrivain, pour l'autre.

Le rôle d'*Ursule Mirouët* est également souligné au niveau de l'intrigue : la Petite Tailleuse, après avoir lu l'extrait sur cette peau, enfile le vêtement ; Luo commente la scène à son ami le narrateur :

Ce vieux Balzac est un véritable sorcier qui a posé une main invisible sur la tête de cette fille ; elle était métamorphosée, rêveuse, a mis quelques instants à revenir à elle, les pieds sur terre. Elle a fini par mettre ta foutue veste, ça ne lui allait pas mal d'ailleurs, et elle m'a dit que le contact des mots de Balzac sur sa peau lui apporterait bonheur et intelligence...<sup>5</sup>

À elle seule, cette scène explicite le beau titre du premier roman de Dai Sijie. La peau de mouton, à l'instar de *La Peau de chagrin*, a son histoire : la suite du récit raconte que la Petite Tailleuse tombe enceinte. Trop jeune pour épouser légalement Luo, elle décide d'avorter. Le narrateur se rend à la ville pour

<sup>5</sup> Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 78.

trouver un gynécologue ; faute d'argent, il propose comme monnaie d'échange le roman de Balzac et pour prouver qu'il le détient bien, il lui montre l'extrait recopié sur sa veste : « C'est une traduction de Fu Lei, murmura-t-il. Je reconnais son style. Il est comme ton père, le pauvre, un ennemi du peuple »<sup>6</sup>. Le gynécologue accepte de procéder à l'avortement de la Petite Tailleuse, et le narrateur, dans un élan de joie, lui offre en sus le premier volume de *Jean-Christophe* de Romain Rolland, traduit lui aussi par « Monsieur Fu Lei »<sup>7</sup>.

Ainsi dans ce premier roman, Balzac est présenté comme originel. Premier auteur français que lisent les deux héros dans ce village de la montagne du Sichuan, il est aussi celui dont la lecture métamorphose les trois jeunes gens. D'abord la Petite Tailleuse qui, consciente de la valeur de sa beauté après avoir entendu les récits de Balzac, quitte sa montagne, ensuite Luo, avec son passage de l'état d'adolescent à celui d'homme qui enfante ; enfin Ma, dont l'enfant ne sera pas avorté car il s'agit d'un texte, le roman que le lecteur tient entre les mains. Guide spirituel, magicien, sorcier même, Balzac est celui dont les récits touchent au-delà des frontières car il sait pénétrer l'essence de l'âme humaine. Certes, le Balzac de Luo, Ma et la Petite Tailleuse chinoise est le Balzac traduit par Fu Lei ; nonobstant, le romancier tourangeau fait figure lui aussi de passeur en initiant à la littérature occidentale ; comment dès lors se débarrasser de cette empreinte originelle quand on devient soi-même écrivain en langue française comme c'est le cas de Dai Sijie ?

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 216. L'expression « Monsieur Fu Lei » est employée à deux reprises dans le roman. Cette insistance met en valeur dans l'économie du texte la place du traducteur dans l'histoire de la rencontre de Dai Sijie avec Balzac et au-delà avec la littérature occidentale. Les points communs entre Dai Sijie et l'illustre traducteur de Balzac sont par ailleurs non négligeables : tous deux ont fait des études en France, tous deux sont des amoureux de la littérature française, en particulier, et occidentale, en général, tous deux sont des mélomanes, le fils de Fu Lei est même un concertiste renommé, et tous deux ont été victimes de la Révolution culturelle.

### *L'innutrition balzacienne de Dai Sijie*

Après *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, le nom de Balzac n'est plus cité dans les romans de Dai Sijie, bien qu'ils fourmillent de références à la culture occidentale. Néanmoins, trois éléments apparaissent comme symptomatiques d'une innutrition balzacienne : le renouvellement dans l'écriture d'un roman à l'autre, l'humour et l'ironie et enfin le retour des personnages.

De même que l'on ne peut parler d'un texte balzacien tant l'auteur de *La Comédie humaine* s'est essayé à divers genres et au sein même du roman ne s'est pas tenu à un schéma type, de même Dai Sijie étonne le lecteur par la variété des dispositifs narratifs. Dans son deuxième roman, *Le Complexe de Di*, couronné du prix Femina en 2003, le narrateur extradiégétique livre les tribulations d'un Don Quichotte chinois, adepte de Freud, qui sillonne l'Empire du Milieu à la recherche d'une vierge à offrir au juge Di en échange de la libération de sa bien-aimée. Le récit est loufoque, en témoignent aussi bien le titre du roman que celui de la première partie : « Trajectoire de l'esprit chevaleresque ». Dai Sijie s'amuse avec ce nouvel hypostase, myope, comme lui, amoureux des récits, comme lui, tendu entre la France et la Chine, comme lui. Le thème de la psychanalyse sonne comme un prétexte pour montrer l'opposition entre la culture européenne et la culture asiatique et, en même temps, la psychanalyse, dont l'un des moyens privilégiés d'accès à l'inconscient est le rêve, est le lieu de la rencontre de ces deux cultures pour lesquelles le rêve fait partie du patrimoine littéraire.

Dans son troisième roman, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, publié en 2007, le narrateur, cette fois intradiégétique, est une femme. Dai Sijie confie la narration à une jeune française, une traductrice ayant appris le chinois et devenue interprète en Chine. Elle s'éprend de Tùmchouq, vendeur de légumes, qui se révèle être le fils d'un français, Paul d'Ampère, savant orientaliste, ayant déchiffré une partie d'un manuscrit bouddhique, mutilé, écrit dans une langue fictive, le Tùmchouq. La quête de l'autre moitié de ce manuscrit forme le fil conducteur de ce troisième roman qui revisite l'histoire de la Chine et celle du bouddhisme



en ayant pour principaux protagonistes une interprète et un eurasiens, deux héros porteurs des deux cultures.

En revanche, dans le quatrième opus, la présence de l'Occident n'est pas liée à la présence d'un personnage, mais d'un auteur : Rabelais. L'admiration de Balzac pour Rabelais est bien connue, l'auteur des *Contes drolatiques* ne s'en est jamais caché<sup>8</sup> et Michel Brix dans son article « Balzac et l'héritage de Rabelais » signale que pour la nouvelle *Zéro, conte fantastique*, publiée le 3 octobre 1830 dans *La Silhouette*, Balzac a signé « Alcofribas »<sup>9</sup>. Ainsi, dans son quatrième roman, *L'acrobatie aérienne de Confucius*, Balzac réapparaît d'une manière indirecte dans un texte qui plonge le lecteur dans la Chine de la dynastie des Ming à l'époque de l'empereur Zheng De, contemporain de Rabelais. Dans ce récit, Dai Sijie pousse à l'excès les excentricités de cet empereur libidineux jusqu'à imaginer qu'il se fait greffer le sexe d'un noir capturé en Afrique par ses soldats et ramené dans un bateau avec d'autres espèces « animales ». Très fier de ce membre aux proportions phénoménales, l'empereur accepte que son image soit reproduite sur divers types de supports. C'est ainsi que Dai Sijie fait apparaître le portrait de Zheng De dans le bol de porcelaine de Rabelais dans lequel fond de la neige. Le facétieux romancier chinois s'amuse avec la coutume occidentale des restaurants asiatiques qui offrent au client un bol de saké au fond duquel apparaît un homme ou une femme nue. Il la fait entrer en littérature avec cette scène au cours de laquelle Rabelais découvre dans ce bol en porcelaine, pièce maîtresse du Cabinet de Curiosités que lui offre Dai Sijie, le portrait de l'empereur Zheng De, en plein ébats sexuels, son sexe noir greffé et dressé.

<sup>8</sup> Dans la lettre à Hippolyte Castille, Balzac tente de convaincre le journaliste de la moralité de son œuvre romanesque, il écrit : « Mon admiration pour Rabelais est bien grande, mais elle ne déteint pas sur *La Comédie humaine* ; son *incertitude* ne me gagne pas. C'est le plus grand génie de la France au Moyen Âge, et c'est le seul poète que nous puissions opposer à Dante. Mais j'ai les *Cent Contes drolatiques* pour ce petit culte particulier », « Lettre à Hippolyte [sic] Castille, l'un des rédacteurs de *La Semaine* », dans Balzac, *Écrits sur le roman, anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de Poche, 2000, pp. 321-322.

<sup>9</sup> Michel Brix, *Balzac et l'héritage de Rabelais*, en ligne, « Revue d'Histoire littéraire de la France », 102, 5, 2002.

Tout autre est la tonalité du texte suivant qui n'est plus un roman mais un recueil de trois nouvelles : *Trois vies chinoises*, publié en 2011. Les héros sont trois laissés-pour-compte qui vivent sur une île où affluent les déchets électroniques de la Chine moderne. Dans ces trois nouvelles à la tonalité noire et tragique, la culture européenne se fait encore sentir mais sous forme de références, à la peinture : Goya<sup>10</sup>, à la musique : Beethoven<sup>11</sup>, au cinéma : Hitchcock<sup>12</sup>, rappelant ainsi la présence de l'auteur, cet homme pétri des deux cultures et qui aime à les faire s'épouser.

Enfin, le tout dernier, *L'Évangile selon Yong Sheng*, paru en 2019, renoue avec la veine autobiographique et narre l'histoire du grand-père de Dai Sijie qui fut un pasteur chrétien. Embrassant un siècle d'histoire de la Chine, ce roman au souffle épique conjugue poésie et réalisme et met en scène une foule de personnages, comme dans un film à grand budget.

Toutefois, en dépit de ces très nettes différences d'écriture, une caractéristique relie tous ces écrits, même le plus noir comme *Trois Vies chinoises*, c'est l'humour. À l'encontre de l'image stéréotypée d'un écrivain chinois qui avancerait à coups de proverbes et de sagesse confucéenne, à l'encontre également de l'image attendue d'un romancier ayant souffert durant la Révolution culturelle et dénonçant ses exactions dans ce type de littérature appelée « littérature des cicatrices »<sup>13</sup>, Dai Sijie, au contraire, raconte ses histoires avec un certain détachement, beaucoup d'humour et il ne se prive pas d'ironiser avec l'histoire chinoise. Ainsi derrière ce titre énigmatique qu'est *L'acrobatie aérienne de Confucius*, l'écrivain désigne en fait une position sexuelle. Ce récit, sous le signe de Rabelais, est, comme le précise l'avertissement de l'auteur, adressé « comme un cadeau à ceux

<sup>10</sup> Dai Sijie, *Trois vies chinoises*, Paris, J'ai lu, 2013, p. 129.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>13</sup> Apparue en Chine à la fin des années 1970, « la littérature des cicatrices » désigne un mouvement littéraire fondé sur la critique de la Révolution culturelle et donc indissociable de cette période qui s'étendit de 1966 à 1976, année de la mort de Mao Zedong. La littérature des cicatrices s'est employée, durant les brèves années de son existence, à exposer les souffrances et l'oppression subie par le peuple chinois et par les intellectuels pendant la Révolution culturelle.

qui connaissent le plaisir de rire »<sup>14</sup>. Hapax dans l'œuvre de Dai Sijie dont les romans se situent tous au XX<sup>e</sup> siècle, *L'acrobatie aérienne de Confucius* semble bien être à Dai Sijie ce que *Les Contes drolatiques* sont à Balzac. L'érudition mi-sérieuse, mi-fantaisiste se déploie dans un récit où se mêlent sexe, excès et scatologie. Mais comme *Les Contes drolatiques* de Balzac ou les romans de Rabelais, ce texte inclassable n'est pas dénué d'une portée critique : comment ne pas voir dans la greffe de ce sexe de noir une dénonciation du racisme des Chinois envers les Africains ? Le rire est un moyen de mettre les rieurs de son côté tout en posant des questions d'actualité.

Dans un tout autre registre, *Le Complexe de Di* est lui aussi un roman destiné à faire sourire son lecteur avec son héros qui, au cours de ses aventures rocambolesques, se prend des coups mais en ressort toujours indemne, comme dans un film burlesque, et poursuit sa quête d'une vierge à offrir au juge Di sans voir sa psychologie progresser. La dernière phrase du livre est une question qu'il pose à une jeune femme venue sonner à sa porte : « Tu es vierge ? »<sup>15</sup>.

Les Chinois ne sont pas les seules cibles de l'ironie de Dai Sijie, la culture occidentale n'est pas épargnée, comme dans cet extrait qui raconte les débuts du protagoniste à Paris :

La naissance du premier psychanalyste chinois se fit dans la douleur, mais, à l'occasion, elle tournait au comique. Au début, comme Muo ne maîtrisait pas le français, il parlait en chinois, langue dont son psychanalyste ne comprenait pas un traître mot ; il s'agissait d'ailleurs d'un dialecte, celui de la province du Sichuan, dont Muo était originaire. Parfois, au milieu d'un long monologue, Muo, emporté par son Surmoi, se replongeait dans des souvenirs de la Révolution culturelle, et il riait, riait, jusqu'à ce que des larmes dévalassent le long de ses joues et qu'il fût obligé d'ôter ses lunettes pour les essuyer sous les yeux du Mentor qui ne l'interrompait pas mais le soupçonnait, en son for intérieur, de se moquer de lui<sup>16</sup>.

Si la Révolution culturelle est l'événement marquant de la vie de Dai Sijie, événement évoqué dans la plupart de ses récits, l'écrivain chinois a également recours au retour des personnages.

<sup>14</sup> Dai Sijie, *L'acrobatie aérienne de Confucius*, Paris, J'ai lu, 2009, p. 11.

<sup>15</sup> Dai Sijie, *Le Complexe de Di*, Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 398.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

À la différence du système inventé par Balzac, ce retour des personnages concerne essentiellement les protagonistes et, en premier lieu, Ma, le narrateur du premier roman. Dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, Tùmchouq rapporte à la narratrice que le livre *La biographie secrète de Cixi* lui a été apporté par Ma, un vieux copain d'école primaire, « envoyé par l'Etat dans une montagne du Sichuan pendant sept ans, il y avait été rééduqué par des paysans soi-disant révolutionnaires. [...] Il avait trouvé le bouquin au marché noir et l'avait échangé contre un autre livre interdit, le deuxième volume de *Jean-Christophe*, un roman français traduit par Fu Lei, son roman préféré. Je me souviens de lui avoir demandé ce qu'il avait fait du premier volume. « Je l'ai donné à un médecin qui a fait un truc important pour une copine. – Quel genre de truc ? – un avortement. » Silence. « Ta copine ? – Non, celle de Luo, un ami qui a fait sa rééducation dans le même village que moi »<sup>17</sup>. Comme dans les romans de Balzac, il n'est pas nécessaire d'avoir lu le roman dans lesquels figurent Ma et Luo pour suivre l'intrigue de ce troisième opus, mais, comme avec Balzac, la saveur est plus grande, le plaisir plus subtil, lorsque le lecteur a aussi lu *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. En procédant ainsi, Dai Sijie donne une forme de profondeur à son œuvre tout en rappelant aussi qu'il est cinéaste et le cinéaste qui a adapté sur grand écran son premier roman. L'écriture pastiche tout à coup celle d'un script avec ces répliques et cette indication : « silence ».

Ma est encore présent dans d'autres romans de Dai Sijie et même dans *L'acrobatie aérienne de Confucius*. À la faveur de ce qui semble être une digression sur l'émail des bols en porcelaine, soudain sa voix se fait entendre et ses souvenirs remontent :

Ceci encore, sur l'émail de la porcelaine chinoise : il continue à craquer après sa sortie du four, quand la cuisson est terminée. Chose étonnante, la fissuration peut durer plusieurs années, comme il m'a été donné de le constater dans mon adolescence : à l'âge de douze ans, j'ai quitté mon grand-père pour rejoindre mes parents, qui vivaient dans une autre province. Avant mon départ, il avait acheté un vase en porcelaine, « un cadeau pour ta mère ». A l'époque, la traversée de la Chine était très longue et quand je

<sup>17</sup> Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, pp. 88-89.

suis arrivé au Sichuan, je n'ai trouvé ni ma mère, ni mon père, car, au cours de mon voyage, la Révolution culturelle avait commencé, et, accusés d'être des ennemis du peuple, mes parents avaient été arrêtés et enfermés. La première nuit, alors que torturé par la faim et un sentiment d'horreur, j'étais seul dans notre appartement dévasté par la fouille minutieuse des Gardes Rouges, j'ai entendu un craquement. [...] À la lumière d'un lampadaire, qui filtrait par la fenêtre, j'ai vu que cela venait du vase de mon grand-père<sup>18</sup>.

Cette intervention de l'auteur rompt le fil de la narration et ramène le lecteur au XX<sup>e</sup> siècle en faisant ressurgir la Révolution culturelle ; la dimension autobiographique est d'autant plus assumée que ce n'est pas le seul Ma qui réapparaît mais également son grand-père.

L'aïeul de Dai Sijie, déjà présent dans le premier roman, est l'autre figure récurrente de cette œuvre romanesque faite, comme une symphonie, de thèmes. Pasteur chrétien, ayant effectivement élevé Dai Sijie quand celui-ci était enfant et que ses parents ont été arrêtés, il est le héros de *L'Évangile selon Yong Sheng*. Le titre de ce dernier opus fonctionne comme le premier roman en faisant se rejoindre les deux cultures que le romancier chinois ne cesse de faire se rencontrer. Ce dernier roman, écrit vingt ans après son premier, atteste que Dai Sijie construit une œuvre littéraire, une œuvre marquée par la lecture de Balzac et dont l'apport à la littérature romanesque est également considérable puisqu'il s'affirme au fil de ses textes comme le héraut du roman francophone chinois.

### *Dai Sijie, héraut du roman francophone chinois*

« Existe-t-il un roman francophone chinois ? » telle est la question que posait, en 2004, Muriel Détrie, spécialiste des relations interculturelles entre la France et la Chine, dans *Le Magazine littéraire*<sup>19</sup>. Partant du constat que depuis les années 1980, un certain nombre d'écrivains chinois publiaient des romans directement en français, romans qui rencontraient un

<sup>18</sup> Dai Sijie, *L'acrobatie aérienne de Confucius*, cit., pp. 143-144.

<sup>19</sup> Muriel Détrie, *Existe-t-il un roman francophone chinois ?*, « Magazine littéraire », 429, mars 2004, pp. 65-66.

succès certain, Muriel Détrie a cherché à voir si des caractéristiques communes existaient permettant dès lors de parler de « roman francophone chinois ». S'appuyant sur un corpus qui comprend notamment François Cheng, académicien depuis 2002, Dai Sijie, Shan Sa, Ya Ding, Gao Xingjian, elle s'est interrogée sur ce choix d'écrire directement en français pour ces romanciers dont la langue maternelle est le chinois. Après avoir établi que ce choix est aussi lié aux valeurs que véhicule la langue française, droit à la liberté, à l'individualisme, à l'amour, elle conclut :

Saveur de l'expérience vécue et authenticité du témoignage, valorisation de la culture française et invention d'une Chine traditionnelle, quête identitaire et réflexion sur le dialogue interculturel, tous ces ingrédients font la saveur unique des romans chinois francophones et expliquent certainement leur succès auprès du public français, voire occidental dans certains cas, mais en aucun cas chinois<sup>20</sup>.

Force est de constater que Dai Sijie, aussi bien avec le titre de son premier roman qu'avec ses héros, porteurs de deux cultures ou faisant le trajet entre deux cultures, est éminemment représentatif de ce roman francophone chinois. Comme les autres écrivains de ce genre romanesque, lui aussi nourrit ses textes de son expérience vécue. Mieux, la part autobiographique de ses romans en débordant de sa seule personne par l'inclusion de son grand-père, devenu l'autre figure reparaissant de ses romans, est augmentée et densifiée. C'est un aspect que l'article de Muriel Détrie ne pouvait pas prendre en compte étant donné la publication récente du dernier roman de Dai Sijie.

L'article de Muriel Détrie est en effet daté ; et, en seize ans, le paysage du roman francophone chinois s'est modifié : de tous les écrivains pris en compte dans son étude, Dai Sijie s'affirme, en dépit de ses six romans, comme le plus prolifique, le plus constant et le plus attaché au genre romanesque. En effet, l'auteur du *Sorgho rouge*, Ya Ding, a cessé d'écrire depuis la publication de son cinquième roman *La Jeune Fille Tong* en 1994 pour embrasser une carrière de consultant. Shan Sa, après une entrée très remarquée en littérature avec la publication de *La Joueuse de Go* n'a plus publié de roman depuis *La Cithare nue* parue

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 66.

en 2010. Peintre, poétesse et calligraphe, Shan Sa semble s'être détournée du genre romanesque pour se consacrer davantage à la poésie. La poésie est également le domaine de prédilection de François Cheng. L'académicien François Cheng, plasticien, calligraphe, théoricien, traducteur et poète, développe surtout une œuvre poétique et philosophique. *Le Dit du Tianyi* qui lui valut le prix Femina en 1998 et *L'éternité n'est pas de trop* paru en 2002 chez Albin Michel constituent les deux et uniques romans de son œuvre foisonnante. Le premier immortel d'origine asiatique est habité par la poésie, mais celui qui s'est donné le prénom de François en référence à Saint François d'Assise est aussi habité par la philosophie et il est l'auteur de plusieurs essais dont *Cinq méditations sur la beauté* en 2006, *Cinq méditations sur la mort*, 2013 et *De l'âme* paru en 2017. Enfin, Dai Sijie se démarque encore du prix Nobel de littérature, Gao Xingjian, par ce moyen d'expression directement en français. En effet, bien que Gai Xingjian soit réfugié en France depuis 1988, il continue à écrire en chinois. Son roman le plus célèbre *La Montagne de l'âme* a été traduit en français par Liliane et Noël Dutrait. Ces éléments n'invalident pas l'existence d'un roman francophone chinois mais soulignent la singularité de Dai Sijie au sein de ce que Lena Bisinger, dans sa thèse, a qualifié de « genre émergent »<sup>21</sup>.

Or, selon Lena Bisinger, ce qui démarque et caractérise l'œuvre de Dai Sijie de celle de François Cheng, de Shan Sa, de Ya Ding ou de Gao Xingjian, c'est l'écriture pour un public français. Le destinataire est nettement pris en compte dans cette œuvre depuis son premier roman dont le titre était ouvertement un hommage à Balzac. Cette inscription du lecteur français dans ses romans ne s'est pas démentie dans son second ouvrage. Elle écrit :

Parmi les six œuvres étudiées, c'est surtout *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* qui se fait remarquer par une omniprésence du système culturel français, suggérant un processus d'écriture en partie orienté vers

<sup>21</sup> Lena Bisinger, *Rencontre interculturelle dans le roman francochinois. Invitation au voyage d'un genre émergent*, thèse co-dirigée par Yinde Zhang et Angelica Rieger, soutenue le 18 novembre 2015, en ligne, p. 279.

un ensemble de lecteurs spécifique : le long voyage interculturel d'une jeune Française à travers plusieurs systèmes culturels asiatiques et africains est centré sur un processus d'identification d'un jeune lecteur issu de l'Hexagone<sup>22</sup>.

Le corpus de Lena Bisinger ne comprend pas *L'acrobatie aérienne de Confucius* et sa thèse soutenue en 2015 ne peut bien sûr pas inclure *L'Évangile selon Yong Chen*. Mais l'on a vu à quel point même dans ses textes qui semblent les plus inscrits dans l'histoire chinoise, la part française de Dai Sijie n'est jamais amuïe. Son dernier roman donne encore à voir cette rencontre interculturelle qu'a étudiée Lena Bisinger et il la met d'autant plus sous les yeux du lecteur qu'il l'incarne.

De même que Balzac a su apporter un souffle de vie à ses personnages en leur donnant chair, corps et esprit, un corps souffrant dont les pathologies ou les signes caractéristiques sont présentés au lecteur, de même Dai Sijie incarne ses personnages. L'interculturel n'est pas une notion, un concept ou un idéal, il se fait chair sous la plume de Dai Sijie. La description du martyr du grand-père condamné à porter un écriteau sur lequel sont écrits ses crimes montre éloquemment comment le romancier chinois fait de son héros un personnage christique :

Un fil métallique cisailait le cou de Yong Scheng, agenouillé sur le sol.

La plaque de ciment de dix kilos y exerçait une pression telle que l'acier pénétrait profondément dans sa chair. La large tuméfaction qui s'était formée autour ne cessait de gonfler. Ses vertèbres cervicales semblaient sur le point de se briser. La boursouffure entourait sa nuque trempée de sueur comme un gros ver brunâtre, qui se fût glissé dans les profonds sillons de sa peau à vif. A la saillie des vertèbres, l'inflammation montrait une vilaine couleur couperosée.

Avoir passé des heures à genoux sur une planche avait mis ses rotules au supplice, surtout celle de la jambe droite. Il avait la sensation que celle-ci était en miettes. Pour la soulager, il tenta de porter son poids sur le genou gauche, mais ce changement de position déséquilibra la plaque de ciment suspendue sur sa poitrine, ce qui le fit basculer vers l'avant. Il en fut si effrayé qu'il se mit à suffoquer. On pouvait voir ses côtes monter et descendre spasmodiquement, sous son maillot de corps. La boursouffure de la nuque vira au violet<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>23</sup> Dai Sijie, *L'Évangile selon Yong Sheng*, Paris, Gallimard, 2019, p. 356.



La description se poursuit, mais l'extrait suffit pour attester l'art du romancier Dai Sijie « peintre de corps », avec « ce sens du détail », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Régine Borderie<sup>24</sup> consacré à l'esthétique balzacienne. Décrit de l'intérieur et de l'extérieur, le héros de Dai Sijie est identifié, singularisé ; sa souffrance est rendue au plus près comme s'il voulait la faire partager à son lecteur.

Romancier, Dai Sijie l'est, et dans cet art du roman francophone chinois, l'empreinte de Balzac est flagrante. Il est là, en surimpression, comme dans cette scène de reproduction d'un manuscrit sur un tissu qui fait écho à celle du premier roman. En effet, dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, le personnage du traducteur, le savant orientaliste fictif, Paul d'Ampère, est martyrisé lui aussi par les Gardes Rouges. Dans le camp où il est condamné à travailler à la mine, il a converti à l'amour de la langue Tùmchouq, Hu Feng, un co-détenu peintre, en lui faisant découvrir le texte sacré du bouddhisme qu'il a recopié mot à mot sur l'envers de son gilet en peau de mouton. Hu Feng commente : « J'ai touché du doigt les mots écrits sur la peau de mouton, et ils étaient tièdes comme des êtres vivants. Certains traits déformés par la sueur du Français, semblaient de sinueuses veines, palpables, presque frémissantes [...] »<sup>25</sup>. Même si Balzac n'est pas cité, il réapparaît, en palimpseste, dans cette scène où la beauté, le mystère et la profonde richesse créatrice de la rencontre de la culture occidentale et de la culture orientale se révèlent et s'impriment sur ce suaire apocryphe.

Les travaux de Susi Pietri ont ainsi ouvert une nouvelle voie qui permet de nous surprendre encore et encore avec Balzac. Le Balzac de Dai Sijie n'est pas que le grand romancier français grâce auquel la vocation d'écrivain naît chez un jeune adolescent chinois lors de sa rééducation dans les montagnes du Sichuan.

Le Balzac de Dai Sijie est une épiphanie. Il apparaît d'une manière détournée dans la suite de ses récits à la faveur d'une scène reparaissant mais bien plus encore à la faveur d'un

<sup>24</sup> Régine Borderie, *Balzac, peintre de corps*. La Comédie humaine ou le sens du détail, Paris, SEDES, 2002.

<sup>25</sup> Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, cit, pp. 211-212.

art d'émouvoir le lecteur par le biais du roman. Balzac est la manifestation dans l'écriture de Dai Sijie romancier d'une empreinte de son art du récit et de la description pour offrir au lecteur des scènes saisissantes qui s'inscrivent ensuite dans sa mémoire et font naître sous ses yeux des personnages brûlant de vie.

Nourri par la lecture de *La Comédie humaine*, mais aussi d'une pléiade d'écrivains occidentaux, Dai Sijie, qui ne s'est jamais coupé de ses racines chinoises, marque d'une pierre rouge l'histoire d'un genre romanesque en devenir, reproduisant dans ce geste d'auteur-créateur ce que Balzac avait initié quelque deux cents ans plus tôt avec le roman européen.

## Lectures de Flaubert



Agnese Silvestri

«Ça ne fait pas qu'on se change l'un l'autre au contraire»<sup>1</sup>:  
George Sand lettrice di Flaubert

Non sarebbe forse dispiaciuta a Susi Pietri l'«autorità paradossale» con la quale George Sand esercita, in modo estemporaneo ma costante, lungo tutta la sua carriera di scrittrice, la critica letteraria. Paradossale innanzitutto perché, come ricordano Olivier Bara e Christine Planté, Sand si rifiuta di occupare una «quelque forme institutionnelle d'autorité»<sup>2</sup>; ma in secondo luogo anche perché utilizza abilmente il potere mediatico della stampa trasgredendo le regole invalse all'epoca nel suo uso da parte dei critici di professione. Sand utilizza in effetti nella sua pratica critica forme narrative e dialogiche proprie dell'invenzione letteraria e, per accoglierle, forgia spesso un quadro cronotopico inusuale e creativo: la passeggiata, il discorso conviviale attorno al desco<sup>3</sup>, la drammatizzazione retorica delle diverse opinioni. Impedisce così al lettore di dimenticare un solo istante la sua primigenia qualità di scrittrice. Il suo è un dispositivo enunciativo spesso conversazionale, avente la sua matrice nel genere della corrispondenza<sup>4</sup>, ma da

<sup>1</sup> Lettera di Sand a Flaubert del 16 maggio 1866 in *Gustave Flaubert – George Sand, Correspondance*, éd. par Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, p. 64, d'ora in poi abbreviato in *Corr.* seguito dal numero di pagina.

<sup>2</sup> Olivier Bara, Christine Planté, «Préface» in O. Bara, Ch. Planté (dir.), *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 15.

<sup>3</sup> *Autour de la table* (1862); *Promenades autour d'un village* (1866).

<sup>4</sup> Brigitte Diaz, *Le détour épistolaire: pour une autre critique*, in Bara, Planté (dir.), *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, cit., p. 55.

lei utilizzato anche per la finzione narrativa<sup>5</sup>. Sand sembra quasi desiderare che nessuno possa confondere quei lettori d'elezione che sono gli scrittori coi «*jugeurs patentés*»<sup>6</sup>, i critici dell'era mediatica ormai partecipi della mercificazione della letteratura. «La *république des lettres* n'est qu'une foire où on vend des livres»<sup>7</sup>, si lamenta con Flaubert cui la lega, negli ultimi quindici anni della vita, prima una forte ammirazione per l'opera, poi una profonda amicizia, testimoniata da una delle più intense corrispondenze del XIX secolo.

Non che Sand faccia di tuttata un'erba un fascio. A Sainte-Beuve, suo stimato amico di vecchia data, riconosce ad esempio «l'amour et le respect des lettres», prerogativa che però sembra ormai cosa rara e che lo condanna, nelle sue previsioni, ad essere addirittura «le dernier des critiques. Les autres sont des artistes ou des crétins»<sup>8</sup>. Di fronte questo drastico impoverimento del quadro esegetico, Flaubert, senz'alcun ottimismo per altro, le risponde prevedendo al contrario lunga vita alla critica – incarnata al momento da una tendenza storicizzante, rappresentata da Sainte-Beuve e da Taine –, e sogna per suo conto una critica «*artiste, rien qu'artiste*», che dunque si preoccupi «de l'œuvre en soi», non del «milieu où elle s'est produite et [d]es causes qui l'ont amenée»<sup>9</sup>.

Al di là delle divergenze relative allo stato di salute della critica letteraria, Sand e Flaubert così diversi, così distanti nelle loro rispettive estetiche, appaiono solidali nella percezione di ciò che oppone il critico di professione allo scrittore. Qualche anno dopo, Sand parlerà apertamente di «*usurpation des pouvoirs dans l'ordre intellectuel*»<sup>10</sup> e per consolare Flaubert, moralmente assai più colpito di quanto egli stesso non voglia ammettere dall'ostilità con cui erano state accolte dapprima *L'Éducation sentimentale* e in seguito *La Tentation de Saint-Antoine*, gli

<sup>5</sup> Si pensi alle *Lettres d'un voyageur* (1837) per fare un solo esempio.

<sup>6</sup> A Flaubert, 29 nov. 1972, *Corr.* p. 408, il corsivo è di Sand.

<sup>7</sup> Ivi, p. 409. I primi scambi sono del 1863, ma la corrispondenza tra gli amici intercorre dal 1866 fino alla morte della scrittrice nel 1876.

<sup>8</sup> 17 janv 1869, ivi, p. 213.

<sup>9</sup> 2 fév 1869, ivi, p. 215.

<sup>10</sup> 8 juil 1974, ivi, p. 476.

ricorda: «La critique part toujours d'un point de vue personnel dont l'artiste ne reconnaît pas l'autorité»<sup>11</sup>. Sand lettrice di Flaubert ben prima di tessere con lui una «relation ludique de confraternité»<sup>12</sup>, fatta di discussione, confronto, ascolto reciproco nel mantenimento delle divergenze avrà allora cercato di incarnare a suo modo quella critica *artista* per esercitare la quale c'era bisogno, secondo lui, di «une grande bonté, [...] une faculté d'enthousiasme toujours prête»<sup>13</sup> e, secondo lei, di generosità, perché «l'artiste est trop occupé de son œuvre pour s'oublier à approfondir celle des autres»<sup>14</sup>.

Tra le domande che l'interrogazione esigente di Susi Pietri invita a porre, vi è cosa riveli di un grande autore la lettura che ne compie un altro grande autore; cosa tale processo gli manifesti di se stesso, in una maggiore consapevolezza della propria scrittura; infine cosa renda visibile a noi, lettori di entrambi, questo potente gioco di specchi. L'esercizio d'incontro che qui si propone avviene tuttavia tra due contemporanei di cui una è una sessantenne celebre e riconosciuta per una già lunga carriera letteraria, mentre l'altro è un quarantacinquenne balzato all'attualità delle cronache letterario-giudiziarie per via del processo intentato alla sua *Madame Bovary* (1857), e all'onore della notorietà nel mondo delle lettere per l'indiscutibile talento che questo suo primo romanzo rivela. Per Sand insomma, che pubblica da più di venticinque anni quando l'altro inizia, non può ancora porsi il problema di «comment écrire» dopo Flaubert<sup>15</sup>. Per lei, inoltre, i romanzi di Flaubert non possono essere «l'opera inaugurale», quella lettura decisiva che determina l'approccio

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Yvan Leclerc, *Flaubert et Sand: asymétries épistolaires*, in Thierry Poyet (éd.), *Lectures de la correspondance Flaubert-Sand. Des vérités de raison et de sentiment*, Clermont-Ferrand, CELIS/Presses universitaires Blaise Pascal, «Ecritures de l'intime», 2013, p. 125.

<sup>13</sup> 2 fév. 1869, *Corr.*, p. 215.

<sup>14</sup> 11 fév. 1869, *ivi*, p. 216.

<sup>15</sup> Il «come leggere» Flaubert e «come scrivere» dopo di lui è il problema che si pone Calvino nel suo personale confronto, cfr. Susi Pietri, «*L'œil du hibou*». *Le Flaubert au pluriel de Calvino*, «Flaubert. Revue critique et génétique» [En ligne], 18, 2017, pubblicato il 1° dicembre 2017, consultato il 4 gennaio 2020, <<http://journals.openedition.org/flaubert/2815>>.

alla letteratura di un artista. Non può trovarvi alcun «conforto insperato», del genere di quelli descritti da Proust nel *Cahier IV*, ove le «reminiscenze anticipate che vi scorgiamo della stessa idea, della stessa sensazione, dello stesso sforzo dell'arte che noi esprimiamo in quello stesso momento, ci fanno piacere, come amabili cartelli indicatori che ci confermano che non abbiamo sbagliato strada o ci informano del passaggio vicino a noi»<sup>16</sup>.

Questi doverosi distinguo, nulla tolgono al valore di un'interrogazione euristica che scava tra i rimandi da scrittore a scrittore, in un gioco di rispecchiamenti e di definizioni che riaprono, invece di chiuderle, le nostre categorie interpretative. Sand si lascia in effetti interrogare dall'opera di Flaubert più di quanto non s'immagini. Beatrice Didier indica nel *Dernier amour* (1867) «son roman le plus flaubertien» e d'altro canto invita a cercare in *Marianne*, che aveva fortemente commosso Flaubert («certaines pages me semblaient des fragments de mes mémoires», le scrive), le tracce del loro dialogo profondo<sup>17</sup>. Non era scontato da parte di una scrittrice che tradizionalmente si vuole relegata nei ranghi assai appannati di una letteratura antecedente la Modernità, viziata da idealismo congenito, da desideri di utilità etico-sociale estranei all'opera d'arte e ad essa funesti, come lo stesso Flaubert lamenta caustico a proposito di alcuni romanzi di Sand.

### *Viaggi*

Mantenere la metafora topografica dei *Cahiers* di Proust isolata da Susi Pietri – il conforto dei «cartelli indicatori» sul cammino – può aiutarci a comprendere quale forza di attrazione eserciti su Sand una scrittura dall'orizzonte così agli antipodi dal suo ma di cui subito apprezza, con giudizio sicuro, la singolarità e il valore. A proposito di *Salammbô*, che alla sua pubblicazione

<sup>16</sup> Proust, *Notes sur la littérature et la critique, Contre Sainte-Beuve*, cit. in Susi Pietri, *L'opera inaugurale. Gli scrittori lettori della Comédie Humaine - I*, Milano, Mimesis, 2009, pp. 19-20.

<sup>17</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain. «Un grand fleuve d'Amérique»*, Paris, PUF, «Écrivains», 1998, pp. 587-590. Flaubert le scrive il 18 fév. 1876, *Corr.*, p. 523.



ha fortemente sconcertato la critica, pur trovando grazia agli occhi dei lettori, scrive: «En effet, est-on bien autorisé à étourdir d'avertissements et de conseils un homme qui gravit une montagne inexplorée? Toute œuvre originale est cette montagne-là. Elle n'a pas de chemin connu»<sup>18</sup>. Nella «Lettre sur *Salammbô*», che formalmente si presenta come una «Lettre à X... Y...», Sand mette in scena se stessa in qualità di lettrice attratta dall'ignoto, da quei luoghi metaforici che altri hanno avuto la forza e il coraggio di esplorare, contravvenendo ogni pigra abitudine, ogni comodo conformismo, contro l'astio in parte invidioso dei più. Si dipinge quale viaggiatrice spirituale «tranquillement assise dans une petite serre chaude», ma disposta a seguire indicazioni per luoghi sconosciuti, grata allo scrittore-esploratore coraggioso che fa dono agli altri delle sue scoperte, della sua esperienza di viaggio:

L'audacieux qui s'y aventure cause un peu de stupeur aux timides, un peu de dépit aux habiles, un peu de colère aux ignorants. Ce sont ces derniers qui blâment le plus toutes les hardiesses. Qu'allait-il faire sur cette montagne? Qui l'y obligerait? Qu'en rapportera-t-il? À quoi bon gravir les cimes quand il y a plus bas de la place pour tout le monde et des chemins de plaine si carrossables?

Mais quelques-uns pourtant, parmi ces ignorants, aiment ces sommets, et, quand ils n'y peuvent aller, ils aiment ceux qui en reviennent. Je suis de ceux-là, moi<sup>19</sup>.

Tra le righe, è possibile leggere una risposta polemica alla lunga recensione negativa che Sainte-Beuve aveva pubblicato il mese prima sul «Constitutionnel» rimproverando Flaubert per l'idea, secondo lui sbagliata, di costruire un romanzo storico su una civiltà antica di cui non sappiamo nulla, di aver perciò conseguentemente prodotto un'opera da cui la vita resta assente mentre lo sforzo della costruzione è troppo visibile<sup>20</sup>; di aver

<sup>18</sup> *Lettre sur Salammbô*, («La Presse», 27 janv. 1863), in Christine Planté (dir.), *George Sand critique 1833-1876. Textes de George Sand sur la littérature*, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 577.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Salammbô par M. Gustave Flaubert*, («Le Constitutionnel», 8, 15 e 22 dic. 1862), in *Flaubert*, éd. par Didier Philippot, Paris, PUPS, «Mémoire de la critique», 2006, pp. 222-223. Questo tipo di rimproveri il critico li aveva per altro già confidati ai Goncourt un anno prima dell'uscita di

tentato di ricominciare *Les Martyres* di Chateaubriand; di aver ecceduto nella pittura degli orrori (dove può condurre la paura di somigliare a Gessner, Greuze e Fénelon! lo rimproverava)<sup>21</sup>; di aver creato un'eroina «beaucoup plus étrange et bizarre qu'originale»<sup>22</sup>; di aver dispiegato, nonostante il talento, uno stile di decadenza che «veut sortir à tout prix du connu et du commun»<sup>23</sup>. Tra i consigli dispensati un po' paternalisticamente da Sainte-Beuve, vi è innanzitutto quello comune anche ad altre reazioni e comprensibile rispetto alle aspettative suscitate dal primo romanzo: tornare alla contemporaneità e magari alla provincia francese; vi è poi quello, più insolito e che dà la misura dell'incomprensione del progetto flaubertiano: per restituire il mondo punico in una forma più «naturelle» e «vraie» scrivere non un romanzo ma «tout bonnement une relation de voyage, un *Itinéraire* [...] depuis les Syrtes jusqu'à Utique»<sup>24</sup>.

Col suo intervento, Sand sembra allora replicargli ironicamente che il viaggio è stato effettivamente compiuto da Flaubert e il preteso resoconto è già tutto in *Salammbô*. In tono volutamente colloquiale<sup>25</sup> spiega che recandosi a Cartagine non bisognava certo aspettarsi Greuze o Bouchet: «Vous avez peur, dégoût, vertige, indignation? Donc, le voyage a été fait. Le narrateur n'a pas menti, et si les cheveux vous dressent à la tête, c'est qu'il est à la hauteur de son sujet, c'est qu'il est de force à vous dépeindre vigoureusement ce qu'il a vu»<sup>26</sup>. Le emozioni di rigetto provocate dal romanzo sono frutto di uno stile «sobre et puissant à contenir l'exubérance de l'invention»,

*Salammbô* ragionando sulla base delle indiscrezioni circa il contenuto del nuovo romanzo, cfr. Silvia De Laude, «Nota introduttiva» a *Il dibattito Sainte-Beuve-Flaubert su «Salammbô»*, in Gustave Flaubert, *Opere*, t. 1, Milano, Mondadori, «I Meridiani», [1997] 2006, p. 1313.

<sup>21</sup> Sainte-Beuve, *Salammbô par M. Gustave Flaubert*, cit., p. 227.

<sup>22</sup> Ivi, 224.

<sup>23</sup> Ivi, 229.

<sup>24</sup> «Savez-vous quelle eût été la forme la plus naturelle, la plus vraie à adopter dans l'état actuel de la science, pour qui nous voulait entretenir de ce vieux monde punique? C'eût été d'écrire tout bonnement une relation de voyage», ivi, p. 227.

<sup>25</sup> Tipico della sua critica durante il Secondo Impero, cfr. Éric Bordas, *Rhétorique de la défense chez George Sand critique*, in Bara, Planté, *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, cit., p. 50.

<sup>26</sup> Sand, *Lettre sur Salammbô*, cit., p. 578.

di un lavoro di implacabile cesello sulla parola che gli permette di «présenter des images saisissantes avec des mots tout simples, mais dont la netteté d'appropriation ne souffre pas le moindre essai de dérangement et de remplacement pour la critique!»<sup>27</sup> Flaubert ha prodotto per la nostra ammirazione, scrive Sand, qualcosa di «étrange et magnifique, c'est plein de ténèbres et d'éclats»<sup>28</sup>, paragonabile ad un altro straordinario viaggio letterario, quello di Dante. Polemica, chiede dunque al lettore: «À propos, mon cher ami, vous avez fait ce voyage-là? [...] Son [de Flaubert] imagination est aussi féconde, sa peinture aussi terrible que celle de Dante. Sa colère intérieure est aussi froide de parti pris»<sup>29</sup>. Insomma, altro che quell'*Itinéraire* sulla costa punica, consigliato da Sainte-Beuve...

*Salammbô* appare ai Goncourt, che l'ascoltano letto dalla viva voce di Flaubert – lo scrittore è giunto invero allora alla redazione dell'undicesimo capitolo, sui quindici complessivi –, viziato dal trapelamento di una personalità «renflée, mélodramatique, déclamatoire, roulant dans l'emphase, la grosse couleur, presque l'enluminure»<sup>30</sup>. Sand riconosce invece nella scrittura flaubertiana «une manière qui est toute une personnalité d'une étonnante énergie»<sup>31</sup>, certamente quella di un «grand artiste»<sup>32</sup> che ha saputo dar vita ad una «poésie de cannibales, quelque chose comme l'enfer de Dante»<sup>33</sup>. Dunque non troppo distante da quel «mirage» che Flaubert chiarisce a Sainte-Beuve di aver voluto «fixer»<sup>34</sup>, più vicino alla grandiosa visione poetica di un

<sup>27</sup> Ivi, p. 581. I Goncourt, che sono invitati da Flaubert ad ascoltare la lettura del romanzo non ancora terminato, annotano nel loro diario il 6 maggio 1861: «Ce qui m'a le plus étonné, c'est de ne pas trouver, dans ce livre de Flaubert, du style, un livre bien écrit, des phrases pétries avec l'idée», «[*Salammbô*], *Journal*, 6 mai 1861», in *Flaubert*, éd. par Philippot, cit., p. 194.

<sup>28</sup> Sand, *Lettre sur Salammbô*, cit., p. 577.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 578-579

<sup>30</sup> Flaubert legge loro il testo fino al capitolo relativo, per dirla con i Goncourt, alla «baisade de *Salammbô* et de Matho», in «[*Salammbô*], *Journal*, 6 mai 1861», cit., p. 191.

<sup>31</sup> Sand, *Lettre sur Salammbô*, cit., p. 577.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Ivi, p. 578.

<sup>34</sup> Flaubert risponde a Sainte-Beuve «Lettre à Sainte-Beuve» (23-24 déc. 1862): «Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman

mondo *altro* che al ritratto archeologicamente curato di una civiltà perduta. Il Flaubert visionario, «romantique enragé» – per dirlo con Didier Philippot –, che solo dalla lettura simbolista vedrà riconosciuta le proprie «démésure asianique et splendeur gratuite»<sup>35</sup>, trova nella sensibilità di matrice romantica sandiana una prima entusiasta comprensione, destinata a durare negli anni<sup>36</sup>, e che non a caso si riconferma in relazione alla *Tentation de Sainte-Antoine*, come si vedrà<sup>37</sup>.

La Sand lettrice di *Salammbô* ce la rivela distante dall'immagine rassicurante ed innocua della *bonne Dame de Nohant* forgiata proprio durante il Secondo Impero, tutta sentimentalismo edificante e «*bénissage perpétuel*» – per l'insofferenza dello stesso Flaubert che a volte se ne lamenta con la principessa Mathilde<sup>38</sup>. Di fronte alla barbarie, alla crudeltà, alla potenza del male che la Cartagine flaubertiana rivela, con piglio quasi di sfida Sand afferma: «J'ai voulu y aller, moi, je ne me plains de rien. [...] [E]t maintenant, je pense comme tous ce qui descendent des hautes cimes: je me dis que je ne voudrais pas y retourner y finir mes jours, mais que je suis fort aise d'y avoir été»<sup>39</sup>.

moderne, et j'ai taché d'être simple. [...] *Simple*, et pas sobre.», è Flaubert che sottolinea, in *Flaubert*, éd. par Philippot, cit., p. 233.

<sup>35</sup> Didier Philippot, «Préface. Gustave Flaubert, 'ce magnifique indépendant'», in *Flaubert*, éd. par Philippot, cit., p. 9.

<sup>36</sup> Per rendere omaggio all'arte di Flaubert, Sand citerà nel suo *Mademoiselle Merquem*, ambientato in Normandia, qualche riga di descrizione del paesaggio normanno tratta da *Salammbô*. Scriverà a Flaubert il 27 ottobre 1867: «En feuilletant pour retrouver ces lignes, j'ai naturellement relu presque tout, et je reste convaincue que c'est un des plus beaux livres qui aient été fait depuis qu'on fait des livres», in *Corr.*, pp. 158-159. Ancora al momento di difendere *L'Education sentimentale* (su *La Liberté*, il 21 dic. 1869), scriverà: «*Salammbô* est l'œuvre d'une puissance énorme, effrayante. [...] Nous avouons que notre admiration est surtout pour ce côté hardi et grandiose de son imagination», Planté (dir.), *George Sand critique*, cit., p. 710.

<sup>37</sup> A Croisset, il 28 agosto 1866: «Flaubert me lit ce soir une *Tentation de St Antoine*, superbe. Nous bavardons dans son cabinet jusqu'à 2 h.», è Sand a sottolineare, *Agendas*, éd. par Anne Chevereau, t. III, 1862-1866, Paris, J. Touzot, 1992, p. 383; a Nohant, 14 apr. 1873: «Flaubert nous lit son *St Antoine* de 3 à 6 et de 9 à 12. C'est splendide», *Agendas*, éd. par Anne Chevereau, t. V, 1872-1876, Paris, Touzot, 1993, p. 127.

<sup>38</sup> Cui scrive il 28 ottobre 1872, *Corr.*, p. 400.

<sup>39</sup> Sand, Sand, *Lettre sur Salammbô*, cit., p. 578.

## Tribunali

Facciamo un passo indietro, all'epoca del processo intentato a Flaubert per *Madame Bovary* quando i due scrittori non si conoscono ancora di persona<sup>40</sup>. In quell'occasione, sotto accusa è, da un lato, il nuovo principio d'impersonalità praticato dal romanziere e la conseguente impossibilità di ascrivergli un giudizio – l'ironia che colpisce ogni figura e situazione impedendo ulteriormente una chiusura del senso –; dall'altro, il rifiuto della funzione consolatrice della letteratura, imputato all'adesione ad un'estetica *realista*, col suo rigetto di ogni idealizzazione poetica del reale<sup>41</sup>. Ci si aspetterebbe di trovare Sand tra coloro che sono turbati e infastiditi dalla storia di Emma Bovary, lei che scriverà anni dopo al suo creatore: «Que ferons-nous? Toi à coup sûr, tu vas faire de la désolation et moi de la consolation»<sup>42</sup>. Invece, la prima lettura in feuilleton sulla *Presse* la incanta: il romanzo «intéresse et fait grand plaisir à Mme Sand», annota il suo compagno e segretario Manceau<sup>43</sup>.

Non che Sand non sacrifichi ad una visione morale dell'arte: è il limite della sua critica, come emerge anche nel suo articolo di risposta a Champfleury sul realismo, in cui riflette sul primo romanzo flaubertiano e sul processo che ne era scaturito<sup>44</sup>. Nel

<sup>40</sup> La *Revue de Paris* inizia a pubblicare il romanzo il 1° ottobre 1856; il processo ha luogo tra il 29 gennaio e il 7 febbraio 1857 e si risolve con l'assoluzione.

<sup>41</sup> Sul processo a Flaubert si veda Yvan Leclerc, *Crimes écrits: la littérature en procès au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991; Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2011, cap. «Anatomie d'un scandale».

<sup>42</sup> 18-19 dic. 1875, *Corr.*, p. 511.

<sup>43</sup> Sand si fa leggere il romanzo nel dicembre 1856. Il giorno 24, l'*Agenda*, in genere tenuta da Manceau, suo segretario e compagno di vita, annota: «lecture de Mme Bovary qui intéresse beaucoup Mme Sand»; l'indomani «lecture de *Mme Bovary*, ouvrage qui intéresse et fait grand plaisir à Mme Sand», George Sand, *Agendas*, t. I, 1852-1856, éd. par Anne Chevereau, Paris, J. Touzot, 1990, p. 457. In aprile, Flaubert le invierà una copia del volume, con una dedica «A Madame Sand, hommage d'un inconnu», e solo il 30 di quel mese i due si incontrano di persona al teatro Odéon, cfr. *Corr.*, p. 50.

<sup>44</sup> Cristine Planté, «Introduction» in Planté (dir.), *George Sand critique 1833-1876*, cit., p. XVIII. Champfleury aveva sollecitato Sand a prendere posizione nella discussione pubblica indirizzandole, dalle colonne dell'«Artiste» l'articolo «Du réalisme – Lettre à Madame Sand» (2 settembre 1855). Sui rapporti tra il corifeo del “realismo” e la scrittrice cfr. Champfleury, George Sand, *Du réalisme*.

commentarne l'esito, Sand si avvicina in effetti alla perorazione dell'avvocato Sénard che aveva difeso Flaubert: il romanzo è in realtà «utile», scrive, «pour les innombrables Madame Bovary en herbe»<sup>45</sup>. Di fronte al dilemma senza uscita posto dal racconto alle donne malmaritate (morire di noia o di rimorsi), la scrittrice sfiora il perbenismo, esortando queste ultime a resistere all'una e agli altri per amore dei figli. C'è una parte di prudente precauzione in tali giudizi, dietro i quali non bisogna dimenticare che Sand è una sorvegliata speciale durante il Secondo Impero, messa all'Indice dalla Chiesa e annoverata dalla critica conservatrice tra i responsabili della diffusione di idee perniciose per l'ordine morale e sociale<sup>46</sup>.

Ma che il suo gusto per il romanzo di Flaubert non sia riducibile a uno dei tanti «malintesi» cui l'opera dà luogo «parce qu'elle a choisi d'élire demeure dans l'incertitude»<sup>47</sup>, lo lascia pensare il correttivo che Sand aggiunge alla presunta lezione morale di *Madame Bovary* e che, in una certa misura, la contraddice: «La leçon sera-t-elle aussi utile aux maris imbéciles, aux amants frivoles, aux bourgeois prétentieux, à toutes les caricatures provinciales si hardiment dessinées par M. Flaubert? Hélas non! Madame Bovary est seule intelligente au milieu de cette réunion de crétins. Elle seule eût pu se reconnaître. On ne corrige pas ce qui ne pense pas»<sup>48</sup>. Riconoscendo a Emma la statura di solo

*Correspondance*, éd. par Luce Abélès, Paris, Éditions des Cendres, 1991.

<sup>45</sup> Sand, *Le réalisme* («Le Courrier de Paris», 2 sept. 1857), in Planté (dir.), *George Sand critique 1833-1876*, cit., p. 548.

<sup>46</sup> Assieme ai temi del socialismo utopico presenti nella produzione di Sand degli anni 1840, quelli dell'adulterio e della posizione della donna come soggetto socialmente debole nell'istituzione patriarcale del matrimonio avevano caratterizzato il suo esordio negli anni 1830 e poi accompagnato nel tempo la sua produzione romanzesca. Le soluzioni narrative che aveva proposto avevano spesso suscitato dibattito, irritazione, scandalo, non meno che la sua determinazione a scegliere il proprio destino: costumi di vita, professione, amanti. Tra le pubblicazioni che denunciano la pericolosità morale e sociale dei suoi scritti quelle di Eugène Poitou (*Du roman et du théâtre contemporain et de leur influence sur les mœurs*, 1857), di Charles de Mazade (*George Sand. Ses mémoires et son théâtre*, «Revue des Deux Mondes», 15 mai 1857) e, all'indomani del processo a Flaubert, quelle di Montpont (*Les Chantres de l'adultère*, 1859) e di Alfred Nettement (*Le Roman contemporain, ses divers aspects, ses vicissitudes et son influence*, 1864).

<sup>47</sup> Didier Philippot, «Préface», in *Flaubert*, éd. par Philippot, cit., p. 8.

<sup>48</sup> Sand, *Le réalisme*, cit., p. 548.

personaggio pensante, Sand si mostra connivente non tanto con la desolata visione flaubertiana della contemporaneità – di cui pure riconosce l'acume – quanto con il mutamento di paradigma del romanzo del collega: «Il est d'ailleurs évident que le livre n'a pas été fait en vue d'une moralité quelconque; ce qui, entendons-le bien, ne prouve pas qu'il soit immoral; car, ce qui est beau ne nuit jamais, et avec cette peinture du mal, M. Flaubert a su faire un très beau livre»<sup>49</sup>. Affermazioni, queste ultime, altamente sospette se ci si pone da un punto di vista deontologico e che forse, sul piano argomentativo della difesa, non sarebbero dispiaciute nemmeno a Flaubert<sup>50</sup>.

Qualche problema in più le pone l'implacabile determinismo dell'ingranaggio narrativo, che Sand denomina «la doctrine du fatalisme» perché tutto concorre a mostrare al lettore che «il ne pouvait en être autrement»<sup>51</sup>. Instancabile narratrice di destini difformi dalle rigide predeterminazioni sociali (ma lei è figlia della Rivoluzione francese e di una *mésalliance*, mentre Flaubert della sconfitta rovinosa del 1848 e del nuovo ordine borghese), la romanziera spera che per questa nuova promessa delle Lettere non sarà sempre così e che l'autore in futuro «fasse [...] agir et parler la passion vraie, la bonté intelligente, les sentiments généreux»<sup>52</sup>. Rappresentante di una letteratura preoccupata da quei principi etici, pedagogici, politici che la generazione post-romantica, votata al culto dell'*art pour l'art* sovranamente disprezza come estranei alla sola finalità ammessa, la pura

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Non siamo a conoscenza delle reazioni di Flaubert all'articolo di Sand. Quasi certamente dovette leggerlo, come attesta una lettera all'amico Jules Duplan del 3 o 4 ott. 1857, da cui emerge, tramite l'allusione a un personaggio di Sade, l'aurea sulfurea che accompagna nell'immaginario flaubertiano – ma non solo – la figura di Sand, donna libera nelle scelte sentimentali e sessuali che l'opinione le attribuisce, ma anche donna che è riuscita ad imporsi con autorità nel mondo delle lettere. Di qui (anche) l'insolenza della virilizzazione: «Mon bon / Envoyez-moi l'article de Me Sand. Voilà déjà quelque temps qu'il est paru. Et n'est-il pas *convenable* que j'écrive un petit mot de remerciement à cette autre Dorothee. La comparaison est peut-être très irrévérencieuse, mais cependant ne dit-on pas de par le monde qu'«elle décharge comme un homme». Car, elle aussi, a «de la philosophie»», Flaubert, *Correspondance*, éd. par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980, vol. II, p. 766.

<sup>51</sup> Sand, *Le réalisme*, cit., p. 548.

<sup>52</sup> *Ibid.*

bellezza, è con robusto ottimismo che Sand rileva: «ses livres ne feront pas école pour cela, mais malgré cela, à cause du talent qu'ils révèlent»<sup>53</sup>. Il ricorso al complemento concessivo non le impedisce di esaltare la riuscita estetica di *Madame Bovary* e di liquidare al contempo Champfleury e le sue preoccupazioni per il *realismo* come movimento letterario: «Dans tous les arts, la victoire sera toujours à quelques privilégiés qui se laisseront aller eux-mêmes, et les discussions d'école passeront comme passent les modes»<sup>54</sup> (549). La questione della «bontà intelligente» e dei «sentimenti generosi» che, nonostante gli auspici, assai difficilmente Sand avrebbe trovato in Flaubert – dove la bontà, allorché presente, è in genere frutto di un'irrimediabile stupidità<sup>55</sup> –, sarebbe riemersa una decina di anni dopo, in occasione della composizione dell'*Éducation sentimentale*, quando i due scrittori hanno ormai intrecciato una solida amicizia e confrontano schiettamente le loro opposte visioni.

### *Divergenze*

È però nelle pieghe degli scritti privati che occorre andare per misurare l'attività tellurica che la scrittura di Flaubert provoca nella pur solida e apparentemente placida Sand, da lui con ammirazione definita «un grand fleuve d'Amérique: Enormité et Douceur»<sup>56</sup>. Perché, fatte le debite differenze – e

<sup>53</sup> Per questa frase, è D. Philippot a ristabilire la lezione corretta che comprende «mais malgré cela», «À X... Z.... – Lettre sur *Salammbô*», in *Flaubert*, éd. par Philippot, cit., p. 277.

<sup>54</sup> Sand, *Le réalisme*, cit., p. 549. Sand si pone così nell'alveo di una critica d'ispirazione romantica che valorizza la novità formale rispetto alla maniera di una “scuola”, cfr. Catherine Mariette-Clot che introduce la recensione di Sand *L'Éducation sentimentale* («La Liberté», 21 déc. 1869), in Planté (dir.), *George Sand critique 1833-1876*, cit., p. 706.

<sup>55</sup> Per lo meno fino alla composizione d'*Un cœur simple* (1876), quando con la figura di Félicité, Flaubert dà vita ad un personaggio in cui la limitatezza delle qualità intellettuali è semplicità evangelica e non preclude, ma anzi dischiude, una visione profonda, non soggetta ad ironia, della presenza del bene nella materia, cfr. Luca Pietromarchi, *Flaubert: le regard et le cœur*, in Mathilde Bertrand, Paolo Tortonese, *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 191-203.

<sup>56</sup> 27 dic. 1866, *Corr.*, p. 112.



dunque considerato il rapporto amicale che può instaurarsi tra i due contemporanei che si riconoscono entrambi quali «vieux troubadours» –, anche per la relazione di Sand a Flaubert resta vero quanto Susi Pietri mostra accadere ai «grandi lettori della *Comédie humaine*» che «interrogano, in Balzac, la *genesi in atto* del loro presente di scrittori», in un movimento che volge alla «scoperta (o [al]la riscoperta) reciproca»<sup>57</sup>. In gioco, ciò che è a fondamento della scrittura di entrambi: la visione dell'uomo, della Storia, del suo senso.

Perfettamente consapevoli di tutto ciò che li divide – abitudini di lavoro, idealità politiche, principi estetici<sup>58</sup> – non smettono di scriversi, di confrontarsi, di preoccuparsi per l'altro – spesso le loro lettere s'incrociano –, in un desiderio che sorprendentemente Sand da subito identifica per se stessa come bisogno di completezza. Invitandolo ad annotare l'ultimo suo romanzo (*Monsieur Silvestre*, 1866) con tutte le critiche che gli vengono in mente, in uno scambio felicemente sperimentato ai tempi della sua amicizia con Balzac, gli spiega: «Ça ne fait pas qu'on se change l'un l'autre, au contraire, car en général on s'obstine dans son *moi*. [...]. Mais en s'obstinant dans son moi, on le complète, on l'explique mieux, on le développe tout à fait, et c'est pour cela que l'amitié est bonne, même en littérature, où la première condition d'une valeur quelconque est d'être soi»<sup>59</sup>. La salda robustezza della personalità di Sand le consente di sperimentare l'attrazione nell'orbita dell'altro, fino ad una momentanea identificazione: «Puisqu'on pense l'un à l'autre à la même heure, c'est qu'on a besoin de son contraire. On se complète en s'identifiant par moments à ce qui n'est pas soi»<sup>60</sup>, gli scrive nel 1869; e ancora nel 1871, nel pieno della tensione per le forti divergenze sull'ideale repubblicano dopo l'esperienza traumatica della Comune: «J'ai pourtant bien besoin de te

<sup>57</sup> Antonio Moresco, Susi Pietri, *Il fronteggiatore. Balzac e l'insurrezione del romanzo*, Milano, Bompiani, 2017, p. 29.

<sup>58</sup> Sand gli scrive «Nous sommes, je crois, les deux travailleurs les plus différents qui existent», 17 janv. 1869, *Corr.*, p. 213; George Lubin afferma che «jamais leur antinomies ne se sont mieux exprimées que dans cet échange», George Sand, *Correspondance*, éd. par George Lubin, t. XXII, Paris, Garnier, 1987, p. 524.

<sup>59</sup> 16 mai 1866, *Corr.*, p. 64.

<sup>60</sup> 17 janv. 1869, *Corr.*, p. 213.

retrouver un peu. C'est une partie de moi qui me manque»<sup>61</sup>. L'alterità della visione flaubertiana sembra agire su Sand come un potente reagente che riattiva diverse delle questioni estetiche e politiche da sempre al centro della sua meditazione. A Flaubert che reclama l'istruzione per pochi e «le souci de l'Esthétique» come sola «justice supérieure»<sup>62</sup>, Sand risponde: «Tes lettres tombent sur moi comme une pluie qui mouille, et fait pousser tout de suite ce qui est en germe dans le terrain. Elles me donnent l'envie de répondre à tes raisons, parce que tes raisons sont fortes aussi et poussent à la réplique»<sup>63</sup>. E trasferisce poi sul piano pubblico la discussione privata, rendendola materia dei suoi feuilletons al *Temps*<sup>64</sup>.

Tra le questioni estetiche che li dividono, il principio cruciale dell'impersonalità narrativa trova in Sand un'avversaria, ma non da subito. Piuttosto condiscendente quando esso è impiegato nella narrazione di *Madame Bovary*, Sand si irrigidisce nel momento in cui Flaubert lo rivendica per la scrittura dell'*Éducation sentimentale*. Nel loro scambio epistolare, la prima volta che Flaubert le confessa di provare «une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur» e afferma compiutamente la convinzione per cui «un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit»<sup>65</sup>, Sand reagisce come toccata nel vivo: «Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on écrit? Je ne comprends pas du tout, oh mais, pas du tout. Moi il me semble qu'on ne peut pas y mettre autre chose. Est-ce qu'on peut séparer son esprit de son cœur, est-ce que c'est quelque chose de différent?»<sup>66</sup>. È

<sup>61</sup> 25 oct. 1871, *Corr.*, p. 358.

<sup>62</sup> 12 oct. 1871, *Corr.*, p. 354.

<sup>63</sup> 25 janv. 1872, *Corr.*, p. 356.

<sup>64</sup> È il momento in cui Sand finisce per trasformare le risposte private in lettere pubbliche, che appaiono come *feuilleton* sul *Temps*, è il caso della *Réponse à un ami* («Le Temps», 3 ott. 1871) e della *Réponse à un ami* («Le Temps», 1<sup>er</sup> nov. 1871) dove continua ad elaborare gli argomenti sollevati da Flaubert e, in minor misura, da Juliette Adam. I *feuilletons* saranno ripresi poi in *Impressions et souvenirs*, Paris, Michel Lévy, 1873, pp. 53-71 e 107-125.

<sup>65</sup> 5-6 dic. 1866, *Corr.*, p. 107.

<sup>66</sup> 7 dic. 1866, *Corr.*, p. 107. Flaubert tornerà sulla questione, per spiegarsi meglio: «J'ai voulu dire: ne pas mettre sa personnalité en scène. Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel», 15-16 dic. 1866, *Corr.*, p. 110.

allora il dicembre 1866 e solo un mese prima Sand era stata felicemente ospite a Croisset, dove Flaubert le aveva letto una prima parte dell'*Éducation sentimentale* cui stava lavorando. Sand aveva approvato senza alcuna riserva: «c'est bien, bien», annotava sulla sua agenda<sup>67</sup>. Flaubert all'epoca non è ancora giunto alla scrittura della terza parte, riguardante la rivoluzione del 1848, per la quale ha però iniziato a raccogliere i materiali, sollecitando com'è noto la stessa Sand per la sua partecipazione personale e la sua conoscenza diretta di uomini ed eventi<sup>68</sup>. Dieci anni prima, l'impersonalità già compiutamente all'opera in *Madame Bovary*, invece di trovare in Sand un censore, l'aveva vista pubblicamente sostenerne le ragioni: «On ne sent pas, dit-on, son indignation contre le mal. Qu'importe, s'il vous la fait sentir à vous-même? Il s'abstient de juger. Cela est tout à fait permis à qui met le lecteur à même d'être un bon juge»<sup>69</sup>.

Cosa è dunque cambiato? Stavolta sotto il famigerato bisturi del romanziere finisce un'epoca e delle idealità che hanno dato senso alla vita e all'impegno di Sand, che hanno contribuito a forgiare la sua concezione del ruolo della letteratura, e che per Flaubert sono ormai solo un risibile, e nefasto, «dada socialiste»<sup>70</sup>. Sand è consapevole dello scarto generazionale che il fallimento del 1848 ha comportato: «vous autres, nés de nous, – dichiara all'amico – vous êtes entre les illusions de mon temps et la déception crue des temps nouveaux»<sup>71</sup>. Con perspicacia, coglie insomma quel che Bénichou chiama «filiation», seppure

<sup>67</sup> 7 nov. 1866, *Corr.*, p. 89.

<sup>68</sup> 17 nov. 1866: «Mais quand vous n'aurez rien à faire, jetez-moi sur un papier quelconque ce que vous vous rappelez de 48. Puis vous me développerez ça en causant», *Corr.*, p. 97. È Sand a metterlo in contatto con Barbès, ed è a lei che Flaubert chiede di trovargli un titolo, solo compito che l'amica ricusa: «M'avez-vous trouvé un titre? Ce n'est pas facile, j'en suis sûr» (15-16 dic. 1866, *Corr.*, p. 110); «Oh non! [...] c'est trop sérieux, et puis il faudrait tout connaître» (17 dic. 1866, *Corr.*, p. 111). Delle lunghe e piacevoli discussioni notturne a Croisset, Flaubert racconta a Mme Roger des Genettes: «Très réservée en ce qui la concerne, elle parle volontiers des hommes de 48 et appuie volontiers sur leur bonne volonté plus que sur leur intelligence», 12 nov. 1866, cit. da A. Jacobs, *Corr.*, p. 89.

<sup>69</sup> Sand, *Le réalisme*, cit., p. 548.

<sup>70</sup> A Mme Roger des Genettes, 12 nov. 1866, cit. da A. Jacobs in *Corr.*, p. 89.

<sup>71</sup> 17 dic. 1866, *Corr.*, p. 111.

«*a contrario*»<sup>72</sup>, degli spiriti disillusi del post romanticismo; ne percepisce la sofferenza che l'apparente cinismo cela: «il y a un douloureux parti pris», sottolineava a proposito di *Madame Bovary*<sup>73</sup>. E invece di evitare il confronto con questa generazione disincantata, con la sua collera impotente che cerca vendetta della bruttura del reale attraverso la sua rappresentazione oggettiva<sup>74</sup>, lo coltiva. Non senza provare dei sussulti di ribellione, come accade all'epoca dell'*Éducation sentimentale* per il principio dell'impersonalità.

L'intervento critico su *Madame Bovary* mostra però che questo, con le sue conseguenze destabilizzanti sul piano dell'orientamento della ricezione, risulta a Sand assai più accettabile quando non investa il piano ideologico su cui si erano giocati i destini della Seconda Repubblica. La relativizzazione della colpa di Emma poteva in effetti pur sempre servire la causa della denuncia della condizione femminile, mentre la ridicolizzazione di Homais era in fondo condivisibile da parte di una generazione che nei primi decenni del secolo era insorta con Musset contro la grettezza dell'«hideux sourire» di Voltaire. Ma quella degli uomini che avevano dato vita alla rivoluzione del 1848 e che avevano pagato col sangue i loro errori, significava denigrare gli ideali di fraternità, eguaglianza, perfettibilità della vita sociale in cui tutt'ora Sand riponeva le proprie speranze per un mondo migliore. Allarmata dalle intenzioni di Flaubert, che le scrive «Les patriotes ne me pardonneront pas ce livre, ni les réactionnaires non plus!»<sup>75</sup>, lo implora allora accorata: «C'est

<sup>72</sup> Paul Bénichou, *L'école du désenchantement* [1992], ora in *Romantismes français II*, Paris, Gallimard, «Quarto», 2004 p. 1998.

<sup>73</sup> Sand, *Le réalisme*, cit., p. 547.

<sup>74</sup> Le scrive Flaubert: «Quelle forme faut-il prendre pour exprimer parfois son opinion sur les choses de ce monde, sans risquer de passer, plus tard, pour un imbécile? [...] Il me semble que le mieux est de les peindre, tout bonnement, ces choses qui vous exaspèrent. Disséquer est une vengeance», 18-19 dic. 1867, *Corr.*, p. 163.

<sup>75</sup> 5 luglio 1868, *Corr.*, p. 186. Ancora il 25 maggio 1868, ospite per tre giorni a Croisset, Sand aveva ascoltato da Flaubert la lettura di «trois cents pages excellentes et qui [la] charment» dell'*Éducation sentimentale*, Sand, *Agendas*, t. IV, 1867-1871, Paris, J. Touzot, 1993, p. 106. Ma ora l'amico le precisava di aver «violemment bûché depuis six semaines» (*Corr.*, p. 186). Secondo Monia Kallel, fin dalla lettura di maggio Flaubert avrebbe rivelato a Sand «orientations finales» e «soubassements idéologiques» della terza parte, il che però spiegherebbe poco l'iniziale entusiasmo

bien assez d'être vaincus par sa faute, sans qu'on vous crache au nez toutes vos bêtises. Aie pitié. Il y a eu là tant de belles âmes quand même!»<sup>76</sup>. Significava inoltre lasciare che la forma letteraria dimostrasse l'eguale insensatezza ed inconsistenza dell'agire umano, anche di quello che si vuole indirizzato al bene collettivo. Perché, in un qualche modo e in ultima analisi, è il non senso della Storia a sostenere il principio dell'impersonalità: «Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion?»<sup>77</sup> le aveva replicato Flaubert. Il che demoliva, dal punto di vista sandiano, le possibilità della letteratura di contribuire ai mutamenti dell'ordine sociale aiutando a forgiare uno sguardo rinnovato e ottimista sul mondo e i suoi attori. La posta in gioco della forma flaubertiana le si rivela allora alta, lo straordinario talento di Flaubert lo rende ancora più temibile: «ton roman m'intéresse plus que tous les miens»<sup>78</sup> gli confessa nel settembre del 1868 mentre Flaubert è nel pieno della scrittura.

Tali divergenze non le impediscono di continuare ad ammirare l'*Éducation sentimentale*<sup>79</sup>, di percepirla con giustezza la novità formale<sup>80</sup>, di volare in soccorso dell'amico che fa appello alla sua

di Sand e i suoi successivi timori, *Violence du discours dans la correspondance entre Sand et Flaubert*, «Cahiers George Sand», 37, 2015, p. 202.

<sup>76</sup> 31 luglio 1868, *Corr.*, p. 189.

<sup>77</sup> 5-6 dic. 1866, *Corr.*, p. 107.

<sup>78</sup> 18 sett. 1868, *Corr.*, p. 195. Sand è allora impegnata nella scrittura di *Pierre qui roule*.

<sup>79</sup> Le nuove sedute di lettura in anteprima dell'*Éducation sentimentale*, nel maggio 1869, continuano a vederla, entusiasta: «C'est de la belle peinture n° 1» affida all'agenda il 10 maggio 1869, Sand, *Agendas*, t. IV, cit., p. 181; «Il m'a lu un volume de son roman. C'est très beau», commenta con la nuora Lina Dudevant-Sand, l'11 maggio 1869, Sand, *Correspondance*, éd. par G. Lubin, t. XXI, Paris, Garnier, 2013, p. 460.

<sup>80</sup> All'amico che le enumera gli articoli malevoli, Sand scrive «Tu sembles étonné de la malveillance. Tu es trop naïf. Tu ne sais pas combien ton livre est original, et ce qu'il doit froisser de personnalités par la force qu'il contient. Tu crois faire des choses qui passeront comme une lettre à la poste, ah bien oui! J'ai insisté sur le *dessin* de ton livre. C'est ce que l'on comprend le moins et c'est ce qu'il y a de plus fort», 10-11 dic. 1869, *Corr.*, p. 258. Cfr. anche l'incipit della recensione: «Gustave Flaubert est un grand chercheur, et ses tentatives sont de celles qui soulèvent de vives discussions dans le public, parce qu'elles étendent et font reculer devant elles les limites de la convention», Sand, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 709.

penna autorevole quando il romanzo è pesantemente attaccato<sup>81</sup>. Nella recensione che scriverà per difenderlo, la forzatura finale secondo la quale il romanzo addirittura dimostrerebbe la necessità di una rivoluzione – «Il prouve que cet état social est arrivé à sa décomposition et qu'il faudra le changer très radicalement»<sup>82</sup> – così avulsa, così contraria alle preoccupazioni di Flaubert su cui Sand non poteva certo ingannarsi, non va allora letta come il frutto dell'incomprensione dell'estetica flaubertiana ma, al contrario, come il tentativo estremo, da parte di chi ne ha compreso fin troppo bene le implicazioni, di orientarne diversamente le conseguenze sul lettorato. Era questo per Sand un punto irrinunciabile della propria poetica. Essa implica l'impegno civico dello scrittore a costruire nell'immaginario collettivo quelle visioni atte a sostenere lo sforzo per il miglioramento della vita sociale. Le preoccupazioni di ordine etico-pedagogico in merito alla ricezione del testo restano dunque fondamentali, ma la loro direzione non ha nulla a che vedere con il conformismo morale e si evidenziano soprattutto se la finzione narrativa investe il terreno dell'attualità. La poesia sfrenata della *Tentation de Saint-Antoine* del 1874 la trova entusiasta fin dalle prime letture, e non si smentirà nel tempo: «Ils diront tout ce qu'ils voudront. *Saint Antoine* est un chef-d'œuvre, un livre magnifique. Moque-toi des critiques. Ils sont bouchés. Le siècle actuel n'aime pas le lyrisme, attendons la réaction, elle viendra pour toi, et splendide»<sup>83</sup>, lo incoraggia dopo la pubblicazione, di fronte l'ostilità della critica.

L'impressione è che sia la rappresentazione scorata della contemporaneità, dove l'ironia sulla irredimibile mediocrità umana suscita infine il disgusto e un sentimento d'inutilità per ogni slancio ideale, a mettere in allarme Sand per gli effetti deleteri ch'essa può avere sulla motivazione interna del lettore: «Les plus jeunes disent que *L'Éducation sentimentale* les a rendus tristes. Ils ne s'y sont pas reconnus, eux qui n'ont pas encore

<sup>81</sup> Flaubert le chiede di intervenire il 7 dicembre 1869, Sand si metterà immediatamente al lavoro l'8.

<sup>82</sup> Sand, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 713.

<sup>83</sup> 4 mai 1874, *Corr.*, p. 468.

vécu. Mais ils ont des illusions [...]»<sup>84</sup>, si spinge allora a dire con delicatezza a Flaubert, dopo averlo accolto a Nohant alla fine del 1869 e averlo affettuosamente sostenuto nel momento in cui è sensibilmente provato dall'incomprensione generale. Quando nel 1875, pochi mesi prima della morte di Sand, lo scambio epistolare riprenderà con nuova intensità, tornerà a scrivergli: «Je ne sais à quoi tiennent nos destinées. Tu les regardes passer, tu les critiques, tu t'abstiens [*sic*] littérairement de les apprécier. Tu te bornes à les peindre en cachant ton sentiment personnel avec grand soin, par système. Pourtant on le voit bien à travers ton récit et tu rends plus tristes les gens qui te lisent»<sup>85</sup>. Sand toccava là un punto sensibile, perché è proprio l'arte dell'impersonalità, raffinatissima in Flaubert, a presentare come oggettiva e indiscutibile l'impossibilità di dare un senso idealmente positivo alle vicende umane, la loro fondamentale bruttura, l'inutilità di ogni sforzo<sup>86</sup>. Presto, con *Bouvard et Pécuchet*, l'impossibilità di fissare un senso avrebbe annegato le capacità gnoseologiche umane in una comica disperazione. Sand lo prevede e lo teme: «J'aimerais mieux te voir recommencer tout de suite [à travailler pour le théâtre] que de te voir fourré dans *tes deux bonhommes*. Je crains d'après ce que tu m'as dit du sujet, que ce soit encore du trop vrai, du trop bien observé et du trop bien rendu»<sup>87</sup>.

È il loro un «dialogo tra sordi»?<sup>88</sup> Piuttosto che d'incomprensione, sembra più giusto parlare d'incompatibilità delle visioni, riconosciuta e assunta come tale: «Je ne dis pas que l'humanité soit en route pour les sommets. Je le crois malgré tout; mais je ne discute pas là-dessus, c'est inutile parce que

<sup>84</sup> 9 janv. 1870, *Corr.*, p. 269.

<sup>85</sup> 18 et 19 déc. 1875, *Corr.*, p. 511.

<sup>86</sup> Secondo Bertrand Gendrel, l'arte retorica del realismo, con i suoi sillogismi apertamente costituiti dal narratore stendhaliano o balzacchiano, resterebbe ben presente in Flaubert, con la differenza che sta ora ai lettori ricostituirli e dedurre, cfr. *Le Roman de Mœurs. Aux origines du roman réaliste*, Paris, Hermann, «Savoirs des lettres», 2012, p. 301.

<sup>87</sup> 3 avr. 1874, *Corr.*, p. 462.

<sup>88</sup> Martine Reid, *George Sand*, Paris, Gallimard, 2013, p. 291; non é di questo parere Isabelle Naginski, *George Sand et Gustave Flaubert ouvriers de l'art: la pioche, le gueuloir et le sillon*, in Poyet (éd.), *Lectures de la correspondance Flaubert-Sand*, cit., p. 141.

chacun juge d'après sa vision personnelle»<sup>89</sup>, gli scrive Sand in una delle sue ultime lettere, cui Flaubert risponde: «Si je voulais prendre votre manière de voir l'ensemble du monde, je deviendrais risible, voilà tout. [...] [J]e ne peux pas avoir un autre tempérament que le mien. Ni une autre esthétique que celle qui en est la conséquence»<sup>90</sup>. In fondo, Sand lo dava per scontato già agli inizi della loro amicizia: nel confronto non ci si cambia l'un l'altro, «Mais en s'obstinant dans son moi, on le complète»<sup>91</sup>. Il che per lei significa che laddove vi è tensione all'ascolto reciproco – come vi fu tra i due scrittori – ci si arricchisce comunque di tutto ciò che una diversa visione costringe a prendere in considerazione e a precisare, per l'altro, per se stessi, nello sforzo comune di dare vita all'opera d'arte. In questo senso, crediamo allora resti vero per Sand e Flaubert quanto un altro acuto scrittore, Antonio Moresco, ispirato dal dialogo con Susi Pietri, afferma a proposito di Balzac e Kafka: «Non ci sono scrittori opposti se sono davvero tali»: «Sono tutti e due, ciascuno a suo modo, dei fronteggiatori [...] che, con le loro fragilità o le loro ingenuie e commoventi farse, hanno affrontato il drago»<sup>92</sup>.

<sup>89</sup> 12 janv. 1876, *Corr.*, p. 516.

<sup>90</sup> 6 fév. 1876, *Corr.*, p. 521.

<sup>91</sup> 16 mai 1866, *Corr.*, p. 64.

<sup>92</sup> Moresco, Pietri, *Il fronteggiatore*, cit., pp. 110-111.



Luciana Gentilli

¡¡*Adúltera!!* (1875): Amancio Peratoner traduttore di *Madame Bovary*

Chi era Amancio Peratoner *alias* Gerardo Blanco, *alias* A. Blanco Prieto?

Risulta difficile delineare il profilo di questo controverso “Giano trifronte” (le cui tre *facies* corrispondono per l'appunto ai tre suddetti nominativi)<sup>1</sup>, in quanto Amancio Peratoner, nato presumibilmente a Barcellona e appartenente a quella generazione che diede avvio alla *Renaixença* catalana, fu nel contempo un indefesso grafomane, promotore di pioneristiche iniziative editoriali di taglio “scientifico” – nello specifico compilatore e divulgatore di manuali di profilassi venerea e di sessuologia<sup>2</sup> –, ideatore del genere letterario fisiologico, ed ancora editore di poemi erotici dei secoli aurei spagnoli<sup>3</sup>, traduttore, plagiatario<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Soccorre in tal senso la voce *Peratoner y Almirall*, *Amancio* redatta da Luisa Cotoner Cerdó per il *Diccionario histórico de la traducción en España* (eds. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Madrid, Gredos, 2009, pp. 882-884).

<sup>2</sup> Informa ampiamente al riguardo Patricia Ruiz Fernández, *Una lectura erótica de los tratados divulgativos de Amancio Peratoner*, «Analecta Malacitana (AnMal electrónica)», 32, 2012, pp. 517-548.

<sup>3</sup> «Los cancioneros de Amancio Peratoner se publican a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX, desde el muy madrugador *Museo epigramático o colección de los más festivos epigramas* (1864), hasta *Venus picaresca. Nuevo ramillete de poesías festivas dedicadas a la juguetona musa de nuestros vates* (1881) [...]. Entre ambos aparecen *Venus retozona* (1872), las *Flores varias del Parnaso* (1876) y los *Juguetes y travesuras de ingenio de D. Francisco de Quevedo Villegas* (1876)» (J. Ignacio Díez Fernández, *Compilar y desleír la poesía erótica de los Siglos de Oro: los cancioneros de Amancio Peratoner*, «eHumanista», 15, 2010, p. 309).

<sup>4</sup> «El Sr. Peratoner habrá llegado a firmar muchos libros; pero obras *literarias* y *originales*, no conozco ninguna suya» («La publicidad: diario de avisos noticias y telegramas. Eco fiel de la opinión y verdadero defensor de los intereses morales y

ed infine, nella veste di gestore della Libreria Peratoner e Pujol, facilitatore di testi capaci di rinnovare il repertorio delle letture e i gusti del tempo<sup>5</sup>.

Cospicua è pure l'attività dei suoi eteronimi<sup>6</sup>. A suoi due doppi fittizi spetta la paternità di un *corpus* letterario spiccatamente creativo: in particolare, a Gerardo Blanco vanno attribuite *pièces* teatrali quali *El vino de Valdepeñas* (1872), libretti di *zarzuelas* come *¡Sin jaula!* (1877), *Se necesitan oficiales* (1879) o *La dama de las camelias* (1893), due romanzi di segno naturalista<sup>7</sup>, *¡¡Suicida!!*, «novela fisiológico-filosófica-original» (1879) e *Voluptas: estudio de malas costumbres* (1879); a A. Blanco Prieto, l'altro *nom de plume* da lui prescelto, andrebbero invece ascritte alcune traduzioni<sup>8</sup> apparse per lo più all'interno della prestigiosa raccolta editoriale «Biblioteca Arte y Letras» diretta da Josep Yxart<sup>9</sup>.

Oziosa appare invece la questione del vero nome dello scrittore: come consta dalla voce, registrata già nel 1889 nel *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas*

materiales de Granada y su provincia», 13 de noviembre de 1895, p. 2): cfr. Luisa Cotoner Cerdó, *Amancio Peratoner i Almirall, un traductor sicalíptico*, in Francisco Lafarga, Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel, Reichenberger, 2016, p. 420.

<sup>5</sup> Cfr. Pilar Pura Fernández, *Los "soldados" de la República literaria y la edición eterodoxa en el siglo XIX*, in Jean-Michel Desvois (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005, pp. 134-135; Id., *El laboratorio editorial de la literatura higiénico-sexual: el género intermedio de Amancio Peratoner y Gerardo Blanco (Ensayo de catálogo bibliográfico)*, in Solange Hibbs, Carole Fillière (eds.), *Los discursos de la ciencia y de la literatura en España (1875-1906)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015, p. 248; Cotoner Cerdó, *Amancio Peratoner i Almirall, un traductor sicalíptico*, cit., p. 415.

<sup>6</sup> Un primo e parziale regesto del *corpus* di Peratoner e dei suoi *alter ego* si trova in Pura Fernández, *El laboratorio editorial de la literatura higiénico-sexual*, cit., pp. 258-262.

<sup>7</sup> Per maggiori informazioni su questi due testi narrativi si veda Concepción Palacios Bernal, *Las traducciones de Gautier, Flaubert y Zola y la imagen de la mujer en la obra de Amancio Peratoner*, in Francisco Lafarga, Luis Pegenaute (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 326-329.

<sup>8</sup> Cfr. Cotoner Cerdó, *Peratoner y Almirall, Amancio*, cit., p. 883.

<sup>9</sup> Maggiori notizie in Luisa Cotoner Cerdó, *La biblioteca «Arte y Letras», primera aproximación*, «Quaderns. Revista de traducció», 8, 2002, pp. 17-27.

*catalanes del siglo XIX* di Antonio Elías de Molins<sup>10</sup>, l'identità del poligrafo, pur in assenza di dettagliati dati biografici, risponde inequivocabilmente al nome di Amancio Peratoner.

Sofferamoci ora su alcune opere esemplificative della sua produzione pseudoscientifica, sconfinante a volte nel *cultural trash*, nella paraletteratura spregiudicata, e che mirava tuttavia a popolarizzare le moderne pratiche igieniste ed una *scientia sexualis* alla portata di un ampio pubblico di lettori<sup>11</sup>, grazie anche al Reale Decreto del 23 ottobre 1868, che autorizzava in Spagna la libertà di stampa senza censura.

*In primis* va sottolineato come Peratoner fosse un maestro nelle strategie di lancio dei suoi prodotti editoriali, per lo più proposti in formati facilmente maneggevoli. Al fine di fidelizzare la nutrita cerchia dei propri lettori, di convincerli della necessità dell'acquisto, il nostro non disdegnava di ricorrere a svariati espedienti autopromozionali e autoreferenziali<sup>12</sup> già evidenti, nelle parti liminari del testo, a cominciare dal frontespizio, caratterizzato da una disposizione della pagina più moderna, dall'impiego di diversi caratteri tipografici e dall'uso di riquadri, di trafiletti, di titoli in tondo, ecc. Nelle pagine di chiusura, invece, campeggiava generalmente il catalogo o elenco delle opere prodotte, sorta di attualizzato *colophon* informativo, destinato

<sup>10</sup> Antonio Elías de Molins, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Escritores catalanes del siglo XIX (Apuntes y Datos)*, Barcelona, [s.e.], 1889, t. II., p. 321, s.v. Cfr. Anche Cotoner Cerdó, *Amancio Peratoner i Almírrall, un traductor sicilíptico*, cit., p. 418.

<sup>11</sup> «En España, a lo largo del siglo XIX y hasta la guerra civil, no son pocos los cultivadores de este rico género de la historia de las costumbres, con títulos madrugadores y de evidente interés: D. L. Corsini, *Fisiología del beso* (1843); Samuel Lambert, *La preservación personal o tratado médico popular sobre las enfermedades de la juventud y de la edad viril. La impotencia prematura, la esterilidad y las dolencias de los órganos de la generación procedentes de los excesos sexuales y del contagio* (1849); Antonio San de Velilla, *La flagelación erótica en las escuelas, en los conventos y en las casas de corrección, en las cárceles y en los presidios, en la alcoba conyugal, en las mancebias...* (1932); Joaquín Carreras, *¿Pueden casarse los sífilíticos? Estudio de un importante problema sexual* (1936)» (Díez Fernández, *Compilar y desleír la poesía erótica*, cit., p. 305). Cfr. anche Pilar Pura Fernández, “*Scientia sexualis*” y saber psiquiátrico en la novela naturalista decimonónica, «Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia», 49, 1, 1997, pp. 227-244.

<sup>12</sup> Cfr. Pura Fernández, *El laboratorio editorial de la literatura higiénico-sexual*, cit., p. 249.

agli avidi fruitori dei suoi lavori. Ma a richiamare l'attenzione erano soprattutto i lunghissimi titoli *réclame*, volutamente provocatori ed eloquentemente inneggianti alle qualità dei suoi *best sellers*. Da segnalare in tal senso la maliziosa predilezione per il dettaglio voluttuoso, generatore di conturbanti desideri, destinati nondimeno ad essere disattesi.

Degna riprova di quanto detto è il testo a cui ora accennerò, uno dei primi trattatelli<sup>13</sup> ad aprire, al contempo, la stagione del “sesso scientifico” e del “tremendismo medico”<sup>14</sup>, volto a bacchettare i comportamenti anomali ed immorali<sup>15</sup>:

*Fisiología de la noche de bodas. Misterios del lecho conyugal. Advertencias. Consejos. Cópula. Virginidad. Desfloración. Anafrodisia. Impotencia. Esterilidad. Adulterio. Libro-resúmen de opiniones de los eminentes moralistas, filósofos, fisiólogos y médico-legistas [ecc.]. Seguido de un estudio del célebre Dr. A. Tardieu, de suma utilidad para la práctica de la medicina legal en cuestiones de violación (estupro) y atentados al pudor. Con dos grabados debidos al lápiz del reputado artista D. Eusebio Planas, representando los órganos sexuales externos de la mujer en sus estados de virginidad y desfloración* (Barcelona, José Miret, 1875).

L'opera, dall'impaginato fitto, è corredata – come già annunciato nella titolazione –, da due esplicative tavole anatomiche<sup>16</sup> dovute all'estro di un acquarellista e disegnatore, il

<sup>13</sup> Iniziatrice di questa manualistica dedicata all'amore fisiologico è la celebre opera di Pedro Felipe Monlau, *Higiene del Matrimonio o el Libro de los casados*, pubblicata per la prima volta nel 1853 e poi ristampata con successo sino al 1928. Ampi ragguagli in merito in Pilar Pura Fernández, *La higiene del matrimonio (1853) de Pedro Felipe Monlau y los géneros intermedios para la divulgación científica: la adaptación del Dr. P. Garnier (1879)*, in Fernando Durán López (coord.), *Obscenidad, vergüenza, tabú: contornos y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2012, pp. 367-387.

<sup>14</sup> «El tremendismo médico se convierte en el principal reclamo de estos trabajos pseudoenciclopédicos, que ostentan títulos interminables» (Pura Fernández, *El laboratorio editorial de la literatura higiénico-sexual*, cit., p. 254).

<sup>15</sup> Il rozzo scientificismo, di cui si fa portavoce il catalano, trova piena espressione, ad esempio, nel raccapricciante destino riservato ai figli adulterini: «Entre todos esos *desheredados* que pueblan los *asilos de expósitos* véñse por lo general criaturas raquílicas, enclenques, marchitas [...] cuyas facultades intelectuales son muy limitadas [...]. El estado sanitario de los hijos ilegítimos, considerados en masa, ofrece, pues, la prueba más sorprendente de las perturbaciones profundas que acarrea el libertinaje a la constitución fisiológica de la especie» (Amancio Peratoner, *El sexto. No fornicar*, Barcelona, Imprenta de los Sucesores de N. Ramírez, 1880, p. 122).

<sup>16</sup> «Los dos grabados [...] no cumplen en rigor su función didáctica. Su utilidad

celebre dandy barcellonese Eusebio Planas (1833-1897)<sup>17</sup>, noto illustratore di romanzi d'appendice, di numerose opere storiche, scientifiche e letterarie, nonché autore di eccitanti *cuadritos e estampas pornográficos*<sup>18</sup>.

Particolarmente utile ai fini del ritratto di costume femminile, che Peratoner intenderà veicolare attraverso la traduzione di *Madame Bovary* – oggetto precipuo della presente indagine –, è il capitolo dedicato al tema dell'adulterio. Il successo di un buon matrimonio «considerado higiénica, moral y fisiológicamente» si fonda a suo dire sull'astensione dalla violazione del sacro talamo: «El adulterio es una de las llagas que la civilización moderna descubre sin pudor, monstruosa verruga que [...] permanece como una prueba indeleble de la nulidad del juramento» (p. 99). Don Amancio rimpiange il passato, i tempi in cui severe leggi castigavano impietosamente tale delitto:

Pero si las antiguas leyes [...] no se avienen hoy con nuestras costumbres, no por ello deja de ser cierto que el adulterio es un crimen que destruye para siempre la armonía conyugal y la felicidad de la familia [...]; que cubre a la mujer de vergüenza y de infamia; finalmente que enciende los odios funestos e impulsa a atrocísimas venganzas. Un crimen de tal naturaleza no debe quedar impune (p. 110)<sup>19</sup>.

como ilustración científica es dudosa en este caso, puesto que si atendemos al vínculo textual iconográfico, Peratoner insiste en que es imposible diferenciar los estados de virginidad y desfloración en la mujer a simple vista, por su apariencia externa. [...] Peratoner expone la imposibilidad de determinar la virginidad por la presencia o ausencia de esta membrana. El valor de estas ilustraciones se reduce, en ese caso, a mostrar una verdadera tipología de anatomía íntima femenina» (Ruiz Fernández, *Una lectura erótica de los tratados divulgativos de Amancio Peratoner*, cit., p. 534).

<sup>17</sup> Per approfondimenti si vedano Pilar Vélez, *Eusebi Planas (1833-1897): La Il·lustració vuitcentista Barcelonina*, «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», X, 1996, pp. 51-73; Dolores Thion Soriano-Mollá, *Eusebio Planas, hacia la supremacía de la imagen*, in Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián (coords.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, ICEL 19 - PubliCan, 2011, pp. 881-902.

<sup>18</sup> Jean-Louis Guereña, *Un infierno catalán. Apuntes para una bibliografía de publicaciones eróticas catalanas clandestinas (siglo XIX-primer tercio del siglo XX)*, «Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna», 3, 2014 (Ejemplar dedicado a: Erotisme i obscenitat en la literatura catalana antiga), pp. 311-380.

<sup>19</sup> A dispetto di quanto ci si potrebbe attendere, Amancio Peratoner individua nella rapida promulgazione di una legge sul divorzio il miglior antidoto contro «la disolución de las costumbres conyugales». Un lustro più tardi, coerentemente con

Non solo. Il nostro individua nell'affievolirsi della polarizzazione dei ruoli, delle differenze tra i generi, l'origine di questo abominevole crimine tanto di moda<sup>20</sup>, onde l'urgenza di ripristinare un archetipo muliebre basato sulla virtuosità: «La mujer, por regla general, es casta por naturaleza; no la dominan esos focosos deseos de la carne que arrastran al libertinaje y al desenfreno» (p. 114). Il dogma dell'inferiorità femminile trova in lui un convinto estimatore: «Las cualidades morales necesarias para fijar al marido son: la castidad, la dulzura, la sinceridad, [...] el amor al trabajo, una sumisión guiada por la razón, la ternura, la modestia» (p. 118). L'elenco poi continua, riconsegnandoci l'immagine di una donna utile alla specie e alla società, sposa morigerata, sorda al richiamo delle prepotenti passioni e di tutto ciò che le può ingenerare. Aggiunge infatti Peratoner:

La joven esposa entusiasta evitará la lectura de novelas, a fin de no imbuir en su ánimo el romántico sentimentalismo. La imaginación abrasada por tan ardientes lecturas cesa pronto de ver las cosas a través de su prisma natural [...] Y si, por desgracia, la mujer así maleada, cree encontrar en un joven seductor la realización de sus sueños, no vacilará en abandonarse a él, y este a su vez, saciado su apetito, la abandonará en breve a sus remordimientos y a su desesperación (p. 118).

L'anti-emancipazionista Peratoner non manca dunque di sottolineare la pericolosa *liaison* esistente tra la perniciosità di certe letture<sup>21</sup> e l'eros morboso, destabilizzante<sup>22</sup>. Dato

tale pensiero, darà alle stampe la traduzione del pamphlet *La Question du divorce* di Dumas figlio (*La cuestión del divorcio*, Barcelona, La Moderna Maravilla, 1880).

<sup>20</sup> «En el nuestro [país] (en lo cual, como en tantas otras cosas, más vituperables que dignas de elogio, somos serviles imitadores de los franceses) es dicho crimen tan frecuente, que parece haber perdido su enormidad, y haberse hecho de moda» (Peratoner, *Fisiología de la noche de bodas*, ed. cit., p. 111).

<sup>21</sup> Sul tema delle donne erotizzate dalla lettura cfr. María del Carmen Servén Díez, *Mujer y novela: prescripciones sociales en la España de la Restauración*, in Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (coord.), *Lectora, heroína, autora: (la mujer en la literatura española del siglo XIX): III coloquio* (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002), Barcelona, PPU, 2005, pp. 333-346; Pedro García Suárez, *El discurso médico español acerca de la mujer lectora durante el siglo xix*, «Debate Feminista», 56, 2018, pp. 63-84.

<sup>22</sup> «¿Qué diremos de esas damitas, de esas jovencueltas insensatas que sacrifican por la noche una parte de su reposo a la lectura de novelas malas o insípidas historietas? o ¿quién podrá otorgarles la menor compasión?» (Amancio Peratoner,

che i vizi genitali colpiscono tanto la salute corporale quanto quella intellettuale, il contro-modello da aborrire era l'adultera, recante in sé i germi della «locura», della «demencia» e del «suicida furor»<sup>23</sup>, a cui veniva spesso associata la ninfomane, «inhábil para la generaci3n» (p. 114), e devastata dai «recuerdos voluptuosos siempre presentes en la memoria» (p. 97).

Tenendo bene impresse nella mente queste osservazioni sulla psicopatologia femminile e sulla sua fisiologica inferiorità, possiamo ora ad analizzare il caso Bovary nella veste spagnola conferitagli da Peratoner.

Nel suo ruolo di mediatore di letteratura straniera, don Amancio predilige in genere testi con la medesima appartenenza linguistica e, senza alcun dubbio, la letteratura piú rappresentata è quella di lingua francese<sup>24</sup>. Una menzione particolare meritano al riguardo le sue apprezzate traduzioni di Zola – l'*Assommoir* (*La taberna*)<sup>25</sup> nel 1879, *Nana* nel 1880 e l'*Œuvre* (*La obra*) nel 1886, quest'ultima pubblicata a nome di A. Blanco Prieto – e ancora di Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, da lui provocatoriamente rititolata *¿Hombre? o ¿Hembra?. Novela de gran trascendencia* 1875)<sup>26</sup>; né va sottaciuto il favore accordato ad Adolphe Belot e alla sua discussa *Mademoiselle Giraud, ma femme*, la cui riduzione in castigliano (Barcelona, José Miret, 1874) è così pubblicizzata: «Esta novela trata de un VICIO VERGONZOSO, cuyo origen asciende a la más remota antigüedad», ammiccamento esplicito alla *sodomia foeminarum*.

*Higiene y fisiología del amor en los dos sexos*, Barcelona, La moderna Maravilla, 1880, p. 223).

<sup>23</sup> Peratoner, *El sexto. No fornicar*, ed. cit., p. 251.

<sup>24</sup> Sotto lo pseudonimo di A. Blanco Prieto appare però anche un interessante cimento traduttivo inerente al *corpus* shakespeariano: *El Rey Lear; Cimbelina / traducción de...*, in *Dramas de Guillermo Shakspeare* [sic], Barcelona, Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>, 1886.

<sup>25</sup> Sul successo ottenuto da questa traduzione del romanzo zoliano si veda Tatiana Antolini-Dumas, *De L'Assommoir a La Taberna: traduccions espagnoles du roman de Zola*, in Bruna Donatelli, Sophie Guermès (edd.), *Traduire Zola, du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Roma, Romatrepres, 2018, pp. 125-139.

<sup>26</sup> Cfr. Marta Giné Janer, *Las traducciones de Gautier en España. Siglo XIX*, «Thélème: Revista complutense de estudios franceses», 11, 1997, pp. 369-382; Palacios Bernal, *Las traducciones de Gautier, Flaubert y Zola*, cit., pp. 329-330.

La traduzione di *Madame Bovary* offertaci dal catalano – la prima in assoluto in terra di Spagna<sup>27</sup> – è una traduzione su testo originale e non derivante da un'altra lingua o di seconda mano. Apparsa a Barcellona nel 1875 per i tipi di José Miret<sup>28</sup>, la versione è oggi consultabile grazie ad un esemplare conservato presso la Stony Brook University Libraries di New York<sup>29</sup>.

Esaminiamo ora dappresso l'edizione. Una sapiente alternanza della dimensione dei caratteri costituisce la nota distintiva della *portada*. Gli espedienti tipografici – come già si è detto – sono in effetti una costante della letteratura di consumo prodotta da don Amancio.

Il Titolo, *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary)*: non si tratta solo di un'originale versione in castigliano del titolo flaubertiano, quanto piuttosto di un impareggiabile indicatore del *battage* detrattorio intrapreso da Peratoner allo scopo di vanificare ogni valenza contestativa di *Madame Bovary*, sottolineando al contrario l'illecita sregolatezza comportamentale della protagonista. Il sottotitolo, «Novela filosófico / fisiológica», strizza l'occhio tanto alla tradizione del *roman philosophique*, intesa come intento educativo e costante spunto di riflessione, quanto alla nuova scienza fisiologica e alla clinica moderna<sup>30</sup>, i cui esponenti più rappresentativi furono Claude Bernard (1813-1878), maestro nell'insegnamento di medicina sperimentale, e Jean-Martin Charcot (1825-93) con i suoi studi sull'isteria e sulle patologie nervose.

La grafia del nome dello scrittore francese: Flauvert *vs* Flaubert. Quella che, di primo acchito, parrebbe una grossolana svista di don Amancio, o del suo editore, va probabilmente

<sup>27</sup> Gustavo Flauvert, *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary.) Novela filosófico-fisiológica de ... Traducida libremente al castellano por Amancio Peratoner*, Barcelona, Establecimiento tipográfico-editorial de José Miret, 1875. Un primo parziale studio di questa versione è offerto da María José Hernández Guerrero, *Historia de las primeras traducciones al español de Madame Bovary (1875-1935)*, «Çédille, revista de estudios franceses», 15, 2019, pp. 253-281, in particolare pp. 257-258.

<sup>28</sup> L'editore, unitamente a Juan Pons e i fratelli Jané, tutti noti per le simpatie repubblicane e filo massoniche, era tra i più attivi nella Barcellona del tempo.

<sup>29</sup> Ulteriori esemplari si trovano in vendita sul mercato dell'antiquariato librario.

<sup>30</sup> Sulla relazione tra l'opera di Zola e la rivoluzione medica bernardiana si veda Delio Salottolo, *Individuo biologico e personaggio fisiologico: un percorso tra Claude Bernard e la letteratura*, «Post-filosofie», 10, 2017, pp. 75-96.



imputata alle leggi della fonetica spagnola, secondo cui le lettere /v/ e /b/ si pronunciano allo stesso modo, con una “b” labiale, e rappresentano pertanto lo stesso fonema. Questa sorta di “daltonismo consonantico” non è riscontrabile solo in Peratoner, ma si ritrova, ad esempio, anche nell’articolo a firma di Pierre Véron, *París a vuelo de pájaro*, ospitato nell’«Americano o Periódico Español y Francés», il settimanale di grande formato fondato a Parigi da Héctor Florencio Varela. Nel pezzo, pubblicato il 20 gennaio 1873<sup>31</sup>, l’articolaista, annunciando l’imminente apparizione di *La tentación de San Antonio*, utilizza sempre la grafia «Flauvert» per riferirsi all’«estilista sorprendente y refinado», a conferma di come l’oscillazione consonantica non fosse ai tempi così rara, almeno nel caso di parlanti di origine ispanica.

Interrogiamoci adesso su quale edizione di *Madame Bovary* avrebbe potuto utilizzare Peratoner. Conosceva forse la IV edizione, o «Édition définitive», uscita nel 1873 dai torchi di Charpentier?

Peratoner sembra possedere un’accurata conoscenza del francese<sup>32</sup>, maturata nei suoi numerosi e prolungati soggiorni

<sup>31</sup> Pierre Véron, *París a vuelo de pájaro*, «Americano o Periódico Español y Francés», 43, 20/1/1873, pp. 719-722.

<sup>32</sup> «Concretantnos á la versió castellana qu’ ha fet de aquesta obra lo senyor don Amancio Peratoner, [...] no tenim més que paraulas d’elogi pera dit senyor, que ha sapigut agermanar ab gran acert la fidelitat de la traducció ab un llenguatge elegant y castis [...] ‘l senyor Peratoner te un perfecto coneixement de las duas llenguas, castellana y francesa, únich medi de sortir airós en tota mena de traduccions» ([Anonimo], “*La mujer bajo los puntos de vista fisiológico, moral y literario*”, por Julio José Virey, traducida y aumentada con nuevas notas por Amancio Peratoner, «La Ilustració catalana», 46, 10/10/1881, p. 376). Dell’impeccabile perizia linguistica sfoggiata da don Amancio non tutti sono però convinti. Esempio di voce discordante è quella di un giornalista galiziano, il quale assegna malignamente al nostro il ruolo di capofila nella «Estatística criminal literaria» per quel che concerne l’affidabilità delle traduzioni: «Hoy me limitaré a hablarte casi exclusivamente de las traducciones, por supuesto del francés, género el más averiado de cuantos se presentan en los mercados nacionales. Hay un pueblo en España que cuando se haga una buena Estadística criminal literaria, deberá figurar a la cabeza de todos los del antiguo y nuevo continente; [...] Ese pueblo es Barcelona, y preciso es confesar que en el ramo de traducciones está aún a mayor altura que en todos los otros. *Librenos Dios de un librero belga y de un traductor catalán*; he aquí el voto formulado todas las mañanas por los escritores franceses sin distinción de sexos ni opiniones. Razón sobrada tienen los paisanos de Alejandro Damas y Octavio Feuillet en encomendarse a Dios para que

a Parigi: a detta di Pura Fernández<sup>33</sup> la sua permanenza nella capitale coprirebbe un arco temporale compreso tra il 1874 e il 1880, il che darebbe credito all'ipotesi di una sua possibile dimestichezza con l'edizione di Charpentier.

Orbene nel mio confronto tra testo di partenza e testo d'arrivo assumerò come parametro d'esame privilegiato i passi del capolavoro flaubertiano<sup>34</sup> riportati dal pubblico ministero Ernest Pinard e, in misura minore, dall'avvocato Marie-Antoine-Jules Sénard<sup>35</sup>, rispettivamente nel discorso accusatorio e nell'arringa difensiva, pronunciati in occasione del procedimento promosso contro Flaubert nel gennaio del 1857<sup>36</sup>. Come è risaputo, il romanziere garantisce la memoria degli atti processuali pagando di tasca propria una persona con il compito di stenografare quanto detto nel corso del dibattimento<sup>37</sup>, accettando poi di inserire il tutto nell'edizione del 1873.

los libre de la arregladora péñola de los compatricos de Amancio Peratoner» (Jesús Maruais, *Comercio literario*, «El Heraldo Gallego», 6/12/1876, pp. 353-354).

<sup>33</sup> Pura Fernández, *El laboratorio editorial de la literatura higiénico-sexual* cit., p. 251. A conferma della sua prolungata presenza nella capitale gallica c'è una nota stilata dall'editore José Miret, che accompagna la *Fe de erratas* posta a corredo della edizione di *Fisiología de la noche de bodas* (ed. cit., 1875): «N. B. El criterio del lector sabrá ver la causa del gran número de erratas diseminadas en este libro, en la dificultad de comunicaciones entre esta ciudad y París, donde reside el señor Peratoner, quien, por lo mismo, no ha podido verificar la corrección de pruebas directa, indispensable en una obra de esta índole, y sí solo dar fe de las más importantes que ha encontrado en los pliegos de prensa que, a trueque de retardar la publicación de la obra, le remitimos para su autorizada revisión (El Editor)».

<sup>34</sup> Tutti i rimandi e le citazioni provengono dalla seguente edizione: Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Moeurs de Province*, in *Œuvres complètes III 1851-1862*, Édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 2013, pp. 147-458.

<sup>35</sup> *Réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'Auteur devant le Tribunal Correctionnel de Paris (6<sup>e</sup> Chambre). Présidence de M. Dubarle. Audiences des 31 janvier et 7 février 1857*, ivi, pp. 459-535.

<sup>36</sup> Per un aggiornato stato della questione, in merito al processo intentato contro Flaubert, assai utile risultano Fabienne Dupray, "Madame Bovary" et les Juges. *Enjeux d'un procès littéraire*, «Histoire de la justice», 17, 1, 2007, pp. 227-245, <<https://www.cairn.info/revue-histoire-de-la-justice-2007-1-page-227.htm>>; Jeanne Bem, «Notice», in Flaubert, *Madame Bovary*, ed. cit., pp. 1104-1145, in particolare pp. 1118-1121.

<sup>37</sup> «Tu verras du reste tous les débats mot pour mot parce que j'avais à moi (à raison de 60 francs l'heure) un sténographe qui a tout pris» (Flaubert à Achille Flaubert, Paris, 30 janvier 1857, in *Édition électronique des lettres de Flaubert*, Nouvelle édition, dirigée par Yvan Leclerc et Danielle Girard, 2017, <<https://flaubert>

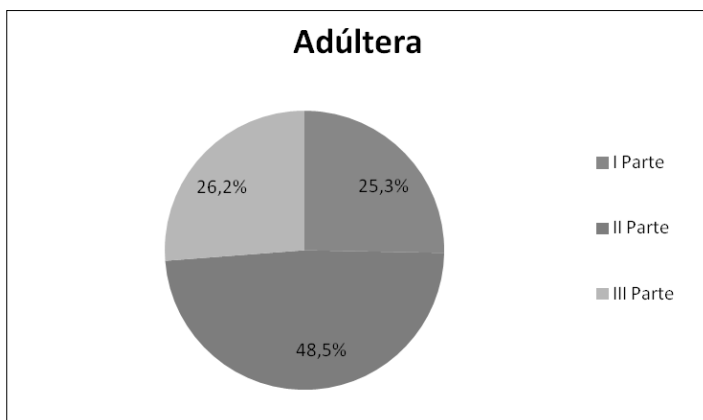
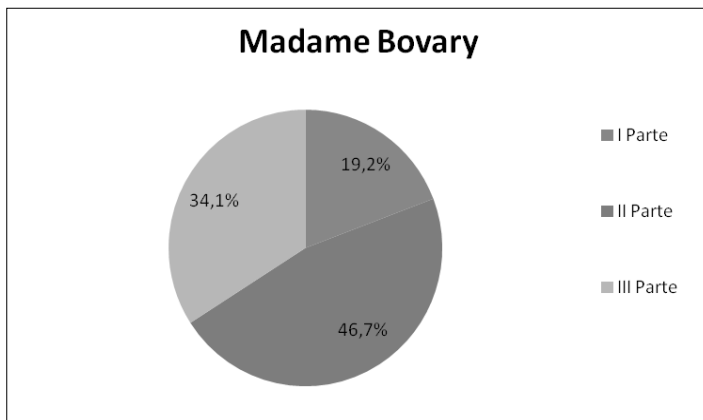
Ai fini della comprensione della produttività di tale raffronto è bene però fare una premessa relativa agli intenti perseguiti da don Amancio. Come lui stesso si perita di avvertire, *Madame Bovary* è oggetto di una profonda trasmutazione: *Traducida libremente al castellano* si legge infatti nel frontespizio del testo spagnolo. La versione, inoltre, risulta priva di qualsiasi nota esplicativa o di commento: Peratoner non adegua l'originale francese alle esigenze dei nuovi fruitori ispanici, quanto piuttosto piega il romanzo alla trasmissione di valori e ideologie a lui care. La sua ;;*Adúltera!!* si configura pertanto, come avremo modo di constatare, come un audace processo di ricodificazione linguistica e inter-culturale, attuato attraverso macroscopici tagli e aggiustamenti.

Come già evidenziato da Concepción Palacios Bernal, «el análisis contrastado de los dos textos evidencia una sangría importantísima en la novela de Peratoner»<sup>38</sup>. In effetti il mantenimento della partizione interna dell'opera – 3 parti suddivise in 35 capitoli – non deve trarre in inganno. Il filtraggio, le forzature, le espunzioni sono numerosissime, ragion per cui l'integrità testuale risulta irrimediabilmente franta.

Interessante è pure notare come il traduttore catalano operi i suoi interventi, vale a dire su quali porzioni testuali cada più frequentemente la scure. Se assumiamo come misura di riferimento le seguenti proporzioni, risulta evidente come una vistosa contrazione si produca nella Parte III del romanzo:

|   |  |
|---|--|
| <i>Madame Bovary</i> :<br>[ed. Gallimard, 2013] | I Partie, tot. 59 pp. → 9 cap. → <b>19,2%</b>        |
|   | II Partie, tot. 144 pp. → 15 cap. → <b>46,7%</b>     |
|   | III Partie, tot. 105 → 11 cap. → <b><u>34,1%</u></b> |
|   | Tot. pp. 308   |

|  |  |
|--|--|
| ;; <i>Adúltera!!</i> :<br>[ed. José Miret, 1875] | I Parte, tot. 56 pp. → 9 cap. → <b>25,3%</b>           |
|  | II Parte, tot. 107 pp. → 15 cap. → <b>48,5%</b>        |
|  | III Parte, tot. 58 pp. → 11 cap. → <b><u>26,2%</u></b> |
|  | Tot. pp. 221   |



Rimandiamo per ora le spiegazioni relative al funzionamento dei meccanismi traduttivi messi in campo da Peratoner e concentriamoci sul processo intentato contro Flaubert nel 1857. È risaputo come le ragioni della *fatwa*, scagliata dal Pubblico Ministero contro il romanzo, siano da ricercarsi nella sua presunta immoralità e oscenità. Emblematico al riguardo è il sottotitolo proposto da Monsieur Pinard: *Histoire des adultères d'une femme de province* [Procès. Réquisitoire, p. 465]. Lo stigma sociale che segna Madame Bovary è da attribuirsi alla condotta sessuale, alla sua frenetica ricerca del piacere: «elle fait

glorification de l'adultère – tuona Pinard –, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés» [*Procès. Réquisitoire*, p. 469]. Il fatto che gli strali dell'accusa abbiano per oggetto gli amori extraconiugali di Emma trova coerente conferma negli stralci testuali riportati nella requisitoria. Orbene l'assioma tra salute corporale e salute spirituale è recepito da Peratoner, che non manca di accogliere nella sua traduzione quasi tutte le occorrenze del termine adulterio presenti nel romanzo e in seguito riprese da Pinard. Vediamo alcuni esempi:

|   |   |
|---|---|
| <p>«La médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, la tendresse matrimoniale en des désirs adultères» (II, V, p. 245) [<i>Procès. Réquisitoire</i>, p. 468]</p> | <p>«La medianía de su posición lanzábala a caprichos fastuosos; la ternura conyugal a deseos adúlteros» [<i>¡¡Adúltera!!</i>, II, V, p. 90]</p> |
|---|---|

Oppure:

|  |  |
|--|--|
| <p>«Jamais Mme Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque; [Rodolphe]. [...] On eût dit qu'un artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux. Ils s'enroulaient en une masse lourde, négligemment, et selon les hasards de l'adultère, qui les dénouait tous les jours. Sa voix maintenant prenait des inflexions plus molles, sa taille aussi» (II, XII, p. 322) [<i>Procès. Réquisitoire</i>, p. 470]</p> | <p>«Nunca había sido M.<sup>me</sup> Bovary tan bella como en aquella época [Rodolfo]. [...] Hubiérase dicho que un artista hábil en tentaciones había dispuesto sobre su nuca su abundosa cabellera, que se retorció en una masa pesada, negligentemente, y según los azares del adulterio, que cada día la desataba. Su voz tomaba inflexiones más suaves; su talle también» [<i>¡¡Adúltera!!</i>, II, XII, pp. 146-147]</p> |
|--|--|

E ancora:

|   |   |
|---|---|
| <p>«D'ailleurs Charles l'attendait; et déjà elle se sentait au cœur cette lâche docilité qui est pour bien des femmes comme le châtement tout à la fois et la rançon de l'adultère» (III, II, p. 367) [<i>Procès. Réquisitoire</i>, p. 473]</p> | <p>«Carlos la esperaba. Y ella sentía ya en su corazón esa cobarde docilidad que es para muchas mujeres como un castigo de su adulterio» [<i>¡¡Adúltera!!</i>, III, II, p. 172]</p> |
|---|---|

Vi è però un caso in cui Peratoner tralascia un paio di importanti passaggi flaubertiani riportati invece da Pinard. Vediamolo:

|   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| <p>«Ah ! si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l'adultère, [...] elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide, alors la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d'une félicité si haute» (II, XV, p. 349) [<i>Procès. Réquisitoire</i>, p. 472]</p> | <p>OMISSIS [jj<i>Adúltera!!</i>]</p> |
| <p>«Ils [Emma e Léon] se connaissaient trop pour avoir ces ébahissements de la possession qui en centuplent la joie. Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage» (III, VI, p. 406) [<i>Procès. Réquisitoire</i>, p. 474]</p>   | <p>OMISSIS [jj<i>Adúltera!!</i>]</p> |

Il non allineamento tra i due è, a mio parere, solo apparente. Il busillis sta nella coppia di sintagmi «les souillures du mariage» e «les platitudes du mariage», concetto questo che, come abbiamo visto, doveva risultare inaccettabile al nostro Peratoner, convinto sostenitore dell'etica della famiglia e contrario ad ogni libertà sentimentale e sessuale, specie se femminile. In realtà, il pubblico Ministero chiariva apertamente il suo pensiero nella *Réquisitoire*<sup>39</sup>, manifestando la sua totale riprovazione nei confronti di quel passaggio flaubertiano, con parole che don Amancio poteva di buon grado condividere, al punto di decidere di cassare nella sua traduzione il brano incriminato:

On vous a parlé tout à l'heure des souillures du mariage; on va vous montrer encore l'adultère dans toute sa poésie, dans ses ineffables

<sup>39</sup> Diversamente nella *Plaidoirie* (pp. 486-488), come è noto, Senard capovolgeva la chiave di lettura del passaggio, trasformando il suo assistito in un proselito dell'ordine morale e della morigeratezza dei costumi: «Ce qui vous a choqué, ç'a été d'entendre appeler cela les désillusions de l'adultère; [...] au lieu des *désillusions*, vous auriez voulu les *souillures* de l'adultère. [...]. J'aime mieux celui qui ne crie pas fort, qui ne prononce pas le mot de souillure, mais qui avertit la femme de la déception, de la désillusion, qui lui dit: Là où vous croyez trouver l'amour, vous ne trouverez que le libertinage; [...] Et prenez bien garde à une chose: M. Flaubert n'est pas un homme qui vous peint un charmant adultère [...]. L'adultère, chez lui, n'est qu'une suite de tourments, de regrets, de remords; [...] Si M. Flaubert pêche, c'est par l'excès».

séductions. J'ai dit qu'on aurait dû au moins modifier les expressions et dire: les désillusions du mariage et les souillures de l'adultère. [...] Le mot désillusion peut donc être justifié, celui de souillure ne saurait l'être [*Procès. Réquisitoire*, p. 472].

L'adesione del traduttore catalano al tendenzioso scandaglio operato da Pinard va però ben al di là della pur centrale questione dell'adulterio. Sono soprattutto i disinibiti assalti, le violenti *découpures*, impresse al romanzo dall'accusa, ad essere fatte proprie da Peratoner. Mi spiego meglio. L'aggressivo *raccourci* compiuto dal Pubbico Ministero sul testo di Flaubert coincide assai spesso con le omissioni, le rimozioni presenti nella traduzione offertaci dal catalano. Vediamo alcuni campioni dei luoghi depennati da entrambi:

|  |  |   |
|--|--|---|
| <p>«[Madame Bovary prit la cuvette]. Pour la mettre sous la table, dans le mouvement qu'elle fit en s'inclinant, sa robe (c'était une robe d'été à quatre volants, de couleur jaune, longue de taille, large de jupe), sa robe s'évasa autour d'elle sur les carreaux de la salle ; – et, comme Emma, baissée, chancelait un peu en écartant les bras, le gonflement de l'étoffe se crevait de place en place, selon les inflexions de son corsage». [<i>Madame Bovary</i>, II, VII, p. 263]</p> | <p>«[Madame Bovary prit la cuvette]. Pour la mettre sous la table, dans le mouvement qu'elle fit en s'inclinant, .....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>sa robe s'évasa autour d'elle sur les carreaux de la salle ; – et, comme Emma, baissée, chancelait un peu en écartant les bras, le gonflement de l'étoffe se crevait de place en place, selon les inflexions de son corsage». [<i>Procès. Réquisitoire</i>, p. 468]</p> | <p>«[M.me Bovary tomó la jofaina]. En el movimiento que hizo inclinándose para colocarla debajo la mesa .....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>su vestido se ensanchó en torno suyo, sobre las baldosas de la sala. Y como así inclinada, vacilaba separando un poco los brazos, la ropa henchida se hundía en ciertos sitios según las inflexiones de su cuersage». [<i>¡¡Adúltera!!</i>, p. 105]</p> |
|--|--|---|

Se a prima vista sembrerebbe di avere qui a che fare con una mera cancellazione di un inciso, reputato non funzionale al racconto, a ben guardare le motivazioni sono, però, differenti: tanto Pinard quanto Peratoner conferiscono all'intera sequenza una connotazione sensuale, da lì la decisione di omettere ogni superflua divagazione, richiamando invece l'attenzione sulla provocante postura di Madame Bovary. Il commento del pubblico Ministero al riguardo sgombra il campo da qualsiasi

dubbio: «Qu'est-ce qui a séduit Rodolphe et l'a préparé? Le gonflement de l'étoffe de la robe de madame Bovary qui s'est crevée de place en place selon les inflexions du corsage!» [*Procès. Réquisitoire*, p. 468].

Assai più rappresentativa dell'impudente processo di risemantizzazione del capolavoro di Flaubert è la peculiare trattazione della famosa scena del *fiacre* offertaci dal procuratore imperiale e da don Amancio. A dispetto di quanto ci si aspetterebbe, il pubblico Ministero non fa che un lieve accenno a tale sequenza narrativa e questo perché – come lui stesso chiarisce – «Nous savons maintenant, messieurs, que la chute n'a pas lieu dans le fiacre. Par un scrupule qui l'honore, le rédacteur de la *Revue* a supprimé le passage de la chute dans le fiacre» [*Procès. Réquisitoire*, p. 472]. Ne consegue la ridottissima campionatura citazionale accordata all'episodio. Parimenti Peratoner opera un arditissimo “taglia e cuci”, prescegliendo solo le parti “attive” del testo e cancellando, al contrario, i dettagli ritenuti superflui o ridondanti, come ad esempio la figura del cicerone della cattedrale – «le Suisse» – o il lungo *excursus* del tracciato stradale di Rouen, durante il lento procedere della pubblica carrozza. Mettiamo ora a confronto i tre blocchi testuali:

|   |   |  |
|---|---|--|
| <p>«Un gamin polisonnait sur le parvis:<br/>«Va me chercher un fiacre!»<br/>L'enfant partit comme une balle, par la rue des Quatre-Vents; alors ils restèrent seuls quelques minutes, face à face et un peu embarrassés.<br/>«Ah! Léon!...Vraiment..., je ne sais... si je dois...!»<br/>Elle minaudait. Puis, d'un air sérieux:<br/>«C'est très inconvenant, savez-vous?»<br/>– En quoi? répliqua le clerc. Cela se fait à Paris!»</p> | <p>«Un gamin polisonnait sur le parvis:<br/>«Va me chercher un fiacre!» lui crie Léon. L'enfant partit comme une balle.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>«Ah! Léon!... Vraiment..., je ne sais... si je dois...!» et elle minaudait. Puis, d'un air sérieux:<br/>«C'est très inconvenant, savez-vous?»<br/>– En quoi? répliqua le clerc. Cela se fait à Paris»</p> | <p>«Un pilluelo se hallaba a la puerta.<br/>– ¡Ve a buscarme un coche! le dijo León.<br/>El muchacho partió como una bala.....<br/>.....Entonces quedaron solos durante algunos minutos, cara a cara, y algún tanto embarazados.<br/>– ¡Ah, León! dijo ella. Verdaderamente... no sé si debo... Después añadió en tono grave:<br/>– Estamos cometiendo una inconveniencia.<br/>– ¿En qué?<br/>– Me parece...<br/>– Esto se hace así en París.»</p> |
|---|---|--|









|  |  |  |
|--|--|--|
| <p>main nue passa sous<br/>les petits rideaux de<br/>toile jaune et jeta des<br/>déchirures de papier, qui<br/>se dispersèrent au vent<br/>et s'abattirent plus loin,<br/>comme des papillons<br/>blancs, sur un champ<br/>de trèfles rouges, tout en<br/>fleur.</p> | <p>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....</p> | <p>una mano asomó por<br/>entre las cortinillas<br/>corridas de la ventanilla<br/>y arrojó pedacitos de<br/>papel, que se dispersaron<br/>al viento .....<br/>como mariposas blancas<br/>.....<br/>.....</p> |
| <p>Puis, vers six heures,<br/>la voiture s'arrêta dans<br/>une ruelle du quartier<br/>Beauvoisine, et une<br/>femme en descendit qui<br/>marchait le voile baissé,<br/>sans détourner la tête».</p>  | <p>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....<br/>.....</p>                     | <p>Luego, a eso de las seis,<br/>en una calle del barrio<br/>Beauvoisine parose el<br/>vehículo, del cual se apeó<br/>una mujer con el velo<br/>echado, y sin volver la<br/>cabeza.</p>                      |
| <p>[<i>Madame Bovary</i>, III, I,<br/>pp. 365-367]</p>   | <p>[<i>Procès. Réquisitoire</i>, p.<br/>468]</p>                                   | <p>[<i>¡¡Adúltera!!</i>, pp. 171-<br/>172]</p>   |

Orbene la radicale *abbreviatio*, la sottrazione di numerosi passaggi, intacca fortemente l'architettura narrativa, ma tant'è, non è certo questo un cruccio per il Ministère Public o per il traduttore catalano: entrambi cercano la lascivia<sup>40</sup>, la riprovevole dissolutezza e, se non la trovano, la creano, per potere poi levare al cielo le loro grida scandalizzate. Ne è conferma un altro segmento testuale del romanzo: mi riferisco alla famosa scena ambientata nell'alcova adulterina dell'*Hôtel de Boulogne* a Rouen, in cui Emma, nuovo paradigma di femminilità, maestra del piacere della trasgressione, «se déshabillait brutalement» e «fasait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements» [*Madame Bovary*, III, VI, p. 399]. Il passo – *ça va sans dire* – è riportato, in questo caso, per esteso da Pinard e puntualmente tradotto da Peratoner.

Se volgiamo ora lo sguardo all'arringa sostenuta da Monsieur Sénard vediamo come la ricusazione delle tesi dell'accusa si fondi innanzi tutto sul ripristino dell'integrità testuale: «Le ministère public attaque le livre, il faut que je prenne le livre

<sup>40</sup> «La couleur générale de l'auteur, permettez-moi de vous le dire, c'est la couleur lascive, avant, pendant et après ces chutes!» (*Procès. Réquisitoire*, p. 465).

même pour le défendre, que je complète les citations qu'il en a faites, et que sur chaque passage incriminé je montre le néant de l'incrimination» [*Procès. Plaidoirie*, pp. 497-498]. Allo scopo di dimostrare come *Madame Bovary* fosse un romanzo d'ammonimento con fini moraleggianti, Senard non si fa scrupolo di riportarne ampissimi stralci nella sua *Plaidoirie*, con una puntualità che, ovviamente, Amancio Peratoner è ben lungi dall'imitare. Illuminanti al riguardo sono la scena del *fiacre* – riprodotta fedelmente [*Procès. Plaidoirie*, pp. 493-494] – e l'altrettanto celebre episodio del ballo al castello della Vaubyessard, da lui ripreso mediante lunghe citazioni miranti a dimostrare la non riprovevole condotta della protagonista: «vous l'accusez d'avoir été lascive! Mais accusez donc la valse elle-même» [*Procès. Plaidoirie*, p. 503]. Dal canto suo il catalano sforbicia abbondantemente la sequenza, generando un vero e proprio collasso del montaggio<sup>41</sup>. Vediamo solo il seguente rapido assaggio:

|  |   |
|--|---|
| <p>«Madame Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leurs verres.</p>  | <p>.....<br/>.....<br/>.....</p>  |
| <p>«Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce. Il avait les yeux éraillés et portait une petite queue enroulée d'un ruban noir. C'était le beau-père du marquis»</p> | <p>En la cabecera de la mesa, admirablemente puesta, único hombre, escepto el marqués<sup>42</sup>, que había entre tantas mujeres, inclinado sobre su plato lleno, y anudada la servilleta a su cuello, como un niño, comía un anciano dejando caer de su boca gotas de salsa. ....<br/>..... Era el suegro del marqués.</p> |
| <p>(I, VIII, p. 192) [<i>Procès. Plaidoirie</i>, p. 503]</p>   | <p>[¡¡Adúltera!!, p. 45]</p>  |

<sup>41</sup> La mutilazione testuale appare dirompente già dall'avvio del capitolo: nulla rimane della descrizione del castello, né del luogo ove era ubicato, né delle decorazioni che ne abbellivano gli interni. Similmente Peratoner fa *tabula rasa* di ogni dettaglio riguardante le *mises*, le acconciature o le futili conversazioni intrattenute dagli invitati: cfr. ¡¡Adúltera!!, ed. cit., I Parte, cap. VIII, pp. 45-50.

<sup>42</sup> In corpo minore ho indicato gli elementi all'altro introdotti dal traduttore allo scopo di facilitare la comprensione del testo.

Alla luce di siffatte riflessioni, resta ora da chiederci: quali criteri orientano i tagli, gli scorciamenti e più in generale il sistema traduttivo adottato da Peratoner? Al di là della patina trasgressiva, dell'immagine di traduttore libidinoso – «*traductor sicalíptico*» lo ha recentemente battezzato Luisa Cotoner Cerdó<sup>43</sup> –, l'atteggiamento sanzionario assunto da don Amancio, in conformità con un indirizzo moralistico e religiosamente zelante, specchio di una radicata tradizione antiuxoria, avvicina le sue “*performances* ricreative” al rigido impianto accusatorio di Pinard, secondo cui l'opera di Flaubert sarebbe l'autentico prototipo del romanzo d'adulterio.

Abbiamo già visto come il paradigma femminile celebrato da Peratoner si fondi sulla ritenutezza, la docilità, l'abnegazione e sull'apatia sessuale, da cui deriverebbero la salvaguardia del *servitium* familiare e la stessa stabilità sociale. Al contrario, agli occhi del catalano, Emma Bovary è, al contempo, una lettrice compulsiva, una pericolosa sognatrice, un'adultera spregiudicata, un'eterodossa del piacere carnale, un'isterica, in una parola un *case study* estremamente interessante, un vero e proprio esperimento psico-fisiologico<sup>44</sup> da additare all'asesuato angelo del focolare, e più in generale a tutti i suoi lettori, come un modello da esecrare e rifuggire.

Nell'intento di sottolineare i rischi correlati al sovvertimento delle regole, ai comportamenti devianti, Peratoner snatura progressivamente l'originale flaubertiano, dando corpo ad una vistosa operazione di riduzione testuale che conosce il suo apice nella resa della III Parte: è qui che il traduttore, allo scopo di far prevalere in modo viepiù manifesto l'infima natura di Emma, il suo progressivo precipitare in quel baratro fatto di cambiali, di sotterfugi e di disperazione, non solo relega sullo sfondo la defatigante relazione con Léon, ma accelera i tempi dell'agonia<sup>45</sup>, sfrondando la morte per avvelenamento da ogni

<sup>43</sup> Cotoner Cerdó, *Amancio Peratoner i Almirall, un traductor sicalíptico*, cit.

<sup>44</sup> Dello stesso parere è anche Pura Fernández, *El laboratorio editorial de la literatura bigiénico-sexual* cit., p. 256.

<sup>45</sup> Va però detto che Peratoner non rinuncia alla “ghiotta” occasione di tradurre per i propri lettori il passo in cui il prete amministra a Emma il sacramento dell'estrema unzione (cfr. *¡¡Adúltera!!*, ed. cit., III Parte, cap. VIII, pp. 215-216), sequenza questa

possibile orpello, primo fra tutti la figura dell'*aveugle*, cencioso Caronte che con il suo canto accompagna la donna nel momento del trapasso.

Il suo *modus vertendi* si configura, in conclusione, come un atto di appropriazione interpretativa invasiva e strumentale, un esempio di addomesticazione violenta o, meglio ancora, di traduzione "militante", ideologicamente orientata, capace di annientare con le sue pesanti forzature la «labeur atroce»<sup>46</sup> della scrittura flaubertiana. Del resto se per Flaubert l'adulterio era «un mot qui semble beau entre les mots humains»<sup>47</sup>, per don Amancio altro non era se non un delittuoso misconoscimento della sublimità del «VI precepto: *non moechaberis*»<sup>48</sup>.

che tanto aveva adirato l'avvocato imperiale per la sua supposta oscena voluttuosità (*Procès. Réquisitoire*, pp. 475-477).

<sup>46</sup> Flaubert à Louise Colet, Croisset, 14 août 1846, in *Édition électronique*, ed. cit.

<sup>47</sup> G. Flaubert, *Novembre. Fragments de style quelconque* (1842), in *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard, 2013, p. 785.

<sup>48</sup> Cfr. Peratoner, *El sexto. No fornicar*, ed. cit., p. 251.





Patrizia Oppici

« Mon histoire d'amour avec Emma ». Mario Vargas Llosa  
lecteur de Flaubert

Dans *L'invention de Balzac* Susi Pietri définit ainsi les différentes approches caractérisant la relation qu'un écrivain établit avec l'auteur de la *Comédie Humaine* :

On va à la rencontre de Balzac pour relancer ou inverser le cours de sa propre écriture, pour négocier une relation nouvelle avec l'ensemble de ce qu'on a déjà écrit et avec ce qu'il est encore possible d'écrire, pour sanctionner un écart définitif, sortir d'une impasse, « tourner la page »<sup>1</sup>.

Je crois que l'essai critique que Mario Vargas Llosa a consacré à Flaubert en 1975, *L'Orgie perpétuelle. (Flaubert et « Madame Bovary »)*, s'insère parfaitement dans cette approche que Susi avait si bien appliqué aux lectures balzaciennes ; en effet c'est un livre où le romancier péruvien narrativise sa propre formation en racontant ce qu'il est devenu à travers Flaubert : « L'œuvre identifiée à une sorte d'origine mythique du roman, devien[t] un laboratoire critique pour travailler et mûrir l'exercice d'auto-compréhension » de soi-même<sup>2</sup>.

La description de l'architecture d'ensemble du livre aide à comprendre comment cette analyse du roman de Flaubert de la part de Vargas Llosa devient en même temps une réflexion sur sa propre conception de la littérature.

Le livre est divisé en trois parties, qui doivent correspondre à trois différentes approches critiques : la première sera composée

<sup>1</sup> Susi Pietri, *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Créations européennes », 2004, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.

à partir de l'impression que le roman suscite chez le lecteur, Vargas Llosa la définit dans son *Introduction* « classique » mais aussi « impressionniste » ; la deuxième consiste à étudier « l'histoire qu'il constitue, les sources qu'il utilise, la façon dont il se fait temps et langage ». Il s'agit de la partie la plus étendue du livre, qui prend 150 pages d'un volume qui en compte 230 au total ; et la troisième enfin étudiera le roman en le situant dans l'histoire de la littérature : « du point de vue des romans qui ont été écrits avant ou après »<sup>3</sup>. Les parties deux et trois constituent une excellente mise au point critique pour conduire le lecteur dans une appréciation approfondie des différents aspects de *Madame Bovary*. On y trouve tout, de la genèse de l'œuvre à la méthode de travail de Flaubert, jusqu'aux différentes thématiques ; une étude de la temporalité du roman, aussi bien que l'analyse des positions énonciatives ; et évidemment un chapitre y est consacré au style indirect libre. Si dans la troisième partie, d'une vingtaine de pages, Vargas Llosa esquisse une étude de réception où il développe quelques éléments de la postérité du roman flaubertien, il le fait encore une fois du point de vue de l'histoire littéraire. Ce n'est que dans la première partie de son livre qu'il nous raconte son « histoire d'amour avec Emma » Bovary, et mon étude portera donc essentiellement sur les cinquante pages qu'il consacre à ce récit que l'on peut qualifier, à un certain point de vue, d'autobiographique. Comme il le dit lui-même : « je parle évidemment plus de moi que d'elle »<sup>4</sup>.

L'histoire commence véritablement en 1959. C'est à cette date que Vargas Llosa, à 23 ans, arrive à Paris avec la promesse d'une bourse. A peine débarqué, il achète un exemplaire de *Madame Bovary*, qu'il ne connaissait jusqu'alors qu'à travers une version cinématographique apparemment pas mémorable.

Dès les premières lignes le pouvoir de persuasion du livre opéra sur moi de façon foudroyante, comme un philtre très puissant. Cela faisait des années qu'aucun roman n'absorbait aussi rapidement mon attention, n'abolissait de la sorte l'entourage et ne me plongeait aussi profondément

<sup>3</sup> Mario Vargas Llosa, *L'Orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, traduction d'A. Bensoussan, Paris, Gallimard, 1978, p. 9. L'édition originale est de 1975.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 10.

dans sa matière. A mesure que l'après-midi avançait, la nuit tombait, l'aube commençait à poindre, le transvasement magique s'effectuait, et la substitution du monde réel par le fictif<sup>5</sup>.

Le premier élément qu'il souligne dans ce véritable coup de foudre est bien l'abolition des frontières entre la réalité et la littérature. C'est poser d'emblée la grande question du réalisme de Flaubert à travers son propre vécu individuel de lecteur. « Cette histoire peut contribuer [...] à illustrer d'un exemple minime les rapports si discutés et énigmatiques de la littérature et de la vie »<sup>6</sup>. Cela est d'autant plus évident qu'il vient d'évoquer, avec son talent de romancier, une scène qui s'était déroulée à l'université de Lima quelque temps auparavant. A l'occasion du centenaire de la publication du roman, on avait organisé une conférence à la présence de l'ambassadeur de France au Pérou. Tandis que le professeur invité mettait en doute le réalisme de Flaubert, les étudiants, armés de pierres et de bâtons bien réels, en voulaient à l'ambassadeur de France qui se trouvait sur l'estrade à côté du conférencier, et cela au nom de l'Algérie libre. On a l'impression de se retrouver dans cet empire de la bêtise que Flaubert dénonce si souvent, de sa façon narquoise, et que l'histoire que nous allons lire sera justement le *Bildungsroman* d'un romancier qui s'inscrit dans son sillage : « je savais désormais quel écrivain j'aurais aimé être et je savais dès lors et jusqu'à ma mort que je vivrais amoureux d'Emma Bovary »<sup>7</sup>. En 2016, à l'occasion de la publication des deux volumes que la Pléiade lui a consacrés, il est encore profondément convaincu du rôle essentiel que *Madame Bovary* a joué dans sa vocation littéraire : « ce roman a révolutionné ma vision de la littérature »<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15. Dans l'« Avant-propos » à l'édition de La Pléiade de ses *Œuvres romanesques* il précisera qu'il a acheté son premier exemplaire du roman de Flaubert « à la librairie La joie de lire, de François Maspero, rue Saint-Séverin » (Mario Vargas Llosa, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, I, p. XI).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>8</sup> Vargas Llosa, *Œuvres*, cit., p. XI.

Dans l'essai de 1975, il essaie d'élucider les raisons personnelles qui sont à la base de sa prédilection : « pourquoi *Madame Bovary* remua-t-il des couches aussi profondes de mon être, que m'apporta-t-il que d'autres récits ne purent m'apporter »<sup>9</sup>, et ce faisant, il est conduit à réfléchir sur sa propre manière de concevoir la littérature.

Une première raison est d'ordre formel, dérivée de la construction rigoureuse de l'œuvre, « livre-cercle » qui se ferme sur lui-même, « totalisation » qui synthétise le réel, et non pas une œuvre « ouverte » suggérant l'idée du flux et du morcellement. Ce serait *Madame Bovary* à avoir définitivement fixé sa propension vers un type de roman achevé ou tout possède une consistance : « Que les pensées et les sentiments dans le roman paraissent des *faits*, qu'ils puissent être vus et presque touchés, voilà qui non seulement m'éblouit, mais qui me découvrit une prédilection profonde »<sup>10</sup>. On peut en trouver un exemple dans un roman qui se déroule justement au XIX<sup>e</sup> siècle et qui a déjà attiré l'attention du public et de la critique française, *Le paradis un peu plus loin*, puisqu'il est centré sur deux personnages, Flora Tristan et son petit-fils Paul Gauguin, dont les trajectoires de vies sont racontées à travers une alternance rigoureuse qui établit entre elles une série de parallèles et de jeux de perspectives croisées<sup>11</sup>. Il s'agit d'une architecture très réfléchie, qui condense également dans son sujet quatre éléments qui selon Vargas Llosa sont « les quatre grands fleuves » qui baignent le roman de Flaubert : « Un roman a été pour moi plus séduisant dans la mesure où y apparaissent, habilement

<sup>9</sup> Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle*, cit., p. 16.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>11</sup> *De Flora Tristan à Mario Vargas Llosa: collectif autour de Mario Vargas Llosa*, textes réunis par Stéphane Michaud, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Sur le « perspectivisme » des deux points de vue sur le XIX<sup>e</sup> siècle que cette double évocation rend possible cf. en particulier Jean Bessière, *Mario Vargas Llosa et "Le paradis – un peu plus loin": le roman et son archéologie critique*, pp. 169-185. La *Revue de littérature comparée* à également consacré à Vargas Llosa romancier un numéro n. 3, 2019 dirigé par Pierre Brunel, Véronique Gély et Daniel-Henri Pageaux. Voir aussi Uwe Dethloff, *Flaubert et Mario Vargas Llosa, la rencontre littéraire des deux modernes*, « Revue luxembourgeoise de Littérature générale et comparée », 1992, pp. 85-93.

combinés dans une histoire compacte, la révolte, la violence<sup>12</sup>, le mélodrame et le sexe »<sup>13</sup>. La révolte d'Emma qui revendique son droit au plaisir, la violence qui souvent chez Flaubert prend la forme de la bêtise, l'ambivalence d'un roman qui peut également être lu « comme une collection de lieux communs »<sup>14</sup>, et enfin l'érotisme qui selon Vargas Llosa, dans ce qu'il nomme sa « fixation réaliste », est un élément nécessaire de tout roman : « qu'un roman omette l'expérience sexuelle m'irrite autant que s'il ramène la vie exclusivement à l'expérience sexuelle »<sup>15</sup>. Or dans *Madame Bovary* le sexe est intégré « à un contexte vital complexe et varié, comme cela se passe dans la réalité ». Et à ce propos je tiens à citer un passage où il est également question de Balzac :

Un livre de Sade m'excite moins, avec son monothématisme qui dévitalise le sexe [...] que, par exemple, les épisodes érotiques (très rares) de *Splendeurs et misères des courtisanes de Balzac* (je me rappelle surtout les frôlements de genoux dans une voiture)<sup>16</sup>.

L'influence de *Madame Bovary* joue non seulement au niveau littéraire, sur l'œuvre de Vargas Llosa, mais aussi sur sa vie, ou plutôt pour le romancier péruvien les personnages romanesques existent au même titre que les êtres humains. Il souscrit à la célèbre phrase d'Oscar Wilde, en évoquant l'aide que le suicide d'Emma lui a apporté dans certain moment de dépression profonde, « la souffrance fictive neutralisait celle que je vivais »<sup>17</sup> ; la lecture du roman est une expérience cathartique qui peut se renouveler, et à chaque fois, il avoue pouvoir se ressourcer dans cette lecture de prédilection.

<sup>12</sup> Sur l'écriture de la violence chez Vargas Llosa dans les romans publiés entre 1973 et 2000 cf. Claire Sourp, *Mario Vargas Llosa. Une écriture de la violence*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

<sup>13</sup> Vargas Llosa, *L'Orgie perpétuelle*, cit., p. 17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 30. Bien que moins présent dans son œuvre, Balzac est bien connu par Vargas Llosa, qui cite en exergue de *Conversation à La Catedral* un passage de *Petites misères de la vie conjugale* : « Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations » (Vargas Llosa, *Œuvres*, cit., I, p. 787).

<sup>17</sup> Vargas Llosa, *L'Orgie perpétuelle*, cit., p. 21.

Si *Madame Bovary* occupe cette place exceptionnelle dans son œuvre et dans sa vie, les autres œuvres de Flaubert sont appréciées, surtout *L'Éducation Sentimentale*, pour laquelle le romancier déclare en 1975 avoir changé d'avis : « Pendant longtemps j'ai pensé que c'était le grand roman de Flaubert [...] Et pourtant non », il se range finalement du côté des tenants de la supériorité de *Madame Bovary*. En effet dans *En marge de « La Maison Verte »*. *Les secrets d'un roman*, une conférence prononcée par l'auteur en 1968 et publiée ensuite en 1971, Vargas Llosa soutenait exactement le contraire : « *L'Éducation Sentimentale* provoqua chez moi un enthousiasme infiniment plus grand que tous ses autres livres. C'est aujourd'hui encore le roman que j'emporterais sur une île déserte si l'on m'en donnait un à choisir ». On s'explique cette prédilection temporaire si l'on réfléchit que les années soixante furent très marquées par la rédaction de *La Maison verte*, un roman où les éléments autobiographiques entrent en résonance profonde avec la fin du roman de Flaubert :

Le secret ultime de cette dévotion est peut-être d'avoir lu, au comble de l'émotion, à la fin du livre, quand Frédéric Moreau et son ami Deslauriers passent leur vie en revue, qu'un des souvenirs communs les plus riches de leur jeunesse était « la maison de la Turquie », un bordel au volets peints en vert, qu'ils allaient avidement épier la nuit<sup>18</sup>.

Les analogies troublantes entre ces deux lieux de perte, maison verte et maison de la Turquie, objet du désir de l'adolescent péruvien et du protagoniste de Flaubert, réalisent une de ces rencontres que seule la littérature peut accomplir. On comprend donc l'hésitation de l'auteur entre un roman qui lui révèle après coup l'importance fondatrice de ses souvenirs, et sa passion pour *Madame Bovary*. En effet on peut retracer une suite à ce va-et-vient dans son appréciation des deux grands romans de Flaubert. Dans *Tours et détours de la vilaine fille*, une œuvre publiée en 2006, apparaît un nouvel hommage à *L'Éducation sentimentale* ; la « vilaine fille » du titre porte le nom de « Mme Robert Arnoux » dans le chapitre *Le Guerilléro*,

<sup>18</sup> Mario Vargas Llosa, *En marge de "La maison verte"*, in *Œuvres romanesques*, cit., I, p. 775. Les italiques se trouvent dans le texte.

où le narrateur, qui est en train de lire *L'Éducation sentimentale*, reconnaît dans la Mme Arnoux du roman, « non seulement le nom, mais aussi le visage de la vilaine fille »<sup>19</sup>. Sachant que cette dernière Mme Arnoux n'a rien de la timide réserve de l'héroïne de Flaubert, et qu'au contraire le narrateur a du mal à satisfaire ses exigences sexuelles, on comprendra que tout l'épisode se lit comme un renversement ironique de *L'Éducation sentimentale*.

Si 1959 était la date de naissance de son amour pour Emma, une autre date-clé se signale dans cette autobiographie à travers Flaubert, 1962, c'est la découverte de la *Correspondance*, qu'il peut s'acheter grâce à l'argent du Premio Biblioteca Breve qui couronna *La ciudad y los perros*, et qu'il lira dans son intégralité :

Je crois que la correspondance de Flaubert constitue le meilleur ami pour une vocation littéraire en son début, l'exemple le plus profitable sur lequel s'appuyer pour un jeune écrivain dans le destin qu'il a choisi<sup>20</sup>.

Il se sent encouragé par la constance de travail de Flaubert qui le porte à croire que la force de volonté joue un rôle important dans une réussite littéraire. Cela va confirmer la « théorie volontariste » qui était déjà la sienne, et qui l'avait aidé à surmonter ses premiers échecs : « l'inspiration n'existait pas » pour le romancier ; il doit pallier ce manque par « l'obstination, le travail et la patience »<sup>21</sup>. Il reconnaît dans une note en bas de page que peut-être cela n'est pas complètement vrai, mais reste que la lecture des lettres de Flaubert lui a donné confiance dans ses moyens de romancier.

Le reste de l'essai est consacré à l'appréciation de la critique flaubertienne, et ces pages sont à mon avis d'un grand intérêt, surtout si l'on considère que le texte a été publié en 1975. Vargas Llosa prend acte du renouveau que les années soixante ont apporté à la critique flaubertienne, et nous fait part de la satisfaction qu'il avait éprouvé au moment où au mépris pour l'auteur muré dans la tour d'ivoire de ses phrases succéda

<sup>19</sup> Vargas Llosa, *Ceuvres romanesques*, cit., vol. II, p. 1486. Stéphane Michaud signale également d'autres éléments intertextuels à mettre en rapport avec *L'Éducation sentimentale*, p. 1851 et notamment la fin du roman p. 1854.

<sup>20</sup> Vargas Llosa, *L'Orgie perpétuelle*, cit., p. 37.

<sup>21</sup> Vargas Llosa, *En marge de « La Maison verte »*, cit., p. 770.

l'admiration que le nouveau roman voua à Flaubert. Il avoue en avoir eu de la joie : « comme si un membre de ma famille ou un ami avait été l'objet de cet hommage »<sup>22</sup>. Et pourtant il ne partage nullement les raisons par lesquelles on le considère maintenant le précurseur du roman moderne. Donc d'un côté on a justement reconnu l'actualité de Flaubert, mais cette reconnaissance est fondée sur de mauvaises raisons. Le nouveau roman a en effet opéré une dénaturation de Flaubert, en tirant hors de son contexte la célèbre phrase du livre sur rien :

La citation est un argument en faveur de l'objectivité narrative, non pas une négation de l'anecdote [...] Si Nathalie Sarraute avait poursuivi son examen de la *Correspondance* elle aurait trouvé [...] cette autre phrase qui commence en reprenant la même idée (des livres sur rien), puis la corrige et la complète dans le sens opposé : « Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases [...] comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air. Ce qui m'embête, ce sont les malices du plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs du dessous *et qui sont de l'Art pourtant, car l'effet du style en dépend, et exclusivement*<sup>23</sup>.

Nathalie Sarraute, ajoute encore Vargas Llosa, a donc confondu un désir de Flaubert avec la réalité de son œuvre ; en fait sa passion était le travail du style, mais il ne niait pas que l'autre partie du travail du romancier fût importante, au contraire, il dit que le style en dépend *exclusivement*. « Avoir trouvé cette citation, qui corrobore ma propre idée du roman, est l'une des joies que m'a produites la *Correspondance*, en ces jours où tant de narrateurs attaquent avec acharnement « l'histoire » dans la fiction »<sup>24</sup>. Vargas Llosa qui, dans son discours de réception du prix Nobel à défini son écriture « travail de fabulateur »<sup>25</sup> ne pouvait partager la vision d'un Flaubert uniquement occupé de son style. La lecture formaliste de l'œuvre de Flaubert a fini par masquer l'importance de son travail en tant que narrateur, l'attention qu'il donnait à l'agencement de l'intrigue, à la construction des plans thématiques et des scénarios. Au moment

<sup>22</sup> Vargas Llosa, *L'Orgie perpétuelle*, cit. p. 41.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>25</sup> Mario Vargas Llosa, *Éloge de la lecture et de la fiction*, Conférence Nobel le 7 décembre 2010, La Fondation Nobel, 2010, p. 10.



où Vargas Llosa écrit son essai, ce qu'un pourrait définir le « ritorno dell'intreccio »<sup>26</sup> du titre de l'Almanacco Bompiani de 1972 commence à se dessiner d'une façon encore bien timide ; en fait ce qui marquera vraiment un tournant en Italie ce sera le grand succès de *Il nome della rosa* (1980) ; à une date beaucoup plus proche, c'est le *Manifeste pour une littérature monde en français* (2007) à revendiquer le rôle du « monde » dans le récit :

Le sujet, le sens, l'histoire, « le référent » : pendant des décennies, ils auront été mis « entre parenthèses » par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même<sup>27</sup>.

Au fond, le succès de la génération que l'on désigne comme celle du boom latino-américain, dont Vargas Llosa est l'un des représentants, vient justement de cette volonté de saisir le monde dans sa globalité et ses différences :

Une souveraine gestion de l'espace et du temps, une intelligence et une souplesse verbale inédites. Cette autorité s'exerce en notre faveur : le monde est là, violent et contrasté, mais soustrait à l'arbitraire, remodelé par un démiurge<sup>28</sup>.

Il est donc remarquable que l'auto évaluation de sa conception romanesque passe pour Vargas Llosa justement à travers une lecture alternative, à l'époque, de l'œuvre de Flaubert.

Un dernier aspect du texte qu'il faut signaler consiste dans une lecture en miroir à travers un autre écrivain lecteur de Flaubert. L'autobiographie se précise à travers la confrontation, en quelque sorte obligée, avec la lecture de Flaubert effectuée par Sartre. Or Sartre a été un des auteurs-phares de Vargas Llosa, du moins dans sa jeunesse. Il a raconté dans un livre autobiographique, *La llamada de la tribu*, sa conversion au

<sup>26</sup> Nous empruntons le titre de L'Almanacco Bompiani 1972: *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, a cura di Umberto Eco e Cesare Sughi, Milano, Bompiani, novembre 1971. Il comprenait, entre autres, des textes de Umberto Eco, Roland Barthes et Jean Paul Sartre, et surtout une anthologie de pages de feuillets du XIX<sup>e</sup> siècle par lesquelles Eco semble préparer ce possible retour à une intrigue forte dans le roman qu'il accomplira ensuite avec la publication de *Il nome della rosa*.

<sup>27</sup> *Manifeste pour une littérature monde en français*, «Le Monde», 15 mars 2007.

<sup>28</sup> Stéphane Michaud, *Une œuvre monde, Introduction*, in Vargas Llosa, *Œuvres romanesques*, cit., p. XIV.

libéralisme, et la déception profonde qu'il éprouva en lisant une interview sur « Le Monde » où Sartre faisait des déclarations pour le moins déconcertantes :

comprendía que los escritores africanos renunciaran a la literatura para hacer primero la revolución y crear un país donde aquella fuera posible. Decía también que frente a un niño que se moría de hambre, « La nausée ne fait pas le poids ». Me sentí poco menos que apuñalado por la espalda »<sup>29</sup>.

Le Sartre politique qui trahit la cause de la littérature le déçoit profondément. Dans notre essai il fait plutôt le point sur le Sartre écrivain et critique littéraire, il reconnaît en lui « un des auteurs à qui je crois devoir le plus »<sup>30</sup>. Les jugements émis sur Flaubert par le Sartre de *Situations 2* (1948) « me produisirent rétroactivement une espèce d'angoisse, une collision de loyautés »<sup>31</sup>. Il suivit donc avec beaucoup d'attention la progressive reconsidération de Flaubert que Sartre opère dans les années soixante, d'abord avec les articles publiés sur *Les temps modernes* en 1960 et 1966, et ensuite avec les trois volumes de *L'idiot de la famille* (1971 et 1972) au début des années soixante-dix. « Pour moi cette réconciliation vint résoudre un problème personnel »<sup>32</sup>, avoue Vargas Llosa. Malgré cela, il ne trouve pas non plus convaincante la lecture effectuée dans *L'idiot de la famille*, qualifié de « bébé monstrueux »<sup>33</sup>, qui ne pourra jamais parvenir à l'âge adulte : « on reste avec la sensation d'une gigantesque tâche qui n'arrive jamais à accomplir le dessein » annoncé<sup>34</sup>. Sa « foi » en Sartre a progressivement disparu avec les années, tandis que l'amour pour Flaubert reste intact. Mais dans ce cas les deux auteurs sont d'une taille à soutenir une comparaison, et je voudrais conclure avec ce passage qui les pose

<sup>29</sup> Mario Vargas Llosa, *La llamada de la tribu*, Madrid, Alfaguara, 2018, p. 3. Sur ce point (la gêne pour ces déclarations de Sartre sur les pays sous-développés voir aussi Claude Fell, *Mario Vargas Llosa à Paris. Les années de formation et d'affirmation (1958-1965)*, in *De Flora Tristan à Mario Vargas Llosa*, cit., pp. 123-135.

<sup>30</sup> Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle*, cit., pp. 45-46.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 46.

sur le même plan, qui, paradoxalement, est celui de l'échec, mais un échec grandiose qui exprime l'ambition de la littérature :

Existe-t-il une ressemblance plus grande, un échec aussi pareillement admirable et pour des raisons aussi identiques que celui de *L'idiot de la famille* et de *Bouvard et Pécuchet* ? Tous deux sont des tentatives impossibles, des entreprises vouées à l'échec parce que tous deux s'étaient fixés à l'avance un but inaccessible [...] la totalité<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 49.



Histoires de lecteurs



Claudio Micaelli

## Traduttori francesi di Tertulliano tra Cinquecento e Seicento

A partire dalla prima metà del sedicesimo secolo si assiste, in Francia, all'inizio di una fervida attività di traduzione di testi classici, non più esclusivamente dal greco al latino, ma anche dalle due lingue classiche all'idioma corrente<sup>1</sup>. Ben presto, peraltro, l'attività di traduzione coinvolge anche testi moderni in prosa e poesia, tra i quali ricordiamo, in particolare, i poemi di Ariosto e Tasso. Questo fiorire di versioni in lingua corrente, che sarebbe non del tutto proprio definire "volgarizzamenti", è accompagnato da importanti riflessioni teoriche sulla natura stessa del tradurre: in Francia ciò si accompagna anche ad una crescente consapevolezza del contributo che le traduzioni

<sup>1</sup> Ricordiamo, in particolare, la versione dei primi due libri delle *Metamorfosi* di Ovidio a cura di Clément Marot, che nella dedica al re Francesco I così giustificava, con grande sfoggio di abilità retorica, l'impresa di cui si era fatto carico: «Parquoy [...] iectay l'oeil sur les livres latins, dont la gravité des sentences & le plaisir de la lecture (si peu que i'y comprins) m'ont esprins mes esprits, mené ma main, & amusé ma Muse. Que dy ie, amusée? Mais incitée à renouveler (pour vous en faire offer) l'une des plus latines antiquitez & des plus antiques latinitez. Entre lesquelles celle de la Metamorphose d'Ovide me sembla la plus belle, tant pour la grande douceur du style que pour le grand nombre de propos tombant de l'un en l'autre, par liaisons si artificielles qu'il semble que tout ne soit qu'un. [...] Pour ces raisons & aultres maintes deliberay mettre la main à la besogne: & de tout mon pouvoir suyvre & contrefaire la veine du noble poëte Ovide: pour mieulx faire entendre & sçavoir à ceulx qui n'ont la langue latine de quelle sorte il escripuoit, & quelle difference peult estre entre les anciens & les Modernes». La citazione è tratta da *Les Œuvres de Clément Marot*, Tome deuxième, Paris 1875, p. 300. Anche se mancano vere e proprie riflessioni teoriche sull'esercizio della traduzione dobbiamo notare, nel brano di Marot, la compresenza dei verbi "suyvre" e "contrefaire", i quali ci sembrano mettere in rilievo il duplice aspetto della versione poetica, la quale vuole essere, al contempo, fedele al testo di partenza (suyvre) e originale (contrefaire). In un certo senso il titolo stesso del poema ovidiano suggerisce a Marot questo concetto.

possono portare all'evoluzione e all'arricchimento della stessa lingua francese, della quale viene orgogliosamente rivendicata la dignità letteraria e la ricchezza di sfumature espressive. Dall'*Art Poétique* di Jacques Peletier, umanista e matematico, riportiamo alcune riflessioni particolarmente illuminanti:

La plus vree espece d'Imitation, c'ét de traduire: Car imiter n'ét autre que vouloer fere ce que fet un autre, Einsy que fet le Traducteur, qui s'asservit non seulement a l'Invention d'autrui, mes aussi a la Disposition: e ancor a l'Elocucion tant qu'il peut, e tant que lui permet le naturel de la Langue translativ: par ce que l'efficace d'un Escrit, bien souvant consiste an la propriete des moz e locucions: laquele omise, ote la grace, e defraude le sans de l'Auteur. Partant, traduire ét une besongne de plus grand travailh que de louange<sup>2</sup>. Car vous si vous randez bien e fidelemant, si n'etes vous estime sinon avoer retrace le premier protret: e le plus de l'honneur an demeure a l'original: Si vous exprimez mal, le blâme an chet tout sus vous. [...] Somme, un Traducteur n'à jamais le nom d'Auteur. [...] Davantage, les Traduccions quand eles sont bien fetes, peuvet beaucoup enrichir une Langue. Car le Traducteur pourra fere Françoisese une bele locucion Latine ou Greque: e apporter an sa Cite avec le poes des santances, la majeste des clauses e elegances de la langue estrangere<sup>3</sup>: deus poinz bien favorable, par ce qu'iz aprochet des generales concepcions. Mes an cas de particularitez, le Traducteur, doet être un peu creintif: comme an nouveaus moz: léquez sont si connoessables, e suspez. Un Traducteur, s'il n'à fet voer alheurs quelque chose du sien, n'à pas cete faveur des Lecteurs an cas de moz, combine que soet celui qui plus en à afere. Et pour cela ét moins estimé l'office de traduire. Vrei ét que quand son Auteur sera excelant [...] il lui sera permis d'user de moz tous neuz: pourvu qu'il soet certain qu'il n'i an et point d'autres: e lui sera une louange. Car d'user si souvant de periphraise, c'et a dire de circonlocution, an tranlatant, c'ét un deplesir trop grande: e ét ôter le merite du labour ingenieus de l'Auteur. Eet donq les Traduccions place au notre Art, puis qu'eles se font par art: voere e sont telemant artificieles, que la loe an ét anatandue de peu g'ans<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Sul concetto qui espresso si veda anche Mariangela Miotti, *Gabriel Chappuyes e le «Notables Nouvelles, dignes du nom d'histoire» di Giraldo Cinzio*, «Studi giraladiani», II, 2016, pp. 31-50, in particolare pp. 31 sqq.

<sup>3</sup> I concetti qui espresso sono molto vicini a quanto scrivevano Cicerone in *De oratore* I, 55 e Quintiliano in *Institutio oratoria* X, 5, 2-9.

<sup>4</sup> Jacques Peletier, *L'Art Poétique*, I, cap. VI, Lyon 1555, pp. 30-32. Sulla vita e le opere di J. Peletier si può ancora utilmente consultare il contributo di Fernand Letessier, *Un humaniste manceau: Jacques Peletier (1517-1582)*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 9, 1950, pp. 206-263. Dopo il brano da noi citato Peletier discute un passo dell'*Ars poetica* di Orazio, negando che in esso il Venosino abbia enunciato dei precetti relativi al modo di tradurre: «E ne me peu assez ebahir de ceus, qui pour



Il brano da noi riportato aveva attirato l'attenzione dell'umanista Antoine du Verdier, che aveva inserito vari capitoli dell'*Art Poétique* nella sua monumentale *Bibliothèque*, opera definita, nel frontespizio dell'edizione del 1585, stampata a Lione da Barthelemy Honorat, come contenente «le Catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduit en François, et autres Dialectes de ce Royaume». L'aver collocato insieme opere originali e traduzioni sembra recepire, ci sembra, l'idea sostenuta dal Peletier, secondo la quale anche il tradurre può avere una elevata dignità letteraria ed una sua specifica originalità. Nell'ampia e interessante *Préface* del du Verdier si trova, tra l'altro, un elogio delle capacità espressive della lingua francese, la cui evoluzione e il cui progressivo affinamento sono attribuiti, dall'autore, al contatto con le altre lingue, classiche e moderne, dalle quali i dotti francesi avevano ricavato nuovi elementi per la loro stessa lingua, secondo quanto sosteneva, ancora una volta, il Peletier. Si veda il seguente brano:

De ma part, ie croy que nostre langue ait esté composee de toutes les fleurs d'eslite, qui sont esparses par la Greque, la Latine, l'Italienne, et autres celebres et renommées, tant antique que modernes. Or ie n'attribue ces louanges à la langue qui avant cinquante ans estoit en usage entre nous,

blamer la Traduccion de mot a mot, se veulet eider de l'autorite d'Horace, quand il dit, *Nec verbum verbo curabis reddere, fidus Interpres*: La ou certes Horace parle tout au contraire de leur intencion: qui etant sus le propos, non pas des Traduccions (car il n'en à point donné de precepte, comme de chose qu'il prisoèt peu) mes du suget Poëtique: dit que quand nous aurons elu quelque matiere publique an un Auteur, nous la ferons notre privee, si antre autres, nous ne nous arrétons a randre le passage mot pour mot, ainsi que feroèt un fidele Traducteur [...]». L'umanista francese, nella sua versione dell'*Ars poetica* di Orazio, si era attenuto a questa concezione creativa del rapporto tra testo latino e traduzione in lingua corrente, non esitando ad inserire, nei propri versi, i nomi di autori francesi a lui contemporanei o dell'età medievale. Cfr. *L'art poetique d'Horace, traduit en vers Francois par Jacques Peletier du Mans, recongnu par l'auteur depuis la premiere impression*, Paris 1545, ff. 8v-9r: «Les motz nouveuz et nagueres tissuz / Seront en pris, pourveu qu'ilz soient issu / Des motz Latins, sans trop les deguizer. / Mais en ceci peut on favorizer / Alain et Mun, et qu'un pareil credit / Soit a Marot et Merlin interdit? / Et si ie puis feindre comme les vieux, / pourquoi est on dessus moi envieuz, / Veu que Cretin et Ian le Maire ont fait / Notre Francois plus riche et plus parfait, / Et nouveuz motz sur les choses ont mis?» Cfr. Hor. *Ars poetica*, vv. 52-58. Per gli autori francesi citati da Peletier si veda anche *La deffence et illustration de la Langue Francoyse*, par Ioachim du Bellay, reproduite conformément au texte de l'édition originale [...] par Emile Person, Paris 1892<sup>2</sup>, pp. 102 sqq.

car elle estoit assez rude: mais a celle qui du depuis est venue, tres differente à la premiere, qui n'est nee de l'indiscret usage du vulgaire (comme advient ordinairement) mais avec grand esgard renouvellee et embellie par la cure et industrie des doctes d'entre nous, lesquels imbus de plusieurs et diverses sciences, et usitez és langues antiques voulans faire entendre leur profondes conceptions, en forgerent avec grand iugement les propres vocables, designans proprement ce à quoy ils estoient imposez. Ainsi nostre parler modern a esté produit et enfanté de cerveaux pleins de tres doctes intelligences, et formé de la fleur des belles langues, recueillie deça, et delà, comme le fin amber sort du meslange de l'or et de l'argent affinez avec certaine preparation<sup>5</sup>.

Molti dei concetti espressi nei brani fin qui citati torneranno ad imporsi alla nostra riflessione a proposito delle traduzioni francesi delle opere di Tertulliano, che avevano iniziato a comparire, con una coincidenza temporale che è difficile ritenere casuale, negli ultimi anni del Concilio di Trento: lo stesso du Verdier, del resto, nella *Preface* osserva che la riforma luterana aveva costituito, anche per gli intellettuali cattolici, un formidabile stimolo intellettuale, perché in qualche modo li aveva costretti ad accostarsi, al fine di difendere le proprie posizioni dottrinali, alle antiche fonti cristiane<sup>6</sup>. Per quanto concerne, dunque, le traduzioni francesi degli scritti del Cartaginese, la situazione descritta nella *Bibliothèque*, in data 1585, si trovava ad essere la seguente:

Audebert Maceré Theologien a traduit Defenses contre les heretiques: premierement escriptes en Latin par Qu. Septimius Florent Tertullian environ l'an 200. [Impr. À Paris 8<sup>o</sup> par Michel Vascosan 1562. Il a traduit aussi du mesme Tertullian le livre, De la couronne du soldat. [Impr. À Paris 8<sup>o</sup> par Vascosan 1572<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Antoine du Verdier, *La Bibliothèque*, Lyon 1585, p. XXIII.

<sup>6</sup> Ivi, pp. XXI *sqq.*: «A ceste tant belle reformation a beaucoup aide, bien qu'incidemment, l'heresie Lutherienne, tout à propos excitee es mesmes temps que les bonnes lettres commençoient en ces endroits à ester cogneues. Car se trouvant de celle part de beaux entendemens, & doctes en toute elegance, s'esforçans de confirmer leurs traditions par les seules anciennes doctrines, se mocquans de l'ignorance des modes modernes, & ornans d'eloquence leurs livres, ils reveillerent plusieurs de nos catholique à la recherche de beaux & antique livres, pour y studier, quictans les vains sophisms, es-quels paravant ils estoient si attachez, & s'esvertans avec toute industrie, d'exposer eloquemment leurs conceptions».

<sup>7</sup> Ivi, p. 94.

Le livre Apologetique, ou defense des Chrestiens contre les infideles et Payens par Florent Tertullien, Docteur ancien en l'Eglise primitive et Chrestienne. Traduit de latin en François, [impr. À Lyon par Iean Saugrain 1564. Livre de flor. Tertullien aux Martyrs estants en prison pour la foy de Iesus-Christ. Item à Scapula president et gouverneur de Cartage qui persecutoit les Chrestiens. Traduicts de mesmes. [impr. 8<sup>o</sup> par le dict Saugrain 1565<sup>8</sup>.

Ai dati esibiti da du Verdier vanno aggiunte alcune altre edizioni delle medesime opere di Tertulliano, registrate nel moderno repertorio edito a cura di Andrew Pettegree, Malcolm Walsby e Alexander Wilkinson<sup>9</sup>. Quello che più ci interessa è il rilevare come in queste prime traduzioni si sia espressa una preferenza per opere di Tertulliano a carattere apologetico (*Apologeticum* e *Ad Scapulam*), oppure di tipo parenetico ma pur sempre legate al tema della persecuzione dei Cristiani (*Ad martyras*). L'unico testo di carattere più marcatamente teologico è rappresentato dal *De praescriptione haereticorum*, la cui resa francese del titolo sottolinea però la lettura di tipo controversistico-apologetico che ne viene data: nell'età delle grandi controversie religiose tra protestanti e cattolici, e delle prime gravi manifestazioni di intolleranza, ci si concentra sugli scritti del cartaginese che possono avere una più immediata utilità nella polemica confessionale. Siamo negli anni nei quali si afferma quella che Nikki Shepardson ha definito come «the Rhetoric of Martyrdom», osservando come anche testi di Origene, oltre a quelli di Tertulliano, contribuivano ad alimentarla:

Just as religious persecution underwent a large scale renaissance with the advent of the Reformation, so did martyrdom and its accompanying forms of the literary genre of martyrology and general rhetoric of martyrdom. This rhetoric employed many of the same images used by ante-Nicene fathers Origen and Tertullian, such as the martyr as champion or warrior of God, and the martyr as an imitator of Christ and inheritor of his suffering. Their language of sacrifice as well as that of disdain for the worldly found resonance once again in the situation confronting the Huguenots.

<sup>8</sup> Ivi, p. 1084.

<sup>9</sup> Andrew Pettegree, Malcolm Walsby, Alexander Wilkinson, *French Vernacular books, Books published in the French Language before 1601 (Livres vernaculaires français, Livres imprimés en français avant 1601)*, Vol. II, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 723 sqq.

Origen especially reminded his readers that every earthly tie-be it wealth or family-must be hated and rejected in favour of upholding God's truth<sup>10</sup>.

Anche i cattolici, peraltro, sono molto attivi, come dimostra la presenza del nome di Audebert Macéré, a proposito del quale riportiamo alcune osservazioni di Michel Magnien:

Dans sa dédicace (de praescr.), adressée depuis le collège de Navarre le 25 mai 1562 au cardinal de Lorraine, Audebert Macéré affirme avoir entrepris cette traduction pour éclairer les catholiques et les garder de l'erreur, chose des plus nécessaires à une époque «qu'il semble que Satan soit deslié, et que ce soit le temps auquel Jesus-Christ a prédit que, s'il estoit possible, les esleuz mesme soyent deceuz». L'année suivante, le même Macéré publie, toujours sur les presses de Vascosan, une traduction française d'un autre texte de Tertullien, *De la couronne du soldat* (bibliothèque de l'Arsenal, 8T 3455<sup>3</sup>); dans sa préface, datée du 1<sup>er</sup> janvier 1563, il compare les «reformateurs extraordinaires» à des alchimistes, «car en voulant tirer la quinte essence» de la religion, «ils ont trompé tout le monde et se sont ruinez». On peut donc penser qu'à la différence d'autres membres de la famille Bade, Vascosan, en acceptant d'imprimer pareils ouvrages, a en définitive fait passer les affaires avant la religion [...] <sup>11</sup>.

In quegli stessi anni, tuttavia, si manifesta anche l'attenzione per il Tertulliano "moralista": compare infatti a Parigi, nel 1565<sup>12</sup>, presso lo stampatore Charles Périer, la traduzione

<sup>10</sup> Nikki Shepardson, *The Rhetoric of martyrdom and the Anti-Nicodemite discourses in France, 1550-1570*, «Renaissance et Reformation / Renaissance et Réforme», XXVII, 3, 2003, pp. 37-61, in particolare p. 41.

<sup>11</sup> Michel Magnien, *Des presses humanistes au service du vernaculaire? Le cas Vascosan (vers 1500-1577)*, in *Passeurs de textes: imprimeurs & libraires à l'Age de l'Humanisme*, éd. par Christine Bénévent, Anne Charon, Isabelle Diu et al., Paris 2012, «Etudes & rencontres» 37, pp. 117-147, in particolare p. 130.

<sup>12</sup> Dallo scambio epistolare di Daneau con P. Daniel emerge la tormentata genesi di questa prima edizione. Cfr. Paul de Félice, *Lambert Daneau Sa vie, ses ouvrages, ses lettres inédites*, Paris 1881, p. 268: De Tertulliano quod praeceperas feci. Sed idem ille frater tuus qui te Lutetiae non futurum praedixerat vere in caussa est, ut ad Gibbierium typographum Aurelianensem miserim, id quod de ejus libello in vernaculum nostrum sermonem converteram. Et piget certe. [...] (Lettera V, del 4 Novembre 1564), pp. 272.273: Quantum sit tuum in me meisque orandis studium experior, mi Daniel, qui nec operae nec labori tuo parcas, quo versio nostra de Tertulliano nitida et emendata in vulgus exire possit. [...] Absit autem ut me mea apud te venditare existimes, sed quod ad versionem de Tertulliano, fac quaeas, ut Lutetiae potius quam Lugduni edatur, et si unus recuset, alter conditionem accipiet. (Lettera VII, del 7 Marzo 1565); p. 278: Quid de versione mea de Tertulliano sit actum, prorsus ignoro, quando neque per amicos, neque per litteras tuas certior sum

di due trattati di Tertulliano che, a partire dall'edizione di N. Rigault del 1634, sono considerati come il primo e secondo libro dell'unico opuscolo *De cultu feminarum*. L'autore della traduzione è Lambert Daneau, giurista e teologo calvinista, che pubblicherà di nuovo il proprio lavoro nel 1580 a Ginevra, dove si era rifugiato e dove ricopriva il ruolo di professore di teologia e di pastore<sup>13</sup>. Non desta sorpresa il fatto che un giurista abbia dimostrato interesse per questo scritto di Tertulliano, sul quale avevano già soffermato la loro attenzione due studiosi di diritto come André Tiraqueau<sup>14</sup> e Pierre Godefroy<sup>15</sup>. I due trattati presentano rispettivamente, in francese, i titoli di *Des parures et ornemens* e di *des Habits et accoustrement des femmes*. Già da questi dati emerge l'obiettivo difficoltà che ha avuto l'antico traduttore a rendere in modo preciso i termini *habitus*, *cultus* e *ornatus*, difficoltà che è la stessa rilevata da Marie Turcan, che ha curato per le *Sources Chrétiennes* l'edizione commentata del

factus. Vereor ne tu Lugdunum miseris amici illius tui precibus victus, [...] (Lettera IX, del 1 Maggio 1565); p. 284: Sed de mea versione de Tertulliano hoc quaeso apud te constitue, ut aut quam primum edatur, aut quod exemplar manu tua transscripsisti ad me remittas, saltem, si intra Augusti mensem non emittatur in vulgus, ne apud te diutius quaeso habeas. Scio enim quid agam, et nisi illi vestri typographi spe illa fallaci me lactassent jam edita esset. Genevam enim misissem, quamquam Gibbierius Aurelius fidem fecerat se editurum (Lettera XII, del 18 Luglio 1565).

<sup>13</sup> Il volume, senza alcuna indicazione del nome del traduttore, reca il titolo seguente: *Deux Traitez de Florent Terrullian, Docteur tres-ancien, et voisin du temps des Apostres, environ CLXX Ans apres l'Incarnation de Iesus Christ. L'un des Parures et ornemens: L'autre des Habits et accoustremens des femmes Chrestiennes*, Genève 1580.

<sup>14</sup> Cfr. André Tiraqueau, *De legibus connubialibus et iure maritali*, Parisiis 1546, f. 31r: Quin etiam vir Romanorum doctissimus Varro li. 3. De lingua latina, videtur et eius esse sententiae, ut inter mundum muliebrem et ornatum lata sit differentia, dicit enim. Mundus muliebris dicitur a mundicia. Ornatus quasi ab ore natus, hinc enim maxime sumitur, quod eam deceat. Itaque ob id paratur speculum. Tertullianus vero in li. De habitu muliebri, aliter distinxit mundum muliebrem, et ornatum. Cultum (ait) dicimus, quem mundum muliebrem vocant. Ornamentum, quem immundum muliebrem convenit dici. Ille in auro, et argento, et gemmis, et vestibus deputatur. Iste in cura capitis, et cutis, et earum partium corporis, quae oculos corporis trahunt. Alteri ambitionis crimen intendimus, alteri prostitutionis.

<sup>15</sup> Cfr. Pierre Godefroy, *Dialogus de amoribus*, lib. II, Lugduni 1552, p. 211: Caeterum, Tertullianus graviter et pulchre nobis commendat pudicitiam, dicens: Cum omnes templum Dei simus, illato in nos et consecrato spiritu sancto, eius templi aedituus et antistes pudicitia est: quae nihil immundum et profanum inferri sinat, oportet: ne Deus ille, qui inhabitat, inquinatam sedem offensus derelinquat.

trattato di Tertulliano e che ha risolto il problema terminologico nel modo seguente:

Chacun de ces termes est suffisamment défini par l'auteur pour que nous puissions en proposer une traduction. Les bijoux et le vêtement (*cultus*) constituent ce que nous appelons la «parure», les soins cutanés et capillaires (*ornatus*), les «soins de beauté». Notre mot «toilette» qui désigne à la fois la parure, les soins de propreté et l'arrangement des cheveux, nous paraît donc convenir au mieux pour traduire *habitus*<sup>16</sup>.

Riteniamo istruttivo proporre un confronto sinottico tra l'antica e moderna traduzione del brano di Tertulliano nel quale figurano insieme i tre diversi termini:

Habitus feminae duplicem speciem circumfert, cultum et ornatum. Cultum dicimus quem mundum muliebrem vocant, ornatum quem immundum muliebrem convenit dici. Ille in auro et argento et gemmis et vestibus deputatur, iste in cura capilli et cutis et earum partium corporis quae oculis trahunt. Alteri ambitionis crimen intendimus, alteri prostitutionis, [...] (1, 4, 1-2)<sup>17</sup>;

La toilette féminine présente un double aspect: la parure et les soins de beauté. Nous appelons «parure» ce qu'on nomme les atours des femmes, «soins de beauté» ce qu'il faudrait appeler leur soillance. La première consiste dans l'or, l'argent, les pierreries, le vêtement; les seconds dans le soin de la chevelure, de la peau et des parties du corps qui attirent les regards. Nous inculpons l'une d'orgueil, les autres de luxure, [...]<sup>18</sup>;

Et pour le mieux declarer, ie dy que tout habit et accoustrement, dont usent les femmes se peult diviser en ces deux especes, ou que l'on le doit nommer accoustrement, ou bien qu'on le doit appeler parure et artifice. L'appelle accoustrement, ce qu'autrement on nomme les ioyaulx, bagues et vestemens d'une femme: i'appelle parure ce qu'a bon droict on doit nommer l'ordure et villanie d'une femme. L'accoustrement consiste en robes, voire mesmes en or et argent, et peult estre quelquesfois mesmes en quelques pierreries: la parure consiste en tortillements de cheveux, fard de sa peau, et des autres parties du corps qui gaignent, et attirent les yeux des hommes. Ces bagues et ioyaux sentent leur ambition et fierte: les parures et ambition sentent leur paillardise<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Tertullien, *La toilette des femmes*, Introduction, Texte critique, Traduction et Commentaire de Marie Turcan, Sch 178, Paris 1971, p. 28.

<sup>17</sup> Ivi, p. 62.

<sup>18</sup> Ivi, p. 63.

<sup>19</sup> *Deux Traitez de Florent Tertullian*, cit., p. 35.

È evidente come la difficoltà terminologica accentui la tendenza di Daneau all'amplificazione parafrastica ed esplicativa. Appare molto più chiaro e coerente, al confronto, l'uso terminologico di Daneau nel suo trattato sull'etica cristiana, ben diverso da quello impiegato nella versione tertulliana:

Ornatus κοσμιότης. Est vestitus cultusque corporis, qualis nos pro ratione personae decet, moderatio, ne quid sordidum vel lascivum vel affectatum in eo insit, vel appareat<sup>20</sup>.

Nel passo di Tertulliano prima citato M. Turcan ravvisava una probabile reminiscenza di Livio 34, 7, 9<sup>21</sup>. Vogliamo rilevare, in proposito, come il primo traduttore francese dello storico romano, Antoine de la Faye, si sia trovato di fronte alle stesse difficoltà incontrate da Daneau, cercando di superarle attraverso l'inserzione, nel testo della sua versione, di una sorta di nota esplicativa:

[...] que pensez-vous donc des femmes, qui s'esmeuvent mesme pour bien peu? Les offices, soient politiques ou sacrez, les triomphes, les armoiries, les dons ou despouilles de guerre ne leur peuvent avenir, la netteté, la parure et la vesture ce sont les armoiries des femmes: ells se plaisent et glorifient en tells choses: et c'est ce que par nos ancestres a esté appellé en Latin Mundus muliebris, comme qui diroit l'ornement de la femme<sup>22</sup>.

Dal canto suo Daneau non ha mancato di rilevare, nelle note paratestuali che corredano la sua traduzione di Tertulliano, tutti i casi nei quali la posizione del Cartaginese poteva suscitare delle riserve al lettore moderno<sup>23</sup>. È del tutto assente, in questa

<sup>20</sup> Lambert Daneau, *Ethicae Christianae Libri tres*, III, cap. 4, Genevae 1577, p. 359.

<sup>21</sup> Cfr. Tertullien, *La toilette des femmes*, cit., p. 62 nota 2: «*quem mundum muliebrem vocant*: réminiscence du discours de L. Valerius contre la loi Oppia? (Liv. XXXIV, 7, 9: *munditiae et ornatus et cultus [...] hunc mundum muliebrem appellarunt maiores nostri*)».

<sup>22</sup> *Histoire Romaine de Tite Live Padovan* [...] Nouvellement traduits de Latin en François par Antoine de la Faye, Geneve 1582, f. 438v.

<sup>23</sup> A p. 31, ad esempio, Daneau così commenta l'interpretazione data da Tertulliano del passo biblico di Gen. 6, 2-4: «Tertullian a suivy icy l'interpretation qui communement a esté faicte du 6. chap. de Genes. ver. 2. et 4. [...] que les fils de Dieu qui prindrent les femmes des hommes estoient Anges, qui pour l'amour des femmes se precipiterent du ciel, et une partie des peres anciens, comme Lactance a suivy ceste mesme exposition. La vraye exposition de ce passage se trouve es commentaires des

figura di giurista e teologo, qualunque attenzione per l'aspetto propriamente letterario e stilistico dell'opera del Cartaginese, che invece è ben presente in Florymond de Raemond, anch'egli giurista ma di confessione cattolica, che è autore di una nuova versione del *De corona* di Tertulliano<sup>24</sup>, reso in francese con il titolo *De la couronne du soldat*<sup>25</sup>. Nella lettera dedicatoria a Monsieur de Malvin, Seigneur de Cesac<sup>26</sup>, il nostro traduttore non nasconde le grandi difficoltà che ha dovuto affrontare a causa del particolarissimo stile di Tertulliano, che non ha termini di paragone in nessun altro autore latino: *Car cest Affricain serré et pressé, a ses poinctes et rencontres facheuses, & mal aisees autant ou plus qu'autre aucteur Latin que nous ayons, [...]*<sup>27</sup>. L'allusione all'origine Africana di Tertulliano sembra riprendere un luogo comune che si era diffuso sin dalle prime edizioni di Beato Renano, il quale, nelle pagine introduttive, non mancava di porre l'accento sulle difficoltà di comprensione generate da quella che egli chiamava la *phrasis* del Cartaginese, che già San Girolamo definiva *difficilis in loquendo* (ep. 58, 10): l'umanista alsaziano, tuttavia, considerava lo stile tertulliano come espressione di una tendenza "regionale", che a lungo sarà definita come *africitas* fino alle nuove ricerche del Novecento sulle caratteristiche generali del latino tardo<sup>28</sup>.

Theologiens modernes sur ce chapitre. Toutesfois le fondement et invention principale de Tertullian est recevable en cela, qu'il estime que les mauvais Anges, qui sont les Diables ont sollicité le Coeur malin des hommes et femmes a trouver et inventer toutes ces sortes d'habits lassifs et somptueux don't on a usé, et use l'on encores au iour d'huy».

<sup>24</sup> *De la Couronne du Soldat*, Traduit du latin de Q. Septim. Tertul. Par Florimond de Raemond Conseiller du Roy en la Cour de parlement de Bourdeaux, Lyon 1595.

<sup>25</sup> Pochi anni prima della versione di de Raemond il trattato di Tertulliano era stato citato da A. du Verdier con una diversa resa francese del titolo. Cfr. Antoine du Verdier, *Les diverses Leçons d'Antoine du Verdier S. de Vauprivaz, Suyvans celles de Pierre Messie*, cap. IX, Lyon 1592, p. 104: «[...] à ce propos dit Tertullian au livre de la couronne du gendarme [...]».

<sup>26</sup> In proposito si può consultare il lavoro di Paul Courteault, *Geoffroy de Malvyn magistrat et humaniste bordelais (1545?-1617)*, Paris, H. Champion, «Bibliothèque Littéraire de la Renaissance» N.S. III, 1907. Si vedano, in particolare, le pp. 94-96 circa i rapporti con Florimond de Raemond e la dedica della traduzione del *De corona* di Tertulliano.

<sup>27</sup> *De la Couronne du Soldat*, cit., p. 3.

<sup>28</sup> Cfr. *Opera Q. Septimii Florentis Tertulliani [...] per Beatum Rhenanum Selestadiensem è tenebris eruta [...]*, Basileae 1528, f. AA2r: «In causa est durities et



Nicolas Rigault, tra i più importanti editori di Tertulliano, vedrà nello stile originalissimo dello scrittore la causa principale delle corrottele prodottesi nella tradizione manoscritta, provocate prima dall'incomprensione del lessico e della sintassi del nostro autore, e, successivamente, dai tentativi maldestri di correzione dei guasti che si erano generati<sup>29</sup>. F. de Raemond, dal canto suo, non sviluppa nessuna analisi approfondita, ma si limita a parlare delle difficoltà e dei limiti di ogni lavoro di traduzione:

Encor crains ie que ceste derniere mein, & l'esmail que i'ay couché, ne sera point si vivement lustré, qu'il puisse raporter la naifue couleur & le plain iour de son premier aucteur. [...] Certes ce grand homme Estienne de la Boetie, iadis riche honneur de nostre Parlement, [...] disoit tres-bien. *Que de tourner d'une langue estrangere / La peine est grande & la gloire legere*<sup>30</sup>.

I versi di de la Boetie sono tratti dalla sua dedica in versi (vv. 3-4), a Marguerite de Carle, della traduzione da lui realizzata di un episodio del XXXII canto dell'*Orlando Furioso*, vale a dire il pianto di Bradamante<sup>31</sup>: il concetto espresso, peraltro, ci sembra

affectatio stili, quibus fit ut obscuritate sermonis non careat. Non quod aliter scribere non potuerit vir tam eximiae eruditionis, et in Ciceronis ac aliorum utriusque linguae autorum lectione assidue versans, sed quod Aphris suis ista praecipue paravit, quibus huiusmodi phrasibus magis placebat quam Ciceronis». Se l'umanista alsaziano giudica la *africitas* di Tertulliano come una concessione al gusto dei suoi conterranei, Antoine du Verdier ne critica l'oscurità sotto l'influsso del giudizio di Lattanzio, di origine africana come il Cartaginese ma imitatore dello stile ciceroniano. Cfr. Antoine du Verdier, *Prosopographie ou Description des Personnes Illustres tant Chrestiennes que Prophanes*, Tome Second, Lyon 1605, p. 1077: «Quant au style de Tertullian, à la verité il n'est autrement excellent, et ressent son Africité: ce peu d'ornement de langage qu'on y voit estant accompagné d'une certaine obscurité laquelle on diroit estere comme née avec luy selon l'advis qu'en a donné Lactance».

<sup>29</sup> Cfr. *Q. Sept. Florentis Tertulliani Opera, ad vetustissimorum exemplarium fidem locis quamplurimis emendata, Nicolai Rigaltii I.C. Observationibus et Notis illustrata. Cum Indice Glossario Stili Africani*, Lutetiae 1634: «Nam Sermonis quidem Africani superbia doctrinarum ferme omnium dote praestans, lectores sibi poscebat ad nutum attentissime sagaces. Posteaquam vero in longe alios incidit, mutari cepit à quibus non potuit capi et spurias dictiones, pro legitimis, adulterae manus inverecundia sparsit. Scripturae autem nativae ruina, Auctoris verbis semel interceptis, ut obruto corpore, sensum una quoque ipsum et mentem profligavit. Sic pessimi correctores emendatissima perdidere».

<sup>30</sup> *De la Couronne du Soldat*, cit. p. 4.

<sup>31</sup> Cfr. *Œuvres Complètes d'Estienne de La Boétie*, Publiées Avec Notice biographique, Variantes, Notes et Index par Paul Bonnefon, Bordeaux-Paris 1892,

riprendere quanto era già stato affermato da J. Peletier in uno dei brani che abbiamo prima riportato<sup>32</sup>. Tornando alla versione di de Raemon, la cosa singolare è che vi troviamo un avviso al lettore da parte dello stampatore (*L'imprimeur au Lecteur*), il quale dichiara di aver voluto stampare l'originale latino insieme alla traduzione francese, affinché eventuali critici si rendano conto dell'improbabile difficoltà dell'impresa: «*P'ay voulu (amy Lecteur) mettre a costé de ceste version le Latin de son aucteur, pour monstrier la difficulté d'icelle, & affin que celuy qui ne la trouvera de son goust, y mette la main pour mieux faire: [...]*»<sup>33</sup>. Nel 1613 comparirà, a Cambrai, una nuova edizione della traduzione del *De corona*, seguita da quella dell'*Ad martyras* ma senza il testo latino a fronte. Tra le due edizioni si registra una variante lessicale legata alla resa di un verbo, *expungere*, molto usato da Tertulliano, come rileva il *Thesaurus Linguae Latinae*<sup>34</sup>: in questo caso il verbo in questione assume un significato molto particolare che il traduttore, ci sembra, ha ben saputo rendere. Riportiamo, qui di seguito, il testo latino e la versione francese:

Proxime facta est liberalitas praestantissimorum Imperatorum. Expungebantur in castris milites laureati (*De corona* 1, 1)<sup>35</sup>.

Ces iours passez les tres-excellens Empereurs ont fait largesse. Les soldats dans le camp couronnez de laurier estoient ponctuez sur le registre (ed. 1613, roolle) lors qu'ils la recevoient<sup>36</sup>.

p. 251. Il curatore del volume, peraltro, esprime (p. LXVI) un giudizio fortemente limitativo su de La Boétie traduttore dell'Ariosto: «La Boétie a-t-il su rendre d'aussi brillantes couleurs? Elles sont fort ternies, dans la copie française. En vain le traducteur a-t-il modelé sa verve sur celle de l'Arioste et partagé sa poésie en stances de vers de dix syllabes, ainsi que dans l'original italien. La concision du versé italien y fait absolument défaut. Emporté par l'abondance d'une langue qui n'avait pas encore atteint son complet développement, La Boétie n'a pu exprimer ni la magie des images ni l'harmonie du style, et son infructueuse tentative ne saurait donner l'idée des qualités si nombreuses du poète avec lequel il essayait de lutter». Paul Bonnefon non fa che riprendere quanto aveva già scritto nella sua monografia *Estienne de La Boétie Sa vie, ses ouvrages et ses relations avec Montaigne*, Bordeaux 1888, pp. 84 sq.

<sup>32</sup> Cfr. *supra*, nota 2.

<sup>33</sup> *De la Couronne du Soldat*, cit., p. 13.

<sup>34</sup> Cfr. *ThLL*, V, 2, 1813, 32-1814, 54.

<sup>35</sup> Ivi, p. 14.

<sup>36</sup> Ivi, p. 15. Poiché Florimond de Raemon era morto nel 1601 è impossibile stabilire con certezza se questo cambiamento lessicale sia da attribuire alla sua volontà.

Ci chiediamo se possa ipotizzarsi un influsso di questa scelta lessicale sulla prima versione italiana del *De corona*, realizzata dalla pisana Maria Selvaggia Borghini più di un secolo dopo: «Ultimamente fu usata da' degnissimi nostri Imperatori una liberalità verso i soldati nell'esercito, i quali passavano a prenderla laureati, e quegli, che l'avevano ottenuta, restavano cancellati dal ruolo»<sup>37</sup>.

La versione di de Raemond è corredata di alcune *Annotations*, che talora giustificano le scelte del traduttore o discutono le osservazioni dei precedenti editori e commentatori (sono citati il Renano, R. de la Barre e Pamelius)<sup>38</sup>. Vogliamo citare un solo caso, interessante per aiutarci a capire le difficoltà del traduttore francese nel rendere un gioco di parole di Tertulliano in *cor.* 11, 5: *Apud hunc (Deum) tam miles est paganus fidelis quam paganus est miles infidelis*. La traduzione è la seguente: «Envers Dieu autant est soldat le payen fidele, que le soldat payen infidele». In margine leggiamo: «Le n'ay peu rendre François autrement

<sup>37</sup> *Opere di Tertulliano*, tradotte in toscano dalla Signora Selvaggia Borghini nobile pisana, Roma 1756, p. 215. Per una dettagliata esposizione della vita e delle opere di Maria Selvaggia Borghini (1654-1731) si veda Carlo Antonioli, *Memorie storiche di più uomini illustri pisani*, Tomo III, Pisa 1792, pp. 373-399. Sulla traduzione di vari trattati di Tertulliano cfr. pp. 382s: «Allora fu, che la generosa Donzella, cercando un soggetto capace di occuparla interamente e tenacemente, si accinse a tradurre dal latino nell'idioma Toscano le *Opere Morali* di Tertulliano [...] In vano la scongiurarono i suoi amici; in vano le ne mostrarono de difficoltà. [...] Eccola dunque seduta a scranna co' Renani, co' Pamelj, co' Merceri, co' Richeri, co' Pancioli, co' Casauboni, co' Rigalzj, e con tanti altri *Commentatori* di Tertulliano; e mentre quei valent'Uomini con grossi Volumi osarono appena di commentare questo Scrittore oscurissimo, la Fanciulla Pisana ne intraprende la *Traduzione*, e la conduce al suo termine, di venti interi e completi *Trattati*, i più *Morali*, e i più eruditi; e forse i più difficili». Osserviamo che la nota di commento di Pamelius al passo in questione sembra escludere la scelta lessicale della traduttrice pisana, la quale pare avere inteso *expungere* nel senso di 'cancellare'. Cfr. Q, *Septimi Florentis Tertulliani Carthaginensis Presbyteri, Opera quae hactenus reperiri potuerunt omnia [...]*, Parisiis 1583, p. 348, nota 4: «Donativum promissum militibus sollemniter exsolvebatur, sive praestabatur. Indicavimus in scholiis librorum praecedentium, huius usum verbi declarantes, Metaphoram hinc deductam videri, quod in perscriptionibus sive libellis debita continentibus, eorum nomina quibus satisfactum est, punctis notentur».

<sup>38</sup> *De la Couronne du Soldat*, cit., p. 89: «Encores que ces trois grands hommes, Rhenanus, Pamelius, et la Barre, commentateurs de Tertullian luy ayent apporté beaucoup de Lumiere, si ay ie voulou mettre au pied de sa couronne ces petites annotations, destinees pour estre mises em marge, et laissez par oubly».

le mot de *paganus*, que signifie celui qui n'est pas soldat<sup>39</sup>». La versione di de Raemond è decisamente più felice di quella della Borghini: «Appresso di lui tanto è soldato un che non sia, ma sia fedele, quanto è lungi dalla milizia un soldato infedele<sup>40</sup>». Il nostro traduttore utilizza i commentatori da lui citati con spirito critico, come dimostra il suo dissenso rispetto all'interpretazione data da Pamelius di un passo del *De corona*<sup>41</sup>. Riportiamo qui di seguito la traduzione di de Raemond e la sua nota marginale:

Nous recevons le Sacrement de l'Eucharistie és assemblees qui se font à ieun, et devant le iour: et ne la prenons que de la seule main de superieurs ou des prestres, et non d'autres, combien que le Seigneur l'ait commandé et lors du repas, et à tous<sup>42</sup>.

Non pas comme escrit Pamelius en disant prenez, mais faites cecy, car autrement il n'y auroit point d'Anthitese<sup>43</sup>.

Il valore della traduzione di de Raemond è confermato dalla sua ripresa in alcune raccolte di opere di Tertulliano pubblicate in Francia nella prima metà dell'Ottocento<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Ivi, p. 65. Tanto il Rhenanus quanto il Pamelius avevano sottolineato la duplice valenza semantica di *paganus*, sapientemente utilizzata da Tertulliano. Cfr. Q, *Septimi Florentis Tertulliani Carthaginensis Presbyteri, Opera*, cit., p. 359, nota 142: «Elegantissima (inquit Rhen.) sententia constans ex contrariis. Hic oportet scire paganum duo significare, tum eum qui miles non est, unde Persius se semipaganum vocat, cum eum qui Christum minime agnoscit».

<sup>40</sup> *Opere di Tertulliano*, cit., p. 234. La traduttrice, in nota, sente il bisogno di precisare il senso del brano: «G. C. non fa conto della milizia, ma della Fede».

<sup>41</sup> Si tratta di *De corona* 3, 3: «Eucharistiae sacramentum, et in tempore victus et omnibus mandatum a Domino, etiam antelucanis coetibus nec de aliorum manu quam praesidentium sumimus».

<sup>42</sup> *De la Couronne du Soldat*, cit., pp. 25-27.

<sup>43</sup> Ivi, p. 27. Cfr. Q, *Septimi Florentis Tertulliani Carthaginensis Presbyteri, Opera*, cit., p. 350, nota 33: «& omnibus mandatum à Domino, &c.] Similiter hic, ei quod dicit: omnibus, correspondet quod subiungitur: nec de aliorum manu quam praesidentium; ac si dicat: Etsi Christus instituens hoc Sacramentum, dixerit omnibus, Accipite et manducate: tamen non nisi de manu praesidentium sumimus».

<sup>44</sup> Si veda, in proposito, il giudizio di Philippe Tamizey de Larroque, *Essai sur la vie et les ouvrages de Florimond de Raemond, Chevalier au Parlement de Bordeaux*, Paris 1867, pp. 70 *sqq.*: «Les deux traductions de Florimond de Raymond me paraissent très bonnes. J'ai eu soin de les comparer avec plusieurs traductions plus récentes, et franchement je ne sais pas trop si la palme ne doit pas lui rester. Non seulement l'expression de Raymond rend avec fidélité le texte de Tertullien, mais encore elle le rend avec bonheur. A la gloire de l'interprète, Raymond a voulu ajouter la gloire du commentateur, et il a essayé d'expliquer quelques passages du

Nel Seicento le traduzioni delle opere del Cartaginese continuano a produrre frutti interessanti, anche sotto il profilo della riflessione critica. Ci soffermiamo, in primo luogo, sulla interessante figura di François de Grenaille<sup>45</sup>. Il primo testo che prendiamo in esame è la sua ampia e ricca *Preface* alla traduzione francese del *De pallio (Du Manteau)* pubblicata nel 1640 da Titreville<sup>46</sup>. Le pagine di de Grenaille si aprono con una aperta ed energica rivendicazione della dignità letteraria del lavoro di traduzione, difeso contro i suoi detrattori:

Quelques presomptueux ont voulu mespriser la traduction comme un ouvrage servil, et nous faire croire qu'un honneste homme qui peut faire quelque chose de moderne, a tort de se rendre Secretaire des Anciens<sup>47</sup>.

Troviamo una piena consonanza con quanto aveva sostenuto Antoine Godeau nel suo *Discours* pubblicato nel 1630 all'inizio della raccolta delle opere di Malherbe:

Il y a beaucoup de personnes qui croient que la traduction est indigne d'un homme courageux, et que comme cet ancien philosophe ne permettoit d'aller prendre de l'eau chez son voisin, qu'après avoir fouillé sa terre jusques à l'argile, un esprit ne doit s'adonner à expliquer les autres, que lorsqu'il se reconnoît incapable de produire quelque chose de lui-même. Mais je ne saurois être de cet avis. Au contraire, il me semble que pour réussir en la version d'un excellent auteur, il ne faut guère moins de doctrine, de jugement, et d'éloquence, que dans les ouvrages d'invention<sup>48</sup>.

rude et énérgique docteur du Carthage». Sempre de Larroque (p. 71, nota 1) ci fa sapere che la traduzione di de Raemond era stata riprodotta nel volume *Choix de monuments primitifs de l'Église chrétienne*, Paris 1837, nella Collana *Panthéon Littéraire*. Il curatore del volume, Jean Alexandre C. Buchon, premette (p. 333, nota 1), alla traduzione del *De corona*, il seguente apprezzamento: «Nous n'avons rien changé au style de cette ancienne traduction dont l'allure sied assez bien à la nature du récit».

<sup>45</sup> In proposito si può ancora utilmente consultare la monografia di Gustave Clément-Simon, *François de Grenaille Sieur de Chateaumières, Notice Biographique et Bibliographique*, Paris 1895.

<sup>46</sup> *Tertullien du Manteau, dédié à Monseigneur de Cinq Mars Grand Escuyer de France. Par le sieur de Titreville*, Paris 1640.

<sup>47</sup> Ivi, f. aiiij.

<sup>48</sup> *Œuvres de Malherbe*, recueillies et annotées par M.L. Lalanne, Tome Premier, Paris 1862, p. 368. Sui rapporti tra A. Godeau e Malherbe si può consultare il recente contributo di Camille Venner, *Le Discours sur les œuvres de Mr de Malherbe, par Antoine Godeau: creuset d'une définition du «bon goût» classique?*, «Dix-septième siècle», 260, 2013, pp. 537-549.

Grenaille stesso, del resto, citava come modello le versioni senecane di Malherbe<sup>49</sup>. Interessanti sono anche le riflessioni sul modo di tradurre, che ripropongono l'annosa distinzione tra *interpretes* e *paraphrastes*:

Or suivant ces diverses façons de traduire dont on se sert ordinairement, la traduction a recue diverses sortes de noms: on l'appelle version quand on s'attache precisement à rendre le sens d'un autheur sans rien adiouster à ses inventions, [...] Il est vray qu'il y a des livres si pressez en leur stile, et si mysterieux en leurs conceptions, qu'à moins que de les égayer par la version, ils semblent tousiours arides, et pour en faire entendre le sens il faut quelquefois dire des choses don't ils ne semblent faire aucune mention. [...] C'est pourquoy les maistres de l'art ont appellee Paraphrase cette autre espece de traduction qui regarde plus les pensées que les paroles d'un autheur, [...] <sup>50</sup>.

Su Tertulliano viene espresso un giudizio abbastanza articolato, ma pieno di entusiasmo:

Parmy les autheurs sacrez Tertullien nonobstant ses obscuritez, m'a tousiours semblé fort illustre. Cet autheur est genereux et subtil, il a de la secheresse et de l'abondance, il est doux et barbare tout ensemble. Mais il faut confesser que nostre langue adoucissant un peu sa ferocité, la peut rendre fort charmante. Cet Afriquain, ne peut estre qu'incomparable s'il peut devenir François<sup>51</sup>.

Non mancano grandi elogi per la allora recente edizione delle opere di Tertulliano a cura di N. Rigault, comparsa nel 1634, che viene presentata da de Grenaille, a buon diritto, come la migliore in assoluto<sup>52</sup>. La traduzione di Titreville è altamente

<sup>49</sup> *Tertullien du Manteau*, cit., f. aVr: «Confessons pourtant que Senecque parle plus que Malherbe mesme dans la prose que ce grand homme nous a laissée, et qu'il n'a proprement obligé la France qu'en luy presentant des tresors du pays Latin».

<sup>50</sup> Ivi, f. aVIII r-v.

<sup>51</sup> Ivi, f. aViii v. Considerazioni simili circa la capacità della traduzione in lingua francese di addolcire lo stile di Tertulliano si leggono anche in Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise: utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Préface, cap. XV, Paris 1647: «Les Florus, les Tacites, les Cicerons mesme, et tant d'autres sont contraints de l'avouër, et le grand Tertullien s'estonne, que par les charmes de nostre eloquence on ayt sceu transformer ses rochers et ses espines en des iardins delicieux».

<sup>52</sup> Cfr. *Tertullien du Manteau*, cit., f. aVvi r-v: « En fin les changements que les copistes y ont apportez aussi bien que les faiseurs de Commentaires nous font prendre quelquefois les resveries d'un homme pour le caprices de Tertullien: et ce

lodata da de Grenaille, che la considera fedele ma non pedissequa e servile:

La fidélité de cette traduction paroist en ce qu'il n'y a rien dans ce Latin qu'on ne trouve dans le François, et que les noeuds les plus difficiles de Tertullien y sont expliquez avec beaucoup de facilité; ses enigmes s'y trouvent avec leur force et leurs charmes, quoy qu'ils n'y soient pas avec leur obscurité. La version n'est pas si courte que le texte, mais pourtant chaque partie a une agreable briefveté, et le mots de la Cour s'accordent avec le langage Laconique de Carthage<sup>53</sup>.

Sono poi descritti, per contrasto, i difetti più frequenti che si incontrano nei lavori di traduzione:

Nostre Traducteur ne fait pas comme quelques-uns, qui retranchent la moitié des ouvrages des Auteurs, pource qu'ils ne ne les peuvent pas entendre, et affoiblissent leurs sens quand ils n'ont pas assez de genie pour en supporter la force. Ils coulent vistement sur les pas dangereux, de peur de tomber dans le precipices: et pour ne pas paroistre ignorans ils se rendent infidelles: ils trahissent ceux à qui ils font semblant de de servir de truchement, et nous trompent aussi d'un autre costé, quand ils nous cachent les plus beaux mysteres, pour ne nous dire que des veritez communes<sup>54</sup>.

Fino a qui abbiamo visto il de Grenaille critico e teorico della traduzione, ma dobbiamo dire che anche quando si fa carico, in prima persona, di rendere in francese le opere di Tertulliano, si mantiene sostanzialmente coerente con i principi espressi nella *Preface* alla versione di Titreville. Uno dei suoi lavori più interessanti è costituito, a nostro giudizio, dallo scritto, di carattere moralistico, intitolato *L'honneste Veuve*, anch'esso pubblicato a Parigi nel 1640<sup>55</sup>. Il testo è preceduto

n'est pas grande merveille que nous ne puissions comprendre à mesme temps le sens du sçavoir et de l'ignorance. Je sçay bien que Monsieur Rigault a donné tant de iour aux ombrages de Tertullien, que ses plus grandes difficultez semblent maintenant fort facile à resoudre: et comme son edition est la plus recente, elle est aussi la plus achevée. Elle est la dernière en date, et la première en excellence: [...]».

<sup>53</sup> Ivi, f. e ij v.

<sup>54</sup> Ivi, f. e iij r.

<sup>55</sup> François de Grenaille, *L'honneste Veuve*, Paris 1640. Il trattato si inserisce in un filone di opere dedicate dall'autore al tema dell'*honnêteté*, tra i quali figurano anche *L'Honneste fille* (1640), *L'Honneste mariage* (1640), *L'Honneste garçon* (1642). A proposito di queste opere di F. de Grenaille è tramandato un curioso aneddoto che vede protagonista, oltre al nostro autore, il famoso letterato Jean-Louis

da un *Advertissement* nel quale il giovane autore, allora ventiquattrenne, con abile *captatio benevolentiae* ammette umilmente che una parte importante del suo lavoro non ha un carattere originale, ma costituisce una parafrasi di opere scritte da altri:

Le m'estend fort sur la Morale, d'autant que ie songe plustost à former les moeurs, qu'à flatter les sens, et qu'un suiet serieux ne doit pas estre traicté dans un air folatre. Au reste le second livre est plustost une paraphrase qu'une de mes productions, non pas qu'il ne m'eust esté fort aysé d'en faire un autre de la qualité du premier, mais i'ay plus regardé la bien-séance que ma gloire et mon humeur<sup>56</sup>.

Nell'Indice dell'opera, in effetti, è chiaramente indicato come de Grenaille abbia parafrasato l'*Ad uxorem* di Tertulliano (*Discours de Tertulian à sa femme*) e quattro testi epistolari di Girolamo (*Lettre de Saint Hierosme à Furia; Lettre du mesme à Salvina; Consolation du mesme à Theodora; Eloge de Sainte Marcella par le mesme*). Anche il primo dei due libri dei quali lo scritto si compone contiene tuttavia, nel suo capitolo terzo (*Des secondes nopces*), una traduzione piuttosto libera di molti capitoli del *De exhortatione castitatis* di Tertulliano, pur nella piena consapevolezza che si tratta di un'opera che il Cartaginese indirizzava, idealmente, a tutti i vedovi, rappresentati dall'anonimo *frater* al quale egli si rivolge in apertura del breve trattato:

Le veux mettre icy ses pensées sans m'arrester servilement à ses paroles, et ne pretens pas favoriser ses erreurs quoy que ie produise ses opinions. Ie veux instruire et non pas seduire les Veuves. Ie sçay bien que le discours de cet Afriquain s'adresse à un homme veuf, mais ie ne luy fais pas tort quoy

Guez de Balzac. Cfr. Gabriel Guéret, *La Guerre des Auteurs Anciens et Modernes*, Paris 1671, p. 210: «Grenaille qui estoit de ses amis, demanda grace pour luy: Mais Balzac luy ferma la bouche, et prenant les Livres qu'il tenoit en main; C'est à vous maintenant, dit-il à repondre de vos Ouvrages, puis parcourant tous leurs Titres, Bon Dieux! S'ecria-t-il, que d'hommetetez; Il ne vous manquoit plus après vôtre *honneste Fille, vôtre honneste Garçon, et vôtre honneste Veufve*, que d'avoir encore fait l'*honneste Homme, et l'honneste Femme* et vous nous auriez comblé de toutes les honnestetez du monde. Ie ne voy rien icy neantmoins, continua-t-il, qui vous rende digne de marcher à costé de du Bosc et de Faret, et vous vous fussiez bien passé de toucher à des matieres que ces Auteurs avoient consommées».

<sup>56</sup> Ivi, seconda pagina dell'*Advertissement*, senza numerazione.



que ie l'adresse aux femmes. Estant en mesme condition ells peuvent avoir besoin des mesmes advertissemens<sup>57</sup>.

La Parafrasi del *De exhortatione castitatis*, come abbiamo anticipato, non coinvolge tutto il trattato del Cartaginese: sono infatti esclusi i capp. 7-9, per motivi che possiamo ben comprendere. Nel cap. 7, 3, infatti, de Grenaille avrebbe incontrato delle ambigue affermazioni circa il sacerdozio comune dei fedeli (*Nonne et laici sacerdotes sumus?*), per non parlare della equiparazione del *matrimonium* allo *stuprum* nel cap. 9, 3 (*Leges videntur matrimonii et stupri differentiam facere, per diversitatem inliciti, non per condicionem rei ipsius.*). Subito dopo la conclusione della parafrasi del *De exhortatione castitatis* de Grenaille allude all'altro trattato di Tertulliano dedicato al problema delle seconde nozze, vale a dire il *De monogamia*, composto dal Cartaginese dopo la sua adesione al Montanismo e quindi sospetto di eresia. F. de Grenaille sa bene di non poter utilizzare uno scritto giudicato eterodosso, ma ciò non gli impedisce di offrire, tacitamente, un piccolo saggio di traduzione di alcuni paragrafi iniziali dello scritto di Tertulliano<sup>58</sup>, la cui posizione rigorista, pur non priva di

<sup>57</sup> Ivi, p. 131. Per questo argomento e, più in generale, per il contesto culturale in cui si colloca lo scritto di de Grenaille, si può consultare il contributo di Catherine Pascal, "Chaste tourterelle" ou "tourterelle consolée"? "L'honneste veuve" de François de Grenaille (1640), Colloque "Rapport hommes/femmes dans l'Europe Modernes: Figures et paradoxes de l'enfermement", Nov. 2012, Montpellier, France. Halshs-00844967.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 154 *sqq.* Riportiamo un breve esempio (p. 154): «Les Marcionites, dit-il, retranchent tout à fait les nopces, et les Chrestiens Naturels ou Animaux les introduisent à toute force. Les uns refusent de se marier une seule fois, les autres se veulent tousiours marier. Que fera la Loy de Dieu dans cét entre-deux? Ces Eunuques ne l'offençent pas moins que ces nouveaux Epicuriens». Il testo latino di Tertulliano è il seguente (*De monogamia* 1, 1): «Haereticis nuptias auferunt, psychici ingerunt; illi nec semel, isti non semel nubunt. Quid agis, lex creatoris? Inter alienos spadones et aurigas tuos tantundem quereris de domestic obsequio quantum de fastidio extraneo; proinde te laedunt qui abutuntur quemadmodum qui non utuntur». Notiamo come il termine *psychici*, con il quale il Tertulliano montanista indicava i cattolici, sia reso con una coppia di termini (Naturels ou Animaux) che riflette le varianti della tradizione manoscritta di Tertulliano (*physici* e *psychici* rispettivamente), che de Grenaille trovava discusse nelle edizioni di Tertulliano ad opera di Pamelius e Rigaltius. Il termine *auriga* è invece reso liberamente con *Epicuriens*, ma dobbiamo rilevare, in proposito, che la retta comprensione del termine, di chiaro uso metaforico, si è avuta solo con le edizioni novecentesche del *De monogamia*.

eccessi inaccettabili, gli appare tuttavia giustificata dal suo intento pedagogico<sup>59</sup>. Tornando all'esame della parafrasi del *De exhortatione castitatis*, dobbiamo dire che non sempre il senso autentico del testo di Tertulliano appare colto:

Le ne doute point, dit-il, qu'après avoir perdu vostre femme vous ne sembliez avoir perdu vos plus douces consolations, et que dans le dessein que vous avez fait de vivre desormais en continence vous n'ayez autant besoin des conseils d'autrui que de vostre propre resolution<sup>60</sup>.

Riportiamo, come termini di confronto, il testo critico stabilito da C. Moreschini e la traduzione di Jean-Claude Fredouille:

Non dubito, frater, te post uxorem in pace praemissam ad compositionem animi conversum de exitu singularitatis cogitare et utique consilii indigere<sup>61</sup>;

Je n'en doute pas, frère, depuis que ton épouse t'a précédé dans la paix, tu t'es appliqué à trouver la tranquillité de l'esprit et tu songes à sortir de ta condition d'homme seul; et, naturellement, tu as besoin de conseils<sup>62</sup>.

La difficoltà interpretativa ruota attorno al senso esatto da attribuire al termine *exitus*: sembra da escludere l'idea, implicitamente sostenuta da de Grenaille, di una specie di "voto di castità", ma sarebbe plausibile intendere la parola, come fa il traduttore inglese W.P. Le Saint, nel senso di *sors*, traducendo quindi «About the loneliness of the life you lead». Anche il Le Saint, tuttavia, non esclude la possibilità di tradurre *exitus* con il significato di *finis*: «you are thinking about putting an end to your loneliness by remarriage» (il che sarebbe maggiormente

<sup>59</sup> Ivi, pp. 155 *sqq.*: «Toutefois quoy qu'on puisse blasmer la temerité de Tertullian, on voit tousiours dans son dessein quelque espece de zele recommandable. Il a tort de louer Montanus, et de croire que le saint Esprit dit par sa bouche ce qu'il n'avoit pas dit par celle de Iesus Christ, ny de ses Apostres. Mais d'ailleurs il a quelque raison d'arrester les dissolutions de l'intemperance par la severité du Celibat, et de ne pas permettre aux Chrestiens de vivre brutalement à la façon des Infidelles».

<sup>60</sup> Ivi, p. 131.

<sup>61</sup> *Tertullien, Exhortation à la Chasteté*, Introduction, Texte critique et Commentaire par Claudio Moreschini, Traduction par Jean-Claude Fredouille, SCH 319, Paris 1985, p. 68.

<sup>62</sup> Ivi, p. 69.

funzionale allo scopo generale del trattato di Tertulliano)<sup>63</sup>. La parafrasi dell'*Ad uxorem*, contenuta nel secondo libro dell'opera di F. de Grenaille, è condizionata dalla stessa preoccupazione di addolcire, in qualche modo, la *ferocité* di Tertulliano<sup>64</sup>. Un'altra fatica letteraria del nostro autore, vale a dire *La Bibliothèque des Dames*, contiene invece la traduzione integrale del *De cultu feminarum*, reso, come de Grenaille apertamente precisa, con la più grande libertà, non solo formale, ma anche sostanziale:

Au reste i' use de la mesme liberté envers les escrits de Tertulian, don't il s'est servy pour corriger les deffauts du plus beau sexe du monde. Cela veut dire que comme i'y ay adiousté beaucoup de choses, l'en ay retranché d'autres qui me sembloient ou trop hardies, ou superflües. Le n'ay pas tousiours esclaircy le sens de mon Auteur, mais c'est qu'en certains endroits il semble avoir une obscurité incapable de Lumiere. C'est pour cela qu'un Docteur a dit qu'il ny a point de lieu où les brillans soient si proches des tenebres, que dans les écrits de ce grand homme<sup>65</sup>.

Il *Docteur* al quale allude il nostro autore è da individuare, con tutta probabilità, in Jean-Louis Guez de Balzac, che in una delle sue Lettere, indirizzata a Nicolas Rigault, il benemerito

<sup>63</sup> Per una dettagliata discussione delle varie interpretazioni proposte cfr. *ivi*, p. 122.

<sup>64</sup> Cfr. *L'honneste Veuve*, cit., p. 196: «Tertulian estant trop severe en quelques endroits i'ay tasché d'adoucir sa ferocité. S'il a quelques erreurs dans son imagination, ie n'y veux pas consentir quoy que ie les represente. S'il use de redites en ce discours, et en celuy que l'ay cotté au premier livre de cét ouvrage, qu'on en accuse l'Auteur et non pas son interprete. Un Traducteur doit regarder comme Tertulian a fait, et non pas comme il faudroit faire».

<sup>65</sup> François de Grenaille, *La Bibliothèque des Dames*, Paris 1640, ff. e v-eij r. Poco oltre, in f. eij v, de Grenaille precisa ulteriormente il carattere parafrastico della sua traduzione del trattato di Tertulliano, giustificandolo con la necessità di rispettare le caratteristiche espressive della lingua francese: «Je vou advouë neantmoins que ie ne vous donne pas toutes ses pensées non plus que toutes ses parolles. Non pas que ie veuille corriger celuy que ie prends pour directeur, mais pource que chaque langue à des graces particulieres pour ses expressions, aussi bien que pour ses termes. Le ne suis donc pas prévaricateur, mais ie fais une paraphrase au lieu d'une simple version». Nell'*Argument* premesso alla traduzione, tuttavia, de Grenaille ammette (p. 5) di avere esercitato una censura dottrinale relativamente ad un passo del *De cultu feminarum* (I, 3) in cui Tertulliano cita un testo apocrifo: «Dans le troisieme, aprez avoir dit une si bonne verité, il tasche de prouver une erreur touchant la Prophetie d'Enoch, qui pour estre citée par des Auteurs Orthodoxes, ne laisse pas d'estre apocryphe; [...] i'ay creu obliger Tertulian en suprimant une de ses fautes. Ce n'est pas que ie le méprise, mais i'estime plus la raison et la foy que tous les Docteurs ensemble». Nella traduzione di Lambert Daneau, invece, il testo di Tertulliano è reso nella sua completezza.

editore di Tertulliano, così si esprimeva nei confronti dello stile del Cartaginese:

C'est un Auteurs avec lequel vostre preface m'auroit reconcilié, si j'avois eu de l'adversion pour luy, et si la dureté de sa diction et les vices de son siecle m'avoient desgouté de sa lecture. Mais il y a long-temps que ie l'estime, et que tout espineux et triste qu'il est il ne me paroist point des-agreable. J'ay trouvé dans ses escrits cette lumiere noire, don't il est parlé dans un ancien Poëte, et ie regarde avec autant de Plaisir son obscurité que celle de l'ebene bien nette, et bien travaillé. [...] Avouions aux plus delicats que veritablement son stile est de fer: mais qu'ils nous avoient aussi que de ce fer il a forgé d'excellentes armes, [...] <sup>66</sup>.

Il giudizio del letterato francese, qui riportato, non mancherà di esercitare un profondo influsso anche sulla posizione che sarà espressa da Chateaubriand nei confronti di Tertulliano<sup>67</sup>.

Per i limiti di spazio che ci siamo fissati non ci è parso opportuno estendere il discorso a Louis Giry, altro importante traduttore di Tertulliano, ma riteniamo che sia emerso, con sufficiente chiarezza, il fecondo stimolo che le opere del Cartaginese hanno esercitato sui letterati francesi, contribuendo allo sviluppo della loro consapevolezza delle potenzialità espressive della propria lingua.

<sup>66</sup> *Les Lettres Diverses de Monsieur de Balzac*, Dernière Edition, Première Partie, Livre V, ep. 2, Paris 1663, pp. 298 *sqq.*

<sup>67</sup> Cfr. François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, Tome Troisième, Paris 1830, p. 61.

Francesca Boldrer

Lecture di classici in Montaigne: “prestiti” e citazioni di autori latini (Virgilio, Cicerone, Properzio *et alii*) nel saggio *Des livres* (*Essais* II, 10)

La fortuna dei classici nel Cinquecento è rappresentata autorevolmente, in Francia, dal pensiero e dall’opera di Michel de Montaigne, filosofo, scrittore e politico attivo in un periodo tra Umanesimo e Rinascimento (o «umanesimo rinascimentale») che «funzionò come un vitale elemento di connessione fra il mondo antico e quello moderno»<sup>1</sup>. Di questo intellettuale razionale e sensibile, scettico e ricco di *humanitas*, critico e autocritico, si intende qui indagare il rapporto familiare con gli antichi da un punto di vista letterario, filologico e culturale, esaminando in particolare il “metodo” con cui egli mise a frutto le sue numerose letture, esplicite o sottese ai suoi scritti, di autori soprattutto latini (ma anche greci)<sup>2</sup>, non di rado confrontati con i moderni. Le sue letture sono illustrate con originalità nel saggio II 10 degli *Essais* intitolato «Des livres», in cui egli apre idealmente ai lettori la sua biblioteca, assai ricca anche nella realtà – allestita nella “Tour de la librairie” del suo castello<sup>3</sup> –, mostrando i propri gusti e interessi, e motivando i propri giudizi.

<sup>1</sup> Walter Ullmann, *Radici del Rinascimento*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1980 (London 1977), p. X.

<sup>2</sup> Sui molteplici usi delle citazioni greche e latine nel Rinascimento cfr. Bruno Roger-Vasselín, *Montaigne et l’art de sourire à la Renaissance*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2003, p. 217.

<sup>3</sup> A Saint-Michel-de-Montaigne; la torre è l’unica parte originale dell’edificio tuttora conservata. Di questa biblioteca, costituita in gran parte dai libri ricevuti in eredità dall’amico Étienne de La Boétie, magistrato e umanista (vd. Madeleine Lazard, *Michel de Montaigne*, Paris, Fayard, 1992, p. 194), Montaigne andava fiero.

Si tratta di un saggio che ebbe varie stesure, come il resto della raccolta, pubblicata rispettivamente nel 1580 (*a*), 1582<sup>4</sup> e 1588 (*b*), con ulteriori integrazioni (e rielaborazioni) dell'autore in margine al suo esemplare dell'ultima edizione, nella prospettiva di realizzarne una nuova (*c*)<sup>5</sup>. Ne risulta, tra l'altro, un'evoluzione nell'ordine di priorità tra i "suoi" classici (per usare un concetto caro a Italo Calvino)<sup>6</sup>: se dapprima i due autori antichi nominati per primi erano Aristotele e Cicerone<sup>7</sup>, nelle ultime note manoscritte essi risultano sostituiti da Plutarco e Seneca<sup>8</sup> con una modifica che testimonia continue riletture e riflessioni.

Il saggio II 10 sembra costituire per vari aspetti il seguito di quanto affermato nel I libro (*Essais* I, 26, p. 236), in cui Montaigne, ricordando l'educazione ricevuta, ammoniva a non produrre «asini carichi di libri», ovvero allievi costretti a troppe letture non gradite, bensì ad assecondarne il piacere per avvicinarli a libri più impegnativi, sottolineando il ruolo di precettori lungimiranti (I, 26, p. 234)<sup>9</sup>:

mi capitò veramente a proposito di aver a che fare con un precettore intelligente, che seppe abilmente chiuder gli occhi su quei miei svaghi [la lettura delle *Metamorfosi* di Ovidio] e su altri del genere. Infatti, di lì, infi-

Cfr. *Essais* II, 17, p. 868 (ed. Garavini; vd. n. 5): «la mia biblioteca, che è fra le più belle biblioteche di villaggio, è situata in un angolo della mia casa».

<sup>4</sup> Un'edizione con aggiunte relative al suo viaggio in Italia e in altri paesi (1580-1581).

<sup>5</sup> Le lettere (*a*, *b*, *c*) distinguono i tre diversi strati redazionali nell'edizione in traduzione italiana di Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Milano, Adelphi, 1966 (in part., p. XXXIV), qui utilizzata.

<sup>6</sup> Secondo Calvino, ognuno inventa una biblioteca ideale dei propri classici; vd. Id., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, p. 12. Cfr. ivi, p. 11, in cui Montaigne è annoverato tra i "classici moderni": «si può ipotizzare una persona beata che dedichi il "tempo-lettura" delle sue giornate esclusivamente a leggere Lucrezio, Luciano, Montaigne, Erasmo».

<sup>7</sup> Vd. Michel de Montaigne, *Essais*, repr. fotogr. de la 2. éd. [Bordeaux, 1582], avec une introd. par Marcel Françon, Cambridge Mass., Harvard Univ., 1969, p. 383.

<sup>8</sup> Nominati spesso insieme anche altrove; cfr. *Essais* I, 26, p. 191 «Plutarco e Seneca, ai quali attingo come le Danaidi, empiendo e versando senza posa»; II, 10, pp. 532-533 (sulla struttura e agile lettura delle loro opere). Per l'influsso dei due autori sull'evoluzione del pensiero di Montaigne vd. Enea Balmas, Diego Valeri, *La letteratura nell'età del Rinascimento in Francia*, Milano, Sansoni, 1968, pp. 494-497.

<sup>9</sup> La traduzione è tratta (qui e *infra*) dall'edizione degli *Essais* a cura di Garavini (ed. cit., vd. n. 5).

lai d'un fiato Virgilio con l'*Eneide*, e poi Terenzio, e poi Plauto, e alcune commedie italiane, sedotto sempre dalla piacevolezza del soggetto.

Nel saggio qui preso in esame Montaigne, ormai maturo, spiega dunque i risultati e le applicazioni delle sue letture con particolare attenzione ai classici, da cui trasse sia "prestiti" ("emprunts"), come afferma in II, 10 (p. 526), sia citazioni in lingua originale, compiacendosi, come notava già in I, 26 (p. 191), che le sue opinioni avessero l'onore di corrispondere spesso a quelle degli antichi, o che almeno le seguissero da lontano. Nel caso dei "prestiti" si tratta di spunti più o meno ampi, utili per autonome riflessioni filosofiche legate alla propria esperienza e sensibilità, nonché alla complessità del suo tempo, un'epoca culturalmente assai vivace in Europa, ma tormentata da guerre di religione<sup>10</sup> e da intolleranza, di cui anche Montaigne fu oggetto<sup>11</sup>, come traspare dal tono talvolta polemico o apologetico delle sue parole. Egli comunque non rinunciò a esprimere giudizi critici e anticonformisti (anche su alcuni classici e sui moderni)<sup>12</sup>, affermando la propria libertà di pensiero e indipendenza<sup>13</sup>, pur consapevole del relativismo delle opinioni (II 10, p. 528):

(a) io dico liberamente il mio parere su tutte le cose, anche su quelle che forse oltrepassano la mia capacità, e che ritengo non siano affatto di mia

<sup>10</sup> «Lontana dalla quiete e dalle riflessive costruzioni di un umanesimo ideale» (Gianni Nicoletti [a cura di], *Michel de Montaigne. Saggi scelti*, introd., Torino, UTET, 1982, p. III). Cfr. François Rigolot, *Writing the Crisis Differently; Ronsard's Discours and Montaigne's Essais*, in Philippe Desan (ed.), *Humanism in Crisis. The Declin of the French Renaissance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, pp. 114-115.

<sup>11</sup> Montaigne, pur vicino al re cattolico di Francia Enrico III (ma anche al protestante Enrico di Navarra, suo successore), fu oggetto di censure a partire dal 1580 per il suo scetticismo e le idee libertarie (contro la crudeltà e la superstizione). Gli *Essais*, dapprima autorizzati purché espurgati, furono poi messi all'indice dei libri proibiti nel 1676 (e fino al 1966) perché sospetti di eresia, e condannati anche dai calvinisti per ateismo.

<sup>12</sup> Ad es. in *Essais* II, 10, p. 528: «dirò ancora questo, con coraggio e con temerità, che questa vecchia anima torpida non si lascia più solleticare non solo dall'Ariosto, ma neppure dal buon Ovidio» (su cui vd. anche *infra*). Cfr. I, 26, p. 196 «una sola idea che ho contraria alle opinioni correnti».

<sup>13</sup> Vd. Jean Starobinski, *Montaigne. Denken und Existenz*, trad. ted., München, Hanser, 1986 (Paris 1982), pp. 166-167.

competenza. Il giudizio che ne do, serve anch'esso a mostrare la misura della mia vista, non la misura delle cose.

D'altra parte, Montaigne si appella ai classici per la loro autorità, indicandoli come fondamento – e quasi garanti – delle sue argomentazioni, e mostrando un profondo legame nella scelta di svilupparne le idee e di emularne l'impegno culturale e filosofico-morale (*Essais* II, 10, p. 525):

(c) Si veda, in ciò che prendo a prestito, se ho saputo scegliere di che sostenere il mio ragionamento [...] non conto i miei prestiti, li soppeso [...] sono tutti, o poco ci manca, di nomi tanto famosi e antichi che mi sembra si raccomandino abbastanza senza di me.

Nel corso del saggio sono menzionati, nell'ordine, Seneca, Ovidio, Virgilio, Lucrezio, Catullo, Orazio, Lucano, Terenzio, Plauto, Marziale, Cicerone, Plinio il Vecchio, Cesare, Sallustio e Asinio Pollione; ad essi si affiancano i greci Plutarco, Esopo, Platone e Diogene Laerzio. Su tutti loro Montaigne esprime giudizi acuti e decisi (oscillando per alcuni tra lodi e critiche) e stabilisce canoni, come quello dei migliori poeti latini (*Essais* II, 10, p. 529): «mi è sempre sembrato che nella poesia Virgilio, Lucrezio, Catullo e Orazio occupino di gran lunga il primo posto»<sup>14</sup>.

Quanto alle citazioni, tutte latine in questo saggio (ma altrove anche greche), utilizzate con metodo e misura evitando eccessi – che aveva invece notato in alcuni antichi<sup>15</sup> –, esse sono attinte da questi e da altri autori, e inserite nel testo in genere senza indicarne il nome, come per stimolare i colti lettori a riconoscerli in un *lusus* letterario che crea complicità. Oltre a Orazio, Montaigne cita versi, frasi o brevi espressioni di Propertio, Catullo, Marziale, Virgilio, Tacito e Cicerone. Si tratta di reminiscenze in apparenza con funzione esornativa, ma pertinenti ai temi trattati attraverso associazioni logiche che implicano – per poterle apprezzare pienamente – la conoscenza anche del contesto della citazione (come si illustrerà in seguito con alcuni

<sup>14</sup> Vd. Hugo Friedrich, *Montaigne*, Bern-München, Francke, 1967, p. 49. Sull'influenza dei poeti latini (specie Orazio e Lucrezio) sul suo pensiero cfr. Pierre Villey, *Les Essais de Michel de Montaigne*, Paris, Librairie Nizet, 1967, pp. 77-78.

<sup>15</sup> In *Essais* I, 26 (p. 192) Montaigne ricorda gli esempi opposti di Crisippo, che eccedeva nelle citazioni altrui, e di Epicuro, che le tralasciava del tutto.



esempi). Esse mostrano la confidenza con i testi antichi e contribuiscono elegantemente a rafforzare e arricchire le argomentazioni dell'autore, favorendo inoltre la sua personale inclinazione all'aforisma. Inoltre Montaigne ornò materialmente di citazioni anche la sua biblioteca, facendone incidere sulle travi del soffitto oltre cinquanta<sup>16</sup>.

I prestiti e le citazioni da opere classiche, assimilate al punto tale da non saper distinguere – come afferma l'autore – il loro apporto dal proprio nelle sue riflessioni, mettono a frutto, in modo diverso, quanto appreso e apprezzato attraverso la lettura. Il fatto che Montaigne non citi sempre le fonti da cui attinge e di cui rielabora idee e precetti offre peraltro un esempio di "arte allusiva" già praticata dagli stessi antichi, specie dai poeti augustei<sup>17</sup>. D'altra parte, talvolta con queste omissioni egli sembra sfidare possibili detrattori<sup>18</sup>, mettendone alla prova la cultura e la temerità (II 10, p. 526):

(c) Dei ragionamenti e delle idee che trapianto sul mio terreno e confondo ai miei, a volte ho espressamente ommesso di indicare l'autore per tenere a freno la temerità di quei giudizi affrettati che si danno di ogni sorta di scritti, particolarmente scritti giovanili di uomini ancora viventi, e in lingua volgare [...] Voglio che diano un buffetto a Plutarco sul naso mio, e che si accalorino a ingiuriare Seneca in me.

La consapevolezza del debito verso gli antichi è unita a un senso di inferiorità che Montaigne dichiara attribuendosi vari difetti e mancanze, tra l'altro attraverso una metafora naturalistica e agricola<sup>19</sup>, quella dei fiori superiori ai frutti, che ha peraltro precedenti classici (II 10, 526):

<sup>16</sup> Le cinquantasette sentenze complessive riportate nella biblioteca, tratte anche dalla Bibbia (19) e di cui una proveniente dall'opera latina di un autore contemporaneo, sono databili per la maggior parte intorno al 1575-76 e tuttora visibili. vd. Garavini [cur.], ed. cit., pp. 1502-1512. Alcune furono sovrascritte ad altre precedenti; cfr. Luciana Marinangeli (a cura di), in Michel de Montaigne, *La torre del filosofo*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 5-6.

<sup>17</sup> Vd. Giorgio Pasquali, «Arte allusiva», in *Pagine stravaganti di un filologo*, II, Firenze, Le lettere, 1968, pp. 275-282 (già 1942); Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>18</sup> Cfr. n. 12.

<sup>19</sup> Cfr. per l'uso metaforico dell'agricoltura in riflessioni culturali e sull'educazione *Essais* I, 26, pp. 194 *sqq.*

io, che per mancanza di memoria, mi trovo ogni momento nell'impossibilità di distinguerli secondo la loro origine, so vedere benissimo, misurando la mia forza, che il terreno non è in alcun modo capace di produrre certi fiori troppo splendidi che vi trovo disseminati, e che tutti i frutti del mio orto non potrebbero controbilanciarli.

Montaigne sembra alludere alle *Georgiche* di Virgilio – poema didascalico di agricoltura che riteneva superiore all'*Eneide*, come afferma in questo stesso saggio<sup>20</sup> – e in particolare (ma per contrasto) all'episodio del *senex Corycius*, il vecchio contadino originario di Corico che aveva trasformato un terreno incolto presso Taranto in uno splendido orto e giardino, in cui “gli alberi fecondi avevano in autunno tanti frutti maturi quanti erano quelli di cui si erano coperti nella nuova fioritura” (*georg.* 4, 142-143)<sup>21</sup>; diversamente Montaigne riteneva di non riuscire a fare altrettanto in ambito intellettuale. D'altra parte, alla metafora è sotteso anche Seneca che, in un'epistola a Lucilio, parlando dell'utilizzo delle fonti (paragonate a fiori) nella composizione di opere letterarie, usava la similitudine delle api per indicare l'opportunità di attingere a vari autori, riferendosi anch'egli a Virgilio, di cui citava un passo (*georg.* 4, 163-164), peraltro riportando il testo con varianti<sup>22</sup>, come accade non di rado anche nelle citazioni di Montaigne (*Sen. epist.* 84, 3):

Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait, “liquentia mella/ stipant et dulci distendunt nectare cellas”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Essais* II, 10, p. 529, parlando dei poeti latini più apprezzati: «specialmente Virgilio nelle sue *Georgiche*, che io ritengo la più perfetta opera di poesia; al cui confronto si può facilmente riconoscere che vi sono dei passi dell'*Eneide* ai quali l'autore avrebbe dato ancora qualche tocco di lima se ne avesse avuto la possibilità».

<sup>21</sup> *Quotque in flore novo pomis se fertilis arbor/ inderat, totidem autumno matura tenebat.*

<sup>22</sup> Per *lapsus* mnemonico o adattamento al contesto. Nella citazione di Seneca si nota la sostituzione sia dell'attributo di *mella* (miele), ovvero *liquentia* invece di *purissima*, sia di quello di *nectare*, ossia *dulci* invece di *liquido*, nel confronto con la tradizione manoscritta virgiliana (vd. l'edizione critica a cura di Mario Geymonat, *P. Vergili Maronis opera*, Torino, Paravia, 1973). Per Montaigne vd. *infra* le variazioni nelle citazioni di Terenzio, Catullo e Virgilio.

<sup>23</sup> «Dobbiamo imitare le api, come dicono, che vagano e attingono ai fiori adatti per fare il miele, poi dispongono e ripartiscono nei favi ciò che hanno raccolto, e come

Seneca, però, aggiungeva che (ivi, § 5), come le api, «con l'impegno e la capacità del nostro ingegno dobbiamo fondere in un solo sapore quegli assaggi diversi, in modo che, anche se apparirà la fonte da cui abbiamo attinto, risulti però cosa diversa da quel che è la fonte»<sup>24</sup>. È quanto fa in realtà anche Montaigne, nonostante le dichiarazioni di modestia, seguendo dunque la tradizione antica, e come del resto suggeriva di fare ad altri, fornendo consigli sull'educazione ideale di un giovane dedito alle lettere con la stessa similitudine (I, 26, p. 199):

Le api saccheggiano i fiori qua e là, ma poi ne fanno il miele, che è tutto loro; non è più timo né maggiorana: così i passi egli li trasformerà e li fonderà per farne un'opera tutta sua, ossia il suo giudizio.

Peraltro, all'inizio del saggio «Des livres» Montaigne dissimula i suoi studi e le vaste conoscenze letterarie acquisite, sottolineando invece il carattere sperimentale e incerto delle proprie osservazioni e declinando ogni responsabilità. Egli ammette in verità di essere un "homme de quelque leçon", ma smemorato, e avvia il discorso con l'affermazione riduttiva che «c'est icy purement l'essay de mes facultés naturelles et nullement des acquises», lamentando la propria scarsa memoria – una debolezza da lui spesso enfatizzata<sup>25</sup> – e antepoendo la dimensione umana all'aspetto logico e intellettuale<sup>26</sup> (*Essais* II, 10, p. 525):

(a) questo è soltanto il saggio delle mie facoltà naturali, e in nessun modo di quelle acquisite; e chi mi tacerà di ignoranza non mi farà torto [...] queste sono le mie fantasie, con le quali io non cerco affatto di far conoscere le cose, ma me stesso [...] (c) E se sono un uomo di qualche lettu-

dice il nostro Virgilio "ammassano miele fluido e colmano le celle di dolce nettare"».

<sup>24</sup> Sen. *epist.* 84, 5 *adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere [dememus], ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat.*

<sup>25</sup> Cfr. *Essais* II, 17, pp. 866-870, in part. p. 870 «eccello tanto nella dimenticanza che i miei scritti stessi e le mie composizioni li dimentico non meno del resto». Di tale difetto di Montaigne, peraltro, dubitarono contemporanei e posteri; vd. Sarah Bakewell, *Montaigne. L'arte di vivere*, traduzione di T. Fazi, Roma, Fazi, 2011, p. 81. Alcuni vi vedono anche una forma di *captatio benevolentiae*; vd. David Lewis Schaefer, *Montaigne and the Classical Tradition*, «International Journal of the Classical Tradition», 8, 2, 2001, pp. 179-194.

<sup>26</sup> Vd. Albert Thibaudet, in Michel de Montaigne, *Essais, livre second*, préface d'A.T., Paris, Gallimard, 1995 (orig. 1962), p. 8.

ra, sono anche uomo che non ritiene nulla (a) Così io non garantisco alcuna certezza, se non di far conoscere fino a che punto arriva, per il momento, la conoscenza che ne ho io. Non si badi agli argomenti, ma al modo come li tratto.

Riguardo ai limiti della propria memoria dichiarati da Montaigne, per cui altrove egli applica scherzosamente a sé la battuta di un personaggio di Terenzio (in *Essais* II, 17, p. 869): *plenus rimarum sum, hac atque illac effluo* («sono pieno di fessure e perdo da ogni parte»), sembra trattarsi, a ben vedere, di un'occasione di fuga da condizionamenti<sup>27</sup>, che autorizza l'autore a elaborare personalmente quanto appreso più che a ripeterlo pedissequamente, e ad esprimere direttamente i propri pensieri.

Poco più avanti, infatti, egli manifesta idee personali chiare e precise riguardo ai libri quando afferma, in tono programmatico, il duplice scopo delle sue letture, ovvero una ricerca sia di piacere che di esempi pratici di saggezza, dedicandosi rispettivamente nel primo caso alla lettura di poeti latini, nel secondo a filosofi morali e storici<sup>28</sup> greci, latini e moderni. Inoltre, leggendo strettamente la riflessione sui libri alla propria individualità, egli coglie l'occasione per descrivere il proprio atteggiamento introspettivo e soggettivo, il gusto antiretorico<sup>29</sup> e il carattere apparentemente personale e privato della sua ricerca<sup>30</sup>, ma che in realtà, attraverso i suoi scritti, era condivisa dai lettori e stava

<sup>27</sup> Vd. *Essais* II, 17, p. 867 «questo che provo per la memoria, lo provo in parecchie altre cose. Rifugio dalle imposizioni, dagli obblighi e dalle costrizioni».

<sup>28</sup> Vd. *Essais* I, 26, p. 161 «la storia è più di mio genio, o la poesia, che amo di un particolare amore»; II 10, p. 537 «(a) gli storici sono quelli che mi vanno più a genio: sono piacevoli e facili»; ivi, p. 538 «mi piacciono gli storici o molto semplici o eccellenti. I semplici [...] ci lasciano il giudizio intatto per la conoscenza della verità [...] i più eccellenti [...] hanno ragione di prendersi l'autorità di regolare la nostra opinione». Cfr. Timothy Hampton, *Unreadable Signs: Montaigne, Virtue, and the Interpretation of History*, in Desan (ed.), *Humanism in Crisis*, cit., pp. 86-87.

<sup>29</sup> Espresso più avanti anche con l'immagine espressiva della «carne cruda» per indicare il bisogno di libri sostanziosi, incentrati sul nocciolo dei problemi; vd. *Essais* II, 10, p. 534 «non mi occorre alcun allettamento o condimento: mangio bene la carne cruda».

<sup>30</sup> Vd. la premessa «Al lettore» all'inizio degli *Essais* (Garavini, ed. cit., p. 3): «questo, lettore, è un libro sincero [...] l'ho dedicato alla privata utilità dei miei parenti e amici [...] voglio che mi si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio: perché è me stesso che dipingo».

creando e formando forse un pubblico nuovo<sup>31</sup> (*Essais* II, 10, p. 527):

(a) Nei libri io cerco solo di procurarmi un po' di piacere con un onesto passatempo; o se studio, vi cerco solo la scienza che tratti della conoscenza di me stesso e che mi insegni a morir bene e a viver bene [...] non faccio niente senza gioia.

Questo duplice obiettivo, (apparentemente) leggero e serio, sembra richiamare da una parte il modello dell'epicureo Orazio e dello stoico Seneca, dall'altra l'analogo doppio obiettivo proposto nel prologo delle favole di Fedro, benché il favolista non sia nominato<sup>32</sup> e rappresenti un genere alquanto diverso, ma accomunato a Montaigne da arguzia e interesse morale (*I prol.* 3-4):

Duplex libelli dos est, quod risum movet  
et quod prudenti vitam consilio monet<sup>33</sup>.

Con queste intenzioni Montaigne si dedicò a letture in prosa e in poesia, e all'attività letteraria (a partire dal 1569)<sup>34</sup> sia nel periodo in cui fu impegnato nella vita di corte e in cariche pubbliche, sia soprattutto quando si ritirò in un *otium* letterario tra il 1570 e il 1581, poi interrotto dall'elezione a sindaco di Bordeaux (per due mandati). Nella compresenza di studio e attività politica, nonché nell'approccio pragmatico ai classici, egli ricorda contemporanei altrettanto colti e similmente impegnati, come in Italia – alcuni decenni prima – Niccolò Machiavelli (1460-1527) o Baldassar Castiglione (1478-1529), entrambi presenti con le loro opere nella sua biblioteca<sup>35</sup>. Il primo trovò rifugio nei classici durante un periodo di *otium* (per lui forzato), traendone spunto per il suo trattato *De principatibus* (*Il*

<sup>31</sup> Vd. Leonardo Sciascia, *La sentenza memorabile*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 33-34 (che rimanda ad Auerbach).

<sup>32</sup> Montaigne menziona però in questo saggio Esopo, modello di Fedro (II, 10, p. 529), per i molteplici significati delle sue favole.

<sup>33</sup> «È duplice il valore del (mio) libretto, ossia che muove al riso e insegna a vivere con saggi ammonimenti».

<sup>34</sup> Con la traduzione dal latino di un'opera di Raymond de Sebond, *Theologia naturalis, sive liber creaturarum*.

<sup>35</sup> Vd. Lazard, *Michel de Montaigne*, cit., p. 200.

*Principe*)<sup>36</sup>; il Castiglione utilizzò i classici nel *Cortegiano* come modelli di vita, letteratura e lingua (trasferendone l'esempio nell'ambito dell'italiano delle corti)<sup>37</sup>. Con l'Italia Montaigne ebbe del resto vari contatti, nello spirito internazionale proprio della cultura del suo tempo, e la visitò in un lungo viaggio negli anni 1580-1581<sup>38</sup>.

Pur interessandosi dunque anche agli autori moderni (specie italiani e francesi), detti “nuovi”<sup>39</sup> e spesso accostati o paragonati ai classici<sup>40</sup>, Montaigne privilegia questi ultimi nel saggio in questione, soprattutto i latini, affermando inizialmente di volerli occupare solo di loro (II, 10, p. 528):

(a) Non mi occupo dei nuovi, poiché gli antichi mi sembrano più succosi e vigorosi; né dei greci, poiché il mio intelletto non si sa accontentare di una comprensione puerile e da principiante.

Del resto, pur scrivendo con orgoglio in francese<sup>41</sup>, Montaigne ebbe con il latino un rapporto speciale fin dall'infanzia,

<sup>36</sup> Machiavelli, allontanato dall'attività pubblicata nel 1512 con il ritorno dei Medici a Firenze, si ritirò in un suo podere, dove scrisse una nota lettera a Francesco Vettori (del 7 novembre 1512) in cui racconta delle sue letture serali dei classici come di un dialogo con gli antichi. Per analogie tra Machiavelli e Montaigne cfr. Ugo Dotti, *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 116.

<sup>37</sup> Castiglione, diplomatico e ambasciatore dei duchi di Urbino e poi del papa, compose opere in latino e in volgare italiano. Per il rapporto con i classici vd. Francesca Boldrer, *L'esempio di Cicerone e Virgilio: antico e moderno nel Cortegiano di Baldassar Castiglione*, in Atti del convegno internazionale *Antico e moderno: sincretismi, incontri e scontri culturali nel Rinascimento* (Chianciano Terme-Montepulciano, 19-21.7.2018), Firenze, Cesati, 2020, pp. 207-218. Per l'influsso che il *Cortegiano* ebbe sulla corte di Francia cfr. Giuseppe Toffanin, *Montaigne e l'idea classica*, Bologna, Zanichelli, 1942<sup>2</sup>, p. 9.

<sup>38</sup> Su tale viaggio Montaigne tenne un diario, *Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie, par a Suisse et l'Allemagne, en 1580 et 1581* (non destinato alla pubblicazione, e pubblicato poi nel 1774), da cui emerge l'immagine dell'Italia come di un paese colorito, ma intellettualmente poco vivace; vd. Guido Piovene, «Prefazione» a Montaigne, *Viaggio in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. XI.

<sup>39</sup> Forse con arguta allusione ai *poetae novi* latini e al rapporto critico già presente nella letteratura antica tra generazioni e generi diversi, e ora tra lingue classiche e volgari.

<sup>40</sup> Sono menzionati, nell'ordine, Boccaccio, Rabelais, Second, Ariosto, Bodin, Froissart, Guicciardini, de Commynes, du Bellay.

<sup>41</sup> Vd. *Essais* II, 10, p. 541 «qualsiasi lingua parlino i miei libri, io parlo loro nella mia».

quando il padre Pierre, un nobile aperto all'umanesimo italiano e a metodi educativi "naturali", fece sì che lo apprendesse persino prima della lingua materna e attraverso l'uso attivo, come l'autore narra argutamente negli *Essais* (I, 26, pp. 230-231):

(a) l'espedito che mio padre trovò fu quello di affidarmi, quando ero ancora a balia [...] a un tedesco [...] assai esperto di quella [lingua] latina [...] oltre a questi ce n'erano altri due [...] costoro non mi parlavano che in latino. Quanto al resto della casa, era una regola inviolabile che lui stesso, mia madre, camerieri e cameriere parlassero in mia compagnia solo con quelle parole di latino che ciascuno aveva imparato per chiacchierare con me. È straordinario il profitto che ciascuno ne trasse. [...] insomma, ci latinizzammo al punto che ne traboccò un poco fino ai nostri borghi tutt'intorno [...] quanto a me, avevo più di sei anni e non capivo il francese [...] mi hanno detto spesso che da ragazzo possedevo quella lingua [il latino] con tanta speditezza che temevano di avvicinarsi.

Benché in seguito Montaigne non praticasse più il latino parlato<sup>42</sup>, leggeva le opere scritte in questa lingua antica nella loro forma originale, diversamente da quelle greche (tra cui l'amato Plutarco, letto in traduzione)<sup>43</sup>, pur avendo nozioni anche di greco, appreso in collegio e oggetto di rinnovato insegnamento in Europa<sup>44</sup>. D'altra parte, generalmente egli non appare interessato ad aspetti strettamente linguistici e a problemi critico-testuali e filologici, diversamente da altri umanisti impegnati a ricercare e collazionare manoscritti<sup>45</sup>, anche se in questo saggio accenna a una questione di prosa ritmica riguardante Cicerone (II, 10, p. 537), segnalando un passo in cui aveva notato "ritmi disarmonici":

<sup>42</sup> Vd. *Essais* I, 26, p. 233 «da allora mi ci sono disabituato tanto da perderne completamente l'uso».

<sup>43</sup> *Essais* II, 10, p. 532 «i libri che mi servono a questo sono Plutarco, da quando è divenuto francese [nella traduzione di J. Amyot], e Seneca»; cfr. ivi, p. 533 «Plutarco è libero sempre», p. 537 «Plutarco è il mio uomo».

<sup>44</sup> A partire dall'Italia (Firenze) dalla fine del XIV sec. grazie a Coluccio Salutati e al Crisolora; vd. Monica Berté, Marco Petoletti, *La filologia medievale e umanistica*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 112-118. Cfr. *Essai* III, 26 (p. 232): «quanto al greco, del quale non ho quasi conoscenza, mio padre stabili di farmelo imparare con lo studio, ma in maniera nuova, sotto forma di passatempo e di esercizio».

<sup>45</sup> Vd. Anne Denieul-Cormier, *La France de la Renaissance (1488-1559)*, Paris, B. Arthaud, 1962, pp. 365-373.

Egli [Cicerone] mescola talvolta assai disarmonicamente i suoi ritmi, ma di rado. Io, secondo il mio orecchio, ho notato questo passo: *Ego vero me minus diu senem esse mallet, quam esse senem, antequam essem.*

In realtà, questa citazione ciceroniana appare assai più interessante – ed è probabilmente inserita per questo – sia per il contenuto, legato al tema della vecchiaia (e implicitamente della morte), sia per l'arguto gioco di parole: «io preferirei in verità essere vecchio meno a lungo che essere vecchio prima di esserlo».

Montaigne appare in ogni caso ben documentato riguardo ai testi classici disponibili (anche minori)<sup>46</sup>, in parte riscoperti solo poco prima, ma interessato a valutarne soprattutto l'attualità e validità per sé e nel proprio tempo, sia come modelli di stile – con gusto rinascimentale per la grazia formale –, sia per l'importanza delle riflessioni sulla condizione umana in essi contenute. Scrive ad es. riguardo al commediografo Terenzio, uno tra i suoi preferiti quanto a piacevolezza (II, 10, p. 529):

(a) quanto al buon Terenzio, leggiadria e grazia della lingua latina, lo trovo ammirevole nel rappresentare al vivo i moti dell'animo e la condizione dei nostri costumi; (c) in ogni momento le nostre azioni mi rimandano a lui. (a) Per quanto spesso lo legga, vi trovo sempre qualche bellezza e qualche grazia nuova.

Dello stesso Terenzio Montaigne fece incidere nella biblioteca il verso emblematico del concetto di *humanitas* (ma con *variatio* rispetto all'originale) dalla commedia *Heautontimorumenos*, “Il punitore di se stesso” (v. 77): *Homo sum, humani a me nihil alienum puto*<sup>47</sup>.

Tuttavia, nei confronti dei classici egli non nutrì una soggezione acritica, bensì, con acribia umanistica e attitudine alla critica letteraria<sup>48</sup>, ne giudicava contenuti e forme esaminandoli

<sup>46</sup> Montaigne cita ad es. l'*Assioco*, dialogo attribuito a Platone (ma in seguito riconosciuto come apocrifo), su cui dà peraltro un giudizio negativo (II, 10, pp. 528-529).

<sup>47</sup> Nelle edizioni di Terenzio il verso ha un diverso *ordo verborum*, ovvero: *homo sum: humani nihil a me alienum puto*. Il passo è inoltre utilizzato da Montaigne nel saggio II, 2, con ulteriori modifiche, lì per adattarlo al contesto (p. 446): *humani a se nihil alienum putet*.

<sup>48</sup> Come mostra anche la sua abitudine di compilare schede con giudizi sui libri letti, di cui riporta esempi alla fine del saggio (II, 10, pp. 540-541): «ho preso



sia singolarmente, sia mettendoli a confronto tra loro, e ancora comparandoli ai moderni, peraltro con giudizi finali in genere favorevoli agli antichi, ma non risparmiando ad alcuni critiche anche pungenti<sup>49</sup>. È il caso di Cicerone, su cui Montaigne si sofferma ripetutamente nel saggio II 10 per indicarne pregi ma soprattutto difetti, seguendo peraltro l'esempio di altri umanisti non di rado severi verso l'oratore, nonostante l'ammirazione, a cominciare da Petrarca. Questi, ritrovando gran parte dell'epistolario che ne rivelava le umane debolezze e contraddizioni, prima ignorate, ne era rimasto deluso al punto tale da scrivere a Cicerone due lettere immaginarie, una di biasimo e l'altra di riconciliazione<sup>50</sup>.

La critica di Montaigne a Cicerone riguarda anche aspetti letterari, oltre che morali, come la prolissità, per cui lo riteneva (forse) inferiore a Sallustio (preferito per la *brevitas* rispetto alla *concinnitas ciceroniana*)<sup>51</sup>, e le sue ambizioni poetiche, ritenute risibili, peraltro secondo un giudizio risalente a detrattori antichi (ma non del tutto condivisibile)<sup>52</sup>. D'altra parte, Montaigne apprezza Cicerone per altri aspetti e coglie lati della sua personalità, come l'inclinazione alle facezie, che in verità mostrano (forse inconsapevolmente) non poca somiglianza con il suo carattere.

l'abitudine [...] di aggiungere alla fine di ogni libro (dico di quelli dei quali mi voglio servire una sola volta) la data in cui ho terminato di leggerlo e il giudizio che all'ingrosso ne ho ricavato».

<sup>49</sup> Vd. ad es. contro Platone (II, 10, p. 535): «la licenza del tempo mi scuserà di questa sacrilega audacia di ritenere stiracchiati anche i dialoghi di Platone».

<sup>50</sup> Petrarca scoprì le epistole ciceroniane ad Attico, Bruto e Quinto nel 1345 nella Biblioteca capitolare di Verona. Sulle sue lettere a Cicerone vd. Francesca Boldrer, *Ritratti moderni di Cicerone nelle epistole agli antichi di Petrarca (fam. 24,3 e 4)*, «Ciceroniana on line», III, 1, 2019, pp. 107-132. Rispetto a Petrarca Montaigne presenta però anche notevoli differenze; vd. Dotti, *La città dell'uomo*, cit., pp. 115-116.

<sup>51</sup> Vd. *Essais* II, 10, p. 538 in cui Montaigne ammira «(a) la purezza e l'inimitabile nitore della sua lingua [di Sallustio] che ha superato non solo tutti gli storici, come dice Cicerone, ma (c) forse (a) Cicerone stesso».

<sup>52</sup> La critica era rivolta soprattutto ai poemetti e versi autocelebrativi, cui Montaigne qui verosimilmente allude; vd. Francesca Boldrer, *Il rapporto tra Cicerone e Virgilio: riscontri biografico-letterari, Servio e il ruolo della VI bucolica*, «Vichiana», 56, 2, p. 11 e n. 3. Tuttavia, in base ai frammenti, la produzione poetica di Cicerone appare varia e innovativa, dapprima di gusto alessandrino e forse antesignana dell'elegia (vd. *ivi*, p. 27), poi di tema epico-storico, e ancora didascalica (la di traduzione in versi *Aratea*).

Se c'è biasimo, unito talvolta a beffarda ironia (riguardo, tra l'altro, all'aspetto fisico dell'oratore) – di cui Montaigne stesso riconosce l'impudenza –, non mette comunque in discussione il riconoscimento del valore delle opere ciceroniane, anche come propria fonte (II 10, pp. 533-534):

(a) quanto a Cicerone, le opere sue che possono servire al mio scopo sono quelle che trattano della filosofia, particolarmente morale. Ma, per confessare arditamente la verità (poiché, una volta oltrepassate le barriere dell'impudenza, non c'è più freno), il suo modo di scrivere mi sembra noioso [...] quello che c'è di vivo e di midollo è soffocato dalle sue lungaggini preliminari.

E più avanti (II 10, p. 536):

(a) quanto a Cicerone, sono del parere comune che, a parte la scienza, non ci fosse molta eccellenza nel suo animo: era un buon cittadino, di natura mite, come sono facilmente gli uomini grassi e faceti, quale egli era<sup>53</sup>; ma di mollezza e di vanità ambiziosa ne aveva, a dire il vero, parecchia. Così non so come scusarlo dell'aver giudicato la propria poesia degna di essere messa in luce [...] quanto alla sua eloquenza, è assolutamente senza confronti; credo che mai uomo l'eguaglierà.

Del resto, altrove Montaigne parla positivamente in questo saggio delle *Epistulae ad Atticum* (pur senza nominare Cicerone)<sup>54</sup>, traendone riflessioni interessanti e la curiosità di conoscere meglio la personalità e psicologia di questo e di altri autori antichi, come già di se stesso<sup>55</sup>. A questo punto egli dichiara tra l'altro l'opportunità di astenersi da giudizi e di valutare solo le conoscenze degli scrittori, non la loro vita, ma poi indulge a immagini retoriche che sembrano parodiare Cicerone (II 10, p. 535):

(a) leggo volentieri anche le *Lettere «ad Atticum»*, non solo perché contengono un'amplissima trattazione della storia e degli affari del suo tempo, ma molto più per scoprirvi i suoi umori personali. Ho infatti una

<sup>53</sup> Montaigne alludeva forse al busto in marmo di Cicerone, datato alla metà del I secolo a.C., ora conservato ai Musei Capitolini, o a simili ritratti, da cui l'oratore risulta di robusta costituzione.

<sup>54</sup> Montaigne mostra comunque altrove di conoscerne l'autore; vd. II, 13, p. 812 «quel Pomponio Attico a cui scrive Cicerone».

<sup>55</sup> Vd. n. 30.

curiosità straordinaria, come ho detto altrove<sup>56</sup>, di conoscere l'anima e i giudizi sinceri dei miei autori. Bisogna certo giudicare la loro dottrina, ma non i loro costumi né essi medesimi attraverso quella pompa dei loro scritti che essi spongono al teatro del mondo.

Trattando di altre sue letture, talvolta Montaigne, dottamente e acutamente, loda un classico con le parole di un altro, come avviene riguardo a Terenzio, autore che egli stimava anche perché (come afferma) era stimato a sua volta da Cicerone e da Orazio<sup>57</sup>, preferendolo di gran lunga a Plauto<sup>58</sup>. Dapprima lo antepone anche alle nuove commedie del suo tempo (specie italiane), criticando queste ultime per la *contaminatio*, ovvero per la fusione di trame di commedie precedenti nella propria, in realtà recuperando un argomento usato nel mondo antico contro gli stessi commediografi latini rispetto a quelli greci<sup>59</sup>. Poi, per lodare Terenzio, ricorre a una suggestiva metafora "fluviale" ripresa da Orazio, definendolo «scorrevole e in tutto simile a un limpido fiume»:

mi è spesso venuto in mente come, ai tempi nostri, quelli che si mettono a far commedie (come gli Italiani, che vi riescono abbastanza felicemente) impiegano tre o quattro soggetti di quelle di Terenzio e di Plauto per farne una delle loro [...] nel mio autore succede tutto il contrario: le perfezioni e le bellezze del suo modo di esporre ci fanno perdere il gusto del suo argomento; la sua finezza e la sua grazia ci attraggono ovunque; ovunque egli è così piacevole, *liquidus puroque simillimus amni*.

Nel passo, la citazione latina finale può sembrare estranea al contesto e puramente ornamentale, ma è in realtà pertinente se si considera che è tratta da un'epistola oraziana a Floro

<sup>56</sup> Ad es. in *Essais* II, 31.

<sup>57</sup> Vd. *Essais* II, 10, p. 530 «(a) A stimare e preferire Terenzio (c) contribuisce molto il fatto che il padre dell'eloquenza romana l'abbia tanto spesso in bocca [...] e il parere che il primo giudice dei poeti romani dà sul suo compagno», con allusione a Orazio, *epist.* 2, 1, 59 *vincere Caecilius gravitate, Terentius arte [dicitur]* («si dice [...] che Cecilio primeggia per profondità, Terenzio per finezza»).

<sup>58</sup> *Essais* II, 10, p. 530 «ritengo che gli antichi dovessero ancor più lamentarsi di coloro che paragonavano Plauto a Terenzio (quest'ultimo ha molto più del gentiluomo)».

<sup>59</sup> Vd. Terenzio, *Heaut. Prol.* 16-18 *rumores distulerunt malevoli/ multas contaminasse Graecas dum facit/ paucas Latinas* («gente malevola ha detto che lui [Terenzio] ha fuso molte commedie greche per farne poche latine»).

(2,2,120) in cui l'autore, riferendosi a un aspirante poeta, utilizzava la metafora per descrivere il poeta ideale, a suo giudizio, consigliando di rendere scorrevoli e affinare i propri carmi eliminando parole superflue e insignificanti, ovvero di impegnarsi nel *labor limae*<sup>60</sup>.

Un caso simile di confronto tra antichi e moderni, a vantaggio dei primi, è offerto dal giudizio caustico di Montaigne sull'opinione di coloro che anteponevano Ariosto – un autore che egli aveva apprezzato in passato, ma da cui si era allontanato con l'avanzare dell'età<sup>61</sup> – al sublime Virgilio. La questione è trattata in termini quasi burleschi. Montaigne immagina infatti di interrogare lo stesso Ariosto (scomparso alcuni decenni prima, nel 1533), forse emulando Petrarca nell'idea di un dialogo immaginario, per sentirne l'opinione in proposito, aggiungendo una citazione latina senza indicarne l'autore, che i lettori esperti avrebbero riconosciuto come tratta da Catullo. Si tratta dell'ultimo verso di un carme faceto e malizioso (43, 8), argutamente pertinente benché riferito al confronto tra bellezze femminili, e citato anche in questo caso con una modifica testuale<sup>62</sup> (II, 10, p. 530):

quelli delle età vicine a Virgilio [...] che direbbero della stoltezza e della stupidità barbarica di coloro che oggi gli paragonano l'Ariosto? E che direbbe l'Ariosto stesso? *O seclum insipiens et infacetum!*

L'accostamento tra Virgilio e Ariosto nasceva da analogie tra poemi epici di argomento guerresco, nonché da allusioni anche verbali a cominciare dall'*incipit* dell'*Orlando furioso* (*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amor/ le cortesie, l'audaci imprese io canto...*), che richiama quello dell'*Eneide* (*Arma virumque cano...*)<sup>63</sup>. D'altra parte, l'esclamazione di Catullo («O epoca insulsa e senza spirito!») ripresa da Montaigne si riferisce

<sup>60</sup> Un concetto oraziano cui Montaigne accenna anche altrove in questo *Essais*, a proposito di Virgilio e della mancata revisione dell'*Eneide* (II, 10, p. 529).

<sup>61</sup> Vd. n. 12.

<sup>62</sup> Montaigne scrive *insipiens* invece di *insapiens*; vd. l'edizione a cura di Roger A.B. Mynors (ed.), *C. Valerii Carmina*, Oxford, Clarendon, 1960<sup>2</sup>.

<sup>63</sup> È peraltro sotteso anche Dante, *Purg.* 14, 109-110 «le donne e' cavalier, li affanni e li agi/ che ne 'nvogliava amore e cortesia».

al confronto tra una *puella non troppo bella*<sup>64</sup> e la donna del poeta, Lesbia, alla quale quella era stata da altri indebitamente paragonata pur essendo inferiore sotto ogni aspetto, come Catullo sottolinea con una serie di litoti<sup>65</sup> in una "parodia dell'encomio"<sup>66</sup>. Anche una delle precedenti interrogazioni retoriche di Montaigne («gli paragonano l'Ariosto?») imita Catullo, che poneva una simile domanda incredula nel verso precedente a quello citato (43, 7): *tecum Lesbia nostra comparatur?* («a te si paragona la mia Lesbia?»). Inoltre, l'esclamazione potrebbe richiamare alla memoria anche un celebre passo delle *Catilinarie* di Cicerone (I, 2 *O tempora, o mores!*) con effetto altrettanto enfatico e ironico nel nuovo contesto.

Il confronto tra il poema cavalleresco di Ariosto e l'*Eneide* ispira Montaigne anche più avanti nell'*Essai* II 10, con il ricorso a un'altra citazione latina ora tratta dallo stesso Virgilio, relativa a una scena naturalistica attinta dal IV libro delle *Georgiche* sull'apicoltura. Ricorrendo a metafore "aeree", infatti, Montaigne contrappone al "volo" alto e nobile del poeta latino, che ricorda quello di un'aquila (un'immagine utilizzata in genere dagli antichi piuttosto per Pindaro), lo "svolazzare" di Ariosto, mentre "tenta brevi sortite" (come è detto in latino) come le api virgiliane che, quando incombe la pioggia, non si allontanano troppo dall'alveare, ma osano solo brevi uscite (*georg.* 4, 194). Ancora una volta il passo è citato con *variatio* rispetto all'originale sia nel verbo, per adattarlo al diverso soggetto (singolare), che nella grafia con l'uso di *tentat* invece di *temptant*<sup>67</sup> (II, 10, p. 532):

(a) quello [Virgilio], lo vediamo volare ad ali spiegate, con volo alto e sicuro, seguendo sempre la sua mira; questo [Ariosto] svolazzare e saltellare di racconto in racconto come di ramo in ramo, non fidandosi delle

<sup>64</sup> Forse Ameana, presente anche in altri carmi; vd. Alessandro Fo (a cura di), Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 604-605.

<sup>65</sup> Catull. 43, 1-3 *salve, nec minimo puella naso/ nec bello pede nec nigris ocellis/ nec longis digitis* («salve, fanciulla dal naso non piccolo, né dal piede grazioso, né con occhi neri, né con dita lunghe»).

<sup>66</sup> Leonardo Ferrero, *Interpretazione di Catullo*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1955, p. 23.

<sup>67</sup> Cfr. il testo virgiliano nell'edizione critica a cura di Geymonat (ed. cit.): *excursusque brevis temptant*.

proprie ali che per un tratto assai breve, per paura che la lena e la forza gli vengano meno, *excursusque breves tentat*.

Prendiamo infine in esame la prima citazione latina inserita nel saggio II 10, apparentemente una formula di passaggio, che potrebbe però nascondere significati interessanti dal punto di vista psicologico e morale. È un verso che fu aggiunto dall'autore nell'edizione del 1588 (l'ultima pubblicata), posto subito dopo l'indicazione programmatica di Montaigne (già riportata in precedenza, ma che qui ripetiamo per il confronto con il passo latino) riguardante il duplice scopo delle sue letture – ovvero piacere e saggezza –, con cui egli esorta se stesso ad affrettarsi verso la meta (II, 10, p. 527):

(a) Nei libri io cerco solo di procurarmi un po' di piacere con un onesto passatempo; o se studio, vi cerco solo la scienza che tratti della conoscenza di me stesso, e che mi insegni a morir bene e a vivere bene: (c) *Has meus ad metas sudet oportet equus*<sup>68</sup>.

Nell'intero passo sono sottesi almeno due autori classici, Seneca e Properzio, rispettivamente per il testo di Montaigne in prosa e per la citazione latina in poesia (un pentametro). A Seneca rimanda sia il ripetuto avverbio “bene”, che richiama il tema della *virtus* come sostegno e guida in ogni vicenda umana, sia il riferimento antitetico alla vita e alla morte, temi seri affrontati con stoica fermezza dal filosofo antico nel *De brevitae vitae* e altrove, come in una *epistula ad Lucilium* che presenta una stretta affinità (61, 3-4):

*ante senectutem curavi ut bene viverem, in senectute ut bene moriar; bene autem mori est libenter mori [...]. Ante ad mortem quam ad vitam praeparandi sumus*<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Prop. 4, 1, 70 «Verso questa meta deve correre sudando il mio cavallo».

<sup>69</sup> «Prima della vecchiaia ho cercato di vivere bene, nella vecchiaia di morire bene; morire bene è morire volentieri [...] dobbiamo prepararci prima alla morte che alla vita». Cfr. Seneca nel *De brevitae vitae* 7,3: *vivere tota vita descendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota vita descendum est mori* («ci vuole tutta la vita per imparare a vivere e, ciò che forse ti stupirà di più, ci vuole tutta la vita per imparare a morire»).

Il verso scelto da Montaigne per suggellare la sua dichiarazione – il v. 70 della prima elegia del IV libro di Propertio – contiene un'elegante immagine tratta dall'equitazione, ma sembra leggero rispetto alle impegnative riflessioni esistenziali appena indicate, vagamente allusive alle condizioni precarie dell'autore stesso, da tempo malato<sup>70</sup>. Benché la scelta possa essere dettata proprio dalla volontà di variare tono e sdrammatizzare la dichiarazione, il verso può voler anche indicare, nel confronto con la fonte latina, una svolta forte e coraggiosa. In Propertio, infatti, la metafora è collocata in un punto "strategico" a metà dell'elegia, subito dopo il suo annuncio, seguito a lunghe riflessioni, di un nuovo tema per la propria opera, civilmente impegnato e utile per la collettività, ovvero la ricerca eziologica e la celebrazione di «riti sacri, ricorrenze e nomi antichi di luoghi», nell'intento (implicito) di mantenerne viva la memoria, confrontandoli anche con la Roma augustea (v. 69 *sacra diesque canam et cognomina prisca locorum*). In precedenza, invece, il poeta latino aveva cantato l'amore per Cinzia, un sentimento ormai esaurito al quale invano un indovino di nome Horus, apparso nei versi successivi (vv. 71-150) e forse *alter ego* del poeta, cerca di ricondurlo; il poeta, infatti, nonostante gli avvertimenti astrali, non cederà (come risulta dal seguito del IV libro), facendo prevalere il libero arbitrio e la scelta di temi culturalmente e socialmente utili<sup>71</sup>. Così, il contesto della citazione latina sembra suggerire anche per Montaigne un impegno deciso per un fine costruttivo e formativo<sup>72</sup>, utile per la collettività nonostante le dichiarazioni di modestia e di individualismo, e perseguito attraverso la valorizzazione dei libri antichi, unendo la memoria del passato alla sensibilità del presente.

<sup>70</sup> Montaigne soffrì di mal della pietra a partire dal 1578; vd. II, 37, pp. 1005-1006.

<sup>71</sup> Vd. Francesca Boldrer, *Horus, l'alter ego di Propertio: destino astrologico e libero arbitrio* (4,1,71-150), in *Alter/Ego. Confronti e scontri nella definizione dell'Altro e nella determinazione dell'Io*, a cura di Valentina Ferrigno et al., Macerata, eum, 2019, pp. 97-108.

<sup>72</sup> Vd. Michael L. Hall, *Montaigne's Uses of Classical Learning*, «The Journal of Education», 179, 1997, p. 74.

Con questi e innumerevoli altri richiami ai classici, espliciti e impliciti, Montaigne non mirava a uno sfoggio di erudizione, né a divenire «più dotto e più eloquente», bensì «più saggio»<sup>73</sup>, e a mostrare le solide basi dei suoi ragionamenti. L'*Essai* «Des livres» mette così in luce sia la cultura che la personalità intraprendente (ed esigente) dell'autore<sup>74</sup>, insieme mite e fiero, garbato e incalzante, riflessivo e socievole, intento a elaborare un metodo “socratico”<sup>75</sup> e, per certi aspetti, “scientifico”<sup>76</sup> di ricerca della saggezza e della verità in se stesso, ma anche negli altri e soprattutto nei grandi uomini antichi<sup>77</sup>, avvalendosi delle loro conquiste intellettuali per proseguire nella conoscenza. I suoi mezzi sono la documentazione e la lettura critica, il confronto e la riflessione critica personale, utili in una indagine sempre aperta e incerta (II, 10, p. 534):

(a) capisco abbastanza cosa siano la morte e il piacere [...] io cerco prima di tutto ragioni buone e sicure che mi insegnino a sostenerne l'assalto [...] io voglio ragionamenti che assalgano direttamente il nocciolo del dubbio.

Sembra chiaro dalle parole di Montaigne che la risposta ai molti dubbi dell'uomo non possa venire da un unico libro, ma vi si possa avvicinare dall'intreccio dei testi, che egli sembra voler leggere tutti, lamentando l'assenza di quelli perduti – che pure sembrano ispirarlo, come il *De virtute* di Bruto<sup>78</sup> – o immaginando altri simili a quelli possessuti, come per Diogene Laerzio<sup>79</sup>. In un crescendo di entusiasmo, che può ricordare talvolta

<sup>73</sup> Vd. *Essais* II, 10, p. 534.

<sup>74</sup> Vd. André Gide, pref. a *Montaigne*, trad. di Fausta Garavini, Milano, Adelphi, 1992, p. 15.

<sup>75</sup> Vd. Albert Thibaudet, *Montaigne*, texte établi par Floyd Gray d'après les notes manuscrites, Paris, Gallimard, 1963, p. 292.

<sup>76</sup> Vd. *Essais* II, 10, p. 535 «io cerco in generale i libri che si servono delle scienze, non quelli che le ordinano».

<sup>77</sup> Soprattutto nella seconda parte del saggio, dedicata agli storici (vd. II, 10, p. 538).

<sup>78</sup> *Essais* II, 10, p. 535 «ho rimpianto mille volte che si sia perduto il libro che Bruto aveva scritto sulla virtù poiché è bello imparare da quelli che ne sanno bene la pratica».

<sup>79</sup> *Essais* II, 10, p. 537 «mi dispiace molto che non abbiamo una dozzina di Laerzi».



la passionalità di Petrarca<sup>80</sup>, egli appare trovarsi infine nell'imbarazzo della scelta tra i libri a disposizione nella biblioteca, e curioso di conoscere non solo le opere, ma anche i loro autori. Tale curiosità, stima e talvolta persino adorazione (come dice per Sallustio) si estende dai latini ai greci e ai moderni, e poi a scrittori di ogni lingua e cultura, nel desiderio di conoscere le varie opinioni e prospettive<sup>81</sup> (II, 10, p. 537):

(a) non guardo con minor interesse le vicende e la vita di quei grandi maestri dell'umanità che la varietà dei loro precetti e delle loro idee. In questo genere di studio delle storie, bisogna sfogliare senza distinzione ogni specie d'autori, e vecchi e nuovi, e barbari e francesi, per apprendervi le cose che essi trattano in modo diverso. Cesare in particolare mi sembra che meriti di essere studiato, non solo per la scienza della storia, ma per se stesso, tanta perfezione ed eccellenza vi è in lui al di sopra di ogni altro, benché Sallustio sia del numero. Invero, io leggo questo autore con un po' più di riverenza e di rispetto di come si leggono le opere umane...

Così Montaigne, "volando" anch'egli di fiore in fiore, offre in questo saggio un'antologia ricca di idee, giudizi e desideri, e trasmette ai contemporanei e ai posteri il piacere e il valore della lettura in un percorso culturale, letterario e filosofico che unisce il mondo antico al Rinascimento, e appare tuttora attuale e coinvolgente.

<sup>80</sup> Cfr. Friedrich, *Montaigne*, cit., p. 45.

<sup>81</sup> Vd. *Essais* II, 37, p. 1043. Ne consegue, però, l'impossibilità per l'uomo di una conoscenza univoca, comune e generale; vd. Domenico Taranto, *Pirronismo ed assolutismo nella Francia del '600. Studi sul pensiero politico dello scetticismo da Montaigne a Bayle (1580-1697)*, Milano, Franco Angeli, 1994, p. 25.



Maria Paola Scialdone

Theodor Fontane e Alexandre Dumas *père*. Storie di lettura al caleidoscopio

Nel vasto ambito della articolata e ricca ricezione della cultura francese da parte del più importante scrittore del Realismo borghese tedesco del XIX secolo, Theodor Fontane (1819-1898), l'incontro di quest'ultimo con Alexandre Dumas padre (1802-1870), di cui quest'anno si celebrano i 150 anni dalla morte, è il punto di intersezione di diverse storie di lettura, che saranno oggetto di ricostruzione in questo saggio.

Presso il vasto pubblico il legame più evidente di Fontane con la Francia consiste nell'esibita corrispondenza intertestuale fra *Madame Bovary* di Gustave Flaubert e il suo romanzo più famoso, *Effi Briest* (1894-1895), quello – per intenderci – di cui Thomas Mann ebbe a dire: «Una biblioteca della letteratura romanzesca basata sulla scelta più rigorosa – dovesse anche restringersi a una dozzina di volumi, a dieci, a sei – non potrebbe essere priva di *Effi Briest*». *Madame Bovary* (1856), insieme a *La dame aux camélias* (1852) di Alexandre Dumas figlio, è infatti come è noto il modello principe di quella rilettura e riscrittura<sup>1</sup>. Ma gli addetti ai lavori sanno anche che questa relazione franco-tedesca è ben più radicata in Fontane e parte da molto più lontano, persino dalle sue più remote origini, che ne fanno uno degli esponenti più illustri della minoranza di esuli francesi ugonotti accolti in Germania grazie alla politica di diversi Kurfürsten di confessione calvinista. Gli antenati

<sup>1</sup> Jochen Bertheau, *Kontrafakturen. Fontanes Umarbeitungen von Flaubert "Madame Bovary", Dumas fils "La dame aux camélias" und Goethe "Wahlverwandtschaften"*, Aachen, Shaker Verlag, 2018.

di Fontane appartengono alla prima ondata (quasi 20.000), riversatisi in terra tedesca a partire dal 1685, di cui almeno 7.000 trovarono collocazione a Berlino. Definiti inizialmente “refugiés”, e dopo la fondazione del Reich, a fronte della loro completa integrazione, persino promossi a “i migliori tedeschi” (Bismarck), essi rappresentavano in Prussia una *haute bourgeoisie* facoltosa e colta, che dominava la lingua e la cultura francese: *passé partout*, nel Settecento tedesco, per l’accesso alla corte e alla nobiltà. Theodor Fontane cresce dunque in questo retaggio familiare<sup>2</sup> che nel suo *entourage* si va sempre più prussianizzando ma che, in un’ottica che oggi possiamo definire pienamente europea, lo sollecita a mantenere sempre desta una particolare attenzione e curiosità per la realtà oltrerenana, sia grazie alle continue citazioni della letteratura francese esibite dal padre Henri Fontane e sia alla sua personale fruizione dei libri che circolavano in casa, anche al fine di mantenere vivo un vissuto linguistico che andava sempre più affievolendosi con il passare del tempo e il crescente radicamento nella realtà tedesca<sup>3</sup>.

Andando restrospectivamente a curiosare fra le variegata e innumerevoli letture di Fontane, di recente ricostruite da un denso saggio dedicato alla storia e alla composizione della sua biblioteca virtuale<sup>4</sup>, occorre però subito dire che Alexandre Dumas padre non risulta presente fra gli scaffali della sua libreria, né appare citato nei suoi diari o nelle liste dei prestiti postali che nutrono la fitta e moderna rete intermediale a cui

<sup>2</sup> Fontane discende da parte di madre dalla famiglia Labry e da parte di padre dalla famiglia Fontane, rispettivamente della Francia del sud e della Francia occidentale. Conservativi, patriottici e cristiani, i genitori Emilie Louise Labry e Louis Henri Fontane, si sposano nel 1819 nella französische Kirche di Berlino, per poi lasciare la città e trasferirsi a Neuruppin, dove il 30 dicembre 1819 nasce figlio Theodor. Si veda il recente Iwan-Michelangelo D’Aprile, *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2019, pp. 36-43.

<sup>3</sup> Ivi, p. 43. Cfr. anche Hans-Martin Schorneck, *Fontane und die französische Sprache*, «Fontane Blätter», 3, 1970, pp. 172-186.

<sup>4</sup> Il saggio di Petra McGillen ricostruisce da documenti pubblicati e inediti il profilo affascinante di un Fontane definito «allesfressender Leser» e le variegata e fluttuanti fonti della sua biblioteca non legata a un luogo fisico definito, ma in continua espansione: *Ein kreativer Apparat. Die Mediengeschichte von Theodor Fontanes Bibliotheksnetz und Lektürepraktiken*, «Fontane Blätter», 103, 2017, pp. 100-123.

attinge nel suo onnivoro *habitus* di lettore. Nessuna osservazione fra l'altro riserva al grande autore francese per esempio nella recensione che nel 1885 redige per la «Vossische Zeitung» dell'articolato volume della *Geschichte der französischen Literatur* del noto critico letterario coevo Eduard Engel<sup>5</sup> (oltre 500 pagine pubblicate nel 1882 a Lipsia per i tipi di Friedrich) nonostante quel volume dedichi a Dumas padre più pagine che a Zola o a Flaubert<sup>6</sup>. La medesima assenza si riscontra nella lista di 71 consigli di lettura fornita nel 1889 da Fontane all'editore Pfeilstücker per una *broschüre*, ispirata a un'operazione già consolidata nei giornali inglesi, in cui lettori (e scrittori) famosi e rappresentativi dell'epoca redigono a scopo promozionale la classifica dei 'loro' migliori cento titoli da leggere<sup>7</sup>.

Le ragioni di questa omissioni tuttavia non risiedono certamente nell'appiattirsi da parte di Fontane, di cui è ben nota l'autonomia intellettuale e critica, sul giudizio nel complesso

<sup>5</sup> Theodor Fontane, *Eduard Engel. Geschichte der französischen Literatur, in Werke, Schriften und Briefe* [inizialmente *Sämtliche Werke*], Walter Keitel, Helmut Nürnberger (Hrsg.), Hanser, München 1962-1997 [d'ora in poi HFA], qui: *Aufsätze und Aufzeichnungen*, Jürgen Kolbe (Hrsg.), Abt. III, Bd. 1 (1969), pp. 520-527.

<sup>6</sup> L'edizione da cui cito in questo saggio è la ristampa: Eduard Engel, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig, Friedrich Brandstetter, 1927. Le pagine ivi dedicate a Dumas padre sono: pp. 213, 296, 337, 400, 427-430, 431, 435, 440, 443.

<sup>7</sup> T. Fontane, *Was soll ich lesen?*, in HFA, qui: *Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*, cit., pp. 570-572. L'elenco viene pubblicato in *Die besten Bücher aller Zeiten und Literaturen. Ein deutsches Gegenstück zu den englischen Listen der "100 besten Bücher". Eine Sammlung von ähnlichen deutschen Listen und von Äußerungen lebender deutscher Schriftsteller u.s.w. über die besten Schätze der Weltliteratur [...] zur Beratung des lesenden Publikums zusammengestellt*, Verlag von Berlin, Friedrich Pfeilstücker, 1889. Con questa pubblicazione l'editore mira a istituire un canone della Weltliteratur e a redigere un *vademecum* di libri "imperdibili" e ci fornisce, come direbbe Hans-Robert Jauss, un documento interessante dell'orizzonte di attesa dei lettori, oltre che della storia della lettura del tardo Ottocento in Germania. Nell'introduzione il curatore sottolinea che la reazione a una simile sollecitazione è stata di critica, di accusa di "Anglizismus" e che pertanto gli sono state fornite poche liste (35 in tutto, di cui solo in una viene citato Dumas padre), poiché la maggior parte degli interrogati si rifiuta di rispondere (forse un retaggio di un approccio intimo alla lettura di stampo classico-romantico?). L'elenco di Fontane viene poi ripubblicato anche nel 1894 nella rubrica dispensatrice di consigli di lettura: *Was soll ich lesen?* ristampato sempre da Pfeilstücker nel «Weihnachtsalmanach» del 1894: *Was soll ich lesen?*, in *Weihnachtsalmanach 1894. Äußerungen deutscher Männer und Frauen*, eingel. von Hermann Heiberg, gesammelt u. hrsg. von Victor Ottmann. Nebst e. Rundschau über die neueren Erscheinungen des Büchermarktes, Berlin, pp. 22-24.

abbastanza *tranchant* formulato da Engel su Dumas padre nella sua storia della letteratura:

Alexandre Dumas der Ältere aus Villers Cotterêts (1802-1870) ist der Begründer des zu einem einträglichen Geschäftsbetrieb gewordenen Sensationsroman, der auf die Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses der Menge [beruht]<sup>8</sup>.

Se poi ricordiamo anche che la ricostruzione delle letture importanti per la formazione letteraria di Fontane fa emergere come il suo bagaglio culturale sia una «wilde Mischung aus sogenannter klassischer Literatur und populärer Unterhaltungsliteratur»<sup>9</sup>, la mancata citazione di Dumas padre appare quanto mai sorprendente.

Semmai allora la causa va forse ricercata nel momento di passaggio in cui si colloca questo bilancio storico-letterario, di cui non a caso Fontane loda proprio l'attenzione di Engel – diversamente dalla coeva storia della letteratura di Friedrich Alexander Theodor Kreyssig (1865)<sup>10</sup>, che si ferma invece agli anni Cinquanta del XIX secolo («mit den fuenfziger Jahren abschliessend») – a non lasciare i lettori «über die grossen Talente der Gegenwart im Stich»<sup>11</sup>: talenti che, come riassume sempre Fontane, sarebbero Sardou, Daudet e Zola<sup>12</sup> e anche Gustave Flaubert «der genialste von Balzacs Schülern»<sup>13</sup>, questo per lo meno stando al discrimine apertamente selettivo confessato candidamente da Fontane con il suo tipico piglio salottiero e frivolo (il noto “Fontane-Ton”) sempre nella medesima recensione:

<sup>8</sup> Engel, *Geschichte der französischen Literatur*, cit., p. 427. Engel si sofferma anche su Dumas figlio: cfr. pp. 479-480.

<sup>9</sup> D'Aprile, *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*, cit., p. 8.

<sup>10</sup> Friedrich Alexander Theodor Kreyssig, *Studien zur französischen Cultur- und Literaturgeschichte*, Berlin, Nicolai, 1865.

<sup>11</sup> Fontane, *Eduard Engel*, cit., p. 520.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 520, 525-526. Anche quest'ultimo non a caso citato nel sopra ricordato elenco di 71 titoli redatto dall'autore medesimo, dove compare con «*L'assommoir, Eroberung von Plassans [La conquête de Plassans], La faute de l'Abbé Mouret*» (Fontane, *Was soll ich lesen?*, cit., p. 572) – segno che Fontane leggeva gli autori francesi sia in lingua originale che in traduzione.

<sup>13</sup> Fontane, *Eduard Engel*, cit., p. 525.

Das Buch [la storia della letteratura di Engel] zu schreiben war schwer, und es zu besprechen ist, ist wenigstens nicht leicht. Ein Kritiker soll alles besser wissen, womöglich gründlicher und besser als der Schriftsteller selbst, und hat meine Art Verpflichtung, von seiner Hochkanzel herab, entweder zu segnen oder zu verdammen. Aber wer hätte einer solchen Arbeit ungeheuren Fleisses gegenüber ein Recht dazu? Doch nur *der*, der imstande wäre, morgen ein ähnliches Buch zu schreiben oder gar ein drüberstehendes. Und also in solcher fühlt sich der Referent entschieden nicht. Er kann also nur liebevoll nachgehen und [...] *auf einige der Stellen hinweisen, die sein Interesse vorzugsweis in Anspruch genommen haben* (c.vo nostro)<sup>14</sup>.

L'assenza di riferimenti a un autore che fino alla sua morte (1871) aveva dominato inconstastato il campo letterario, non solo francese ma anche europeo, si potrebbero senza meno spiegare con le date di queste prese di posizione, che si collocano in una fase in cui lo stile romantico di Dumas cominciava a tramontare e stavano invece sorgendo altri astri della letteratura francese, tra cui i naturalisti a cui guarda con ammirazione e interesse<sup>15</sup> il sempre aggiornato Fontane, intento finalmente a imboccare con decisione la via della sua tardiva carriera letteraria e che, nella parte più personale e nutrita di quella recensione per la «Vossische Zeitung», sorvola esplicitamente su molti autori ed epoche letterarie «[um] nur noch bei der Erzählungsliteratur insonderheit bei dem naturalistischen Romane der Neuzeit bzw. Der Gegenwart einen Augenblick zu verweilen»<sup>16</sup>.

Anche passando al setaccio le lettere, i diari e gli appunti sparsi di Fontane, antecedenti e successivi alla data della recensione al

<sup>14</sup> Ivi, p. 521.

<sup>15</sup> La lettura di Zola da parte di Fontane, diversamente dal rapporto di Fontane con Dumas, trattato per la prima volta sistematicamente in questo saggio, è un argomento molto studiato nella filologia fontaniana. A lui l'autore dedica nel 1883 un denso saggio da titolo *Emile Zola. La fortune des Rougon*, e su di lui ritorna in svariate lettere e memorie in cui riporta osservazioni critiche interessanti per perseguire anche importanti snodi della sua stessa officina letteraria. Si vedano fra gli altri i contributi di: Patricia Howe, «*Ich hätte so geschrieben*»: *Fontane's Reception of Zola*, in Ritchie Robertson, Michael White (ed. by), *Fontane and Cultural Mediation. Translations and Reception in Nineteenth-Century German Literature. Essays in Honour of Helen Chambers*, Cambridge, Routledge, 2015, pp. 170-181 e Hugo Aust, *Fontane und der europäische Naturalismus. Fontanes Zola-Lektüre. Ibsen-Hauptmann*, in Christian Grawe, Helmuth Nürnberger (Hrsg.), *Fontane-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 2000, pp. 367-381.

<sup>16</sup> Fontane, *Eduard Engel*, cit., pp. 524-525.

volume di Engel (1885), si riscontra che i riferimenti a Dumas padre si riducono a un paio e sono entrambi di “seconda mano”. L’autore francese viene citato in maniera identica a distanza di dieci anni in due lettere distinte, scritte al medesimo destinatario, l’intimo amico Karl Zöllner (1821-1897), giurista berlinese, membro come Fontane delle due accademie culturali Rütli ed Ellora nonché suo successore nel prestigioso incarico di segretario della Preußische Akademie der Künste. Entrambe le lettere, datate rispettivamente 28 giugno 1871 e 13 luglio 1881, si chiudono con la medesima formula di commiato che presenta minime variazioni: «Und nun genug und übergenug, sonst sagst Du wie Heine ‘mal zu Dumas: “ja, Sie haben gut geschrieben, aber wer soll es lesen!”» (1871) e ancora: «Ich bin der Mann der langen Briefe, dieser aber ist eine der längsten geworden. Heine sagte zu dem älteren Dumas: “lieber Dumas, Sie haben gut schreiben, aber wer soll es lesen?”» (1871). La considerazione scherzosa che, a dar credito a Fontane, Heine avrebbe rivolto a Dumas, ovvero il riferimento alla prolificità e prolissità della sua produzione, diventa nella lettera a Zöllner una mera formula di stampo fraselogico con cui Fontane si avvia alla conclusione della sua missiva, dimostrando ironica consapevolezza di essere andato ogni limite tollerabile per il suo destinatario.

L’aspetto interessante di questa chiusa tuttavia non risiede tanto nella veridicità dell’aneddoto, che fra l’altro non risulta attestato in alcun modo nella produzione heiniana<sup>17</sup> e potrebbe essere invece solo frutto dell’invenzione di Fontane, così come della cultura coeva, bensì – da un lato – nella dimensione proverbiale attribuita a Dumas, segno evidente e amplificato della sua citazione costante nelle conversazioni dei salotti colti e nei periodici tedeschi dell’epoca a testimonianza ulteriore della centralità della sua opera nei discorsi legati alla lettura e alla scrittura; e – dall’altro – nel permetterci di ricostruire un’ulteriore *histoire de lecture* al cui crocevia si colloca questa volta

<sup>17</sup> Cfr. il commento dei curatori alla lettera 3/144 (in HFA, qui: *Briefe*, Walter Hettcher et al. (Hrsg.), Abt. IV, Bd. 5 (1994), p. 518): «Dieser Ausspruch ist in Heines Werken, Briefen und Gesprächen nicht nachweisbar».



Fontane: un Fontane che legge Heine, che a sua volta – come in una mise *en abyme* – aveva letto Dumas.

Anche lo stesso rapporto fra Alexandre Dumas padre e Heinrich Heine sfuma in parte nell'aneddotica. Neppure l'entusiastica affermazione di Dumas padre a sostegno dell'esule ebreo tedesco in terra di Francia – «Wenn Deutschland Heine nicht will, werden wir ihn gerne adoptieren, aber leider liebt Heine Deutschland mehr, als es das verdient» – è infatti riconducibile a fonte certa. Ben più solida però, perché attestata, è la loro reciproca conoscenza, che poggia su solidi pilastri: la frequentazione personale fra i due scrittori (Heine è a Parigi dal 1831 e per un periodo abita persino nella stessa via di Dumas, la rue d'Amsterdam)<sup>18</sup>, l'amicizia fra Heinrich Heine e Gérard De Nerval<sup>19</sup>, braccio destro di Dumas, e la comune passione per il Reno, paesaggio culturale e confine politico a cui tutti e tre gli intellettuali, Dumas, Heine e Nerval, rivolgono la loro attenzione e, seppur in modo diverso dedicano la loro penna<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> L'esilio parigino di Heine è molto lungo e attraversa gli anni della monarchia di Luglio, della rivoluzione del 1848, della Seconda repubblica e del Secondo impero. Heine si stanilisce a Parigi nel 1831 e stringe rapporti con scrittori come Balzac, George Sand, Gautier, de Musset, Hugo e, appunto, Alexandre Dumas.

<sup>19</sup> Solomon A. Rhodes, *The Friendship between Gérard De Nerval and Heinrich Heine*, «The French Review», 23, 1, 1949, pp. 18-27.

<sup>20</sup> Alfred Du Bruck, *Nerval and Dumas in Germany*, «Nineteenth-Century French Studies», 3, 1/2 (Fall-Winter 1974-1975), pp. 58-64, qui pp. 58-59: «Visits to Germany by French Romantics were quite the order of the day, of course: since Madame de Staël's *De l'Allemagne*, French writers and their readers had shown a lively curiosity about the Germans, their literature, and the men who made it. Schiller's dramas had rivalled those of Shakespeare in popularity on the Paris stage during the 1820's significance. The date of his first trip has never been fixed precisely but is believed to be 1836; 6 the next one, in which we are interested here, was in 1838 with Dumas and produced the first section of *Lorely*, eight chapters grouped under the heading "Du Rhin au Mein." In contrast with Nerval, Dumas had never been to Germany prior to 1838, and his motive for the trip was solely the plot of Kotzebue's assassination travel descriptions: Dumas' three volumes of *Excursions sur les bords du Rhin* (Paris, 1841) and Nerval's *Lorely* (1852) Their description of Germany starts, of course, at the Rhine, which had become a symbol and a dream to the Romantics. Dumas treats the subject with proper solemnity and does not transcend the limits of Romanticism. For the Germans, "Le Rhin est l'emblème universel; le Rhin c'est la force; le Rhin c'est l'indépendance; le Rhin c'est la liberté. Le Rhin a des passions comme un homme ou plutôt comme un Dieu". 11 A short description of German student societies follows to prepare the reader for the story of Kotzebue and Sand. Finally, the travelogue, for such it is, takes up German cuisine and the furnishings of hotel rooms.

Se nel sesto dei *Theaterbriefe* di Heine Alexandre Dumas padre e Victor Hugo sono celebrati come «die besten Tragödiendichter der Franzosen», è soprattutto dalla corrispondenza epistolare fra Dumas e Heine che si può evincere l'ammirazione sconfinata che quest'ultimo nutre per l'autore dei *Trois mousquetaires*. Il suo giudizio entusiastico scaturisce fra l'altro da una appassionante esperienza di lettura diretta delle opere di Dumas padre, che Heine presenta tra l'altro come letteralmente salvifiche e provvidenziali nell'alleviargli i dolori negli interminabili anni parigini della malattia che lo condurrà alla morte. Scrive infatti Heine a Dumas il 28 marzo del 1854 dal suo «Matrazengruft zu Paris» in una lettera prossima alla scomparsa del grande poeta della *Loreley* (1856):

Mon cher Dumas;

[...]

Madame Heine a bonne souvenance de toutes les amabilités que vous nous avez prodiguées il ya a deux ans ou même plus.

Depuis six ans, je suis alité: dans le fort de la maladie, quand j'endurais les plus grandes tortures, ma femme me lisait vos romans, et c'était la seule chose capable de de me faire oublier mes douleurs.

Aussi, je les ai dévorés tous, et pendant cette lecture, je m'écriais parfois: «Quel ingénieux poète que ce grand garçon appelé Alexandre Dumas!»

Certes, après Cervantes et Madame Schariar, plus connue sous le nom de la sultane Scheherazade, vous êtes le plus amusant conteur que je connaisse.

Quelle facilité! Quelle désinvolture! Et quel bon enfant vous êtes! En vérité; je ne vous sais qu'un seul défaut: c'est la modestie. Vous êtes trop modeste.

Mon Dieu! ceux qui vous accusent de la vanterie et de rodomontades ne se doutent pas de la grandeur de vostre talent. Eh bien, je prétends, moi, que de quelque haute taille que soit la vôtre, et quelques soubresauts élevés qu'elle fasse, elle ne saurait atteindre le genoux, que dis-je! Pas mêmes les mollets de votre admirable talent. [...].

Encensez-vous tant que vous voudrez, prodiguez-vous à vous-même les louanges, les plus hyperboliques, donnez-vous-en à cœur joie, et je vous

Dumas remains within the Romantic tradition in his willingness to perpetuate the "legend of Germany," the land of picturesque castles and dreamy-eyed poets. Nerval's obvious intention of deflating these same myths, at the risk of alienating the reader, makes him more of a realist than his successful companion and collaborator. Here, perhaps, one can detect the influence of Heine, whose prose works are characterized by ironic presentation of places and people whom the author had encountered in his wanderings. This element in Heine's temperament acted as a counterweight against his own emotionalism, and Nerval's case may have been analogous».

défié de vous préconiser autant que vous le méritez pour vos merveilleuses productions.

Vos merveilleuses productions! «Oui, c'est bien vrai!» s'écrie en ce moment madame Heine, qui écoute la dictée de cette lettre; et la perruche qu'elle tient sur la main, s'évertue à répéter: «Oui, oui, oui, oui, oui!»

Vous voyez, cher ami, que, chez nous, tout le monde est d'accord pour vous admirer. – A vous de cœur<sup>21</sup>.

Come è noto, Heinrich Heine è un autore importante per Fontane. La lettura delle sue opere accompagna tutta la sua vita in un attraversamento di generi che rispecchia i passaggi della sua stessa carriera giornalistica e letteraria<sup>22</sup>. Fontane, che immagina se stesso come un *alter ego* del protagonista della poesia heiniana *Der Dichter Firdusi*, costruisce la sua fama di poeta di ballate all'ombra della lettura intensiva del *Buch der Lieder* (1827), del *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) e, appunto, del *Romanzero* (1851) di Heine, questo volume – tra l'altro anche citato insieme al *Wintermärchen* nell'elenco di letture consigliate del 1894 a cui si faceva sopra riferimento<sup>23</sup> – è presente nella biblioteca personale di Fontane nell'edizione del 1852 in una copia da lui annotata. Anche i *Briefe aus Berlin*,

<sup>21</sup> H. Heine, *Correspondance inédite, avec une introduction et des notes*, 3 tomi (1866-1877), in *Œuvres complètes de Henri Heine*, 13 voll., Paris, Calmann Lévy, Editeur, 1855-1885, qui tomo 3 (1877) pp. 326-329.

<sup>22</sup> Sul rapporto intertestuale fra Fontane e Heine si veda: Hans Otto Horch, "Das Schlechte ... mit demselben Vergnügen wie das Gute". Über Theodor Fontanes Beziehungen zu Heinrich Heine, «Heine Jahrbuch», 18, 1979, pp. 139-176; Hugo Aust, *Fontane und die deutsche Literatur. Fontanes Verhältnis zur Weimarer Klassik. - Fontane und die Romantik. - Fontane und Kleist. - Fontane und der "Tunnel über der Spree". - Fontane und Alexis. - Fontane und Heine. - Fontane und Sturm. - Fontane und Heise. - Fontane und Wagner*, in Grawe, Nürnberger (Hrsg.), *Fontane-Handbuch*, cit., pp. 306-346; Andreas Stuhlman, *Fontanes "Wanderungen" als Gegenentwurf und Komplement zu Heines "Reisebildern"*, in Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.), "Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg". *Fontanes "Wanderungen durch die Mark Brandenburg" im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs in Zusammenarbeit mit der Theodor Fontane Gesellschaft 18.-22. September 2002 in Potsdam, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003. pp. 137-157; Roland Berbig, *Der Dichter Firdusi – "sehr gut". Zu Theodor Fontanes Lektüre des Romanzero von Heine. Begleitumstände mit einem detektivischen Diskurs*, «Fontane Blätter», 65, 1998, pp. 10-53.

<sup>23</sup> Nella lista fornita a Pfeilstücker per la brochure pubblicata nel 1889 Fontane è ancora più radicale e caldeggia praticamente una lettura integrale di Heine: «Das Schlechte (mit alleiniger Ausnahme des Sentimentalen) mit demselben Vergnügen wie das Gute», in *Die besten Bücher aller Zeiten*, cit., p. 13.

insieme ai *Briefe aus Paris* di Ludwig Börne e alla lettura del “Times”, sono per lui un modello imprescindibile per il genere del *feuilleton* di viaggio, a cui si accosta a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo durante la sua esperienza di giornalismo in Inghilterra. La *Harzreise* di Heine (1826) rappresenta poi per Fontane un modello esemplare di scoperta e di esplorazione territoriale della provincia nella fase in cui progetta di scrivere le sue celeberrime *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*.

Non sorprenderà dunque se il giudizio estetico più articolato mai espresso da Fontane su Dumas all'interno di sua una critica teatrale del 1879 alla commedia *Mademoiselle de Belle-Isle*, portata in scena il 5 marzo 1879 al Königliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt di Berlino<sup>24</sup>, presenta inconfondibili accenti heiniani, in cui sembrerebbe riecheggiare la sopra citata lettera del 1854, in cui Heine paragona Dumas a una moderna Sheherazade capace di affabulare e incantare il lettore con la sua grande capacità di “story-telling”:

Das Stück ist seit gerade vierzig Jahren auf dem Theater und empfänden alle gleich mir, so würd' ich ihm weitere vierzig Jahre garantieren. Es zählt zu dem Reizendsten, was man sehen kann und berührte mich gestern wieder so recht wohltuend und erquicklich, als käm es frisch vom Quell. Wie hoch steht doch Dumas der Vater über Dumas den Sohn! [...] Er ist ein Tausendkünstler. [...] Die großen Dichter werden freilich aus anderem Holze geschnitten, aber die sprudelnden, phantasiereichen, denen der ältere Dumas so ganz und gar zugehört, möcht' ich als die “eigentlichen” bezeichnen. Sie bessern nicht, sie fördern nicht, sie lösen keine Aufgaben, die eine ausgenommen, uns alle Verstimmung und Sorge weggeplaudert zu haben. Und das ist auch etwas. Ihr Vorbild und ihre Muse: Sheherazade. Was diesen Stücken der alteren Dumas in meinen Augen einen noch ganz besonderen Reiz leiht, ist der spezifisch alt-französischen Stempel, den sie tragen<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Per oltre vent'anni Fontane, *habitué* del posto di platea nr. 23 del Königliches Schauspielhaus, ne recensisce per la «Vossische Zeitung» tutte le rappresentazioni teatrali. Di recente è stata pubblicata l'edizione integrale delle sue critiche: Theodor Fontane, *Theaterkritik 1870-1894*, Debora Helmer, Gabriele Radecke (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit der Theodor Fontane-Arbeitsstelle, Universität Göttingen, voll. 2-5, in Idem, *Das kritische Werk*, Grosse Brandenburger Ausgabe, begründet und herausgegeben von Gotthard Erler, fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering, Berlin, Aufbau Verlag, 2018.

<sup>25</sup> Theodor Fontane, *Dumas père – Mademoiselle de Belle-Isle*, in *Theaterkritiken 1870-1894*, cit., qui vol. 2, pp. 208-209.

E tuttavia, nonostante una così franca ammirazione, corroborata dall'apprezzamento tipicamente fontaniano del suo essere, oltretutto, un solido baluardo della buona vecchia tradizione, la presenza di Dumas padre nella produzione di Fontane, ancorché costante e carsica, è complessivamente episodica. Sempre restando alle critiche teatrali, mentre più spazio trovano le recensioni delle *pièces* di Dumas figlio<sup>26</sup>, sono infatti solo sporadici gli ulteriori riferimenti a Dumas padre, che si limitano a vaghi richiami encomiastici al calibro del suo talento portentoso o a brevi citazioni di sue presunte osservazioni critiche, citate da Fontane a conforto del suo punto di vista di recensore – come nel caso del pezzo su *Nos Intimes* di Sardou (1877).

Per avere un quadro più completo di questa relazione intertestuale Fontane-Dumas<sup>27</sup>, può essere allora utile, ponendo la valutazione che Fontane dedica al volume di Engel (1882) come un *terminus ante quem* e, procedendo per così dire *à rebours*, rivolgere l'attenzione anche alla fase in cui la notorietà di Dumas era all'ordine del giorno. Sorprende però riscontrare che nemmeno quarant'anni prima l'atteggiamento di Fontane è poi così diverso, nonostante l'anno in cui, non ancora scrittore, comincia a collaborare in veste di giornalista culturale con il prestigioso periodico «Cotta'sches Morgenblatt für gebildete Leser» sia il 1844, lo stesso anno in cui inizia la pubblicazione a puntate in Francia del celeberrimo *Les trois mousquetaires*, e solo nella “Beilage Literaturblatt” di quell'annata del «Morgenblatt» i riferimenti a Dumas siano addirittura 16.

Un pezzo di autore anonimo (firmato con le lettere “Dg.”), pubblicato nel «Morgenblatt» del 1844 e dedicato al teatro di Delavigne e Dumas, esemplifica quanto la figura, la produzione, e persino le vicende di cronaca del sanguigno autore francese appassionassero anche il pubblico tedesco:

Alexandre Dumas, der Romane, Novellen und Theaterstücke aller Art aus dem Ermel schüttet. Er versorgt unaufhörlich Journale, Wochenschriften

<sup>26</sup> Di cui Fontane recensisce nel 1877 *La dame aux camélias* e nel 1879 *L'étrangère* e *Le fils naturel*.

<sup>27</sup> Si tralascia qui di aprire un'indagine su presunte somiglianze tematiche o stilistiche, che peraltro finora la critica non ha riscontrato.

und Bühnen mit seine Geistesprodukte; frelich macht er sich die Arbeit zuweilen bequem, indem er auss einem Roman ein Feuilletton und dann in Schauspiel zuschneidet. Sein letztes Schauspiel "Der Lair von Dumbicki" haben die Studenten im Parterre des Odeons ein wenig ausgepiffen; er hält sich aber dennoch auf der Bühne und geht mit seinen anderen dramatischen Produkten durch. Seitdem er gedroht hat, sich mit Jules Janin wegen seiner derben Kritiken zu schlagen, hat dieser gehinderte Saiten aufgezogen und behandelt ihn glimpflicher. Ich glaube, die anderen Theaterkritiken fürchten sich vor dem stets schlagfertig scheinenden Dichter, und wagen es nicht, ihn zu schnöde zu behandeln, wie sie unbedeutende Schriftsteller zu behandeln pflegen. Wer möchte gern seine literarischen Meinungen mit dem Degen oder der Pistole in der Hand verteidigen?<sup>28</sup>

Sebbene, come è il caso di questo resoconto ironico, gli osservatori tedeschi non siano sempre benevoli con il grande autore francese, la sua celebrità sale incessantemente alla ribalta, per lo meno a giudicare dallo spoglio del decennio 1844-1854 dei «Cotta'sche Morgenblätter».

Come si spiega allora la reticenza di Fontane su Dumas, il più geniale degli scrittori dell'Ottocento? Un autore che, fra l'altro, al culmine della sua tarda carriera di romanziere, Fontane non tarderà ad emulare in termini prolificità, abilità nel piazzare i propri scritti nei periodici dell'epoca e passione per la Storia, interesse in virtù del quale Fontane e Dumas si incontrano idealmente in una ennesima esperienza di lettura, quella del comune idolo Walter Scott?

Questi, ideatore e fautore del romanzo storico moderno, a partire dal 1819 aveva fatto furore in Europa rivoluzionando l'industria letteraria grazie a un prodotto che, esattamente come Dumas di lì a poco, democraticamente avvicina lettori aristocratici e del popolo, come affermato anche da Heinrich Heine nei suoi resoconti per la «Westfälische Zeitung» sottolineando come «von der Gräfin bis zur Nähmädchen, vom Grafen bis zum Laufjungen, liest alles die Romane des großen Schotten»<sup>29</sup>. Scott ispira apertamente la produzione teatrale e in prosa di Dumas e

<sup>28</sup> «Cotta'sches Morgenblatt für gebildete Leser», Beilage Literaturblatt, 9, 1844, p. 92.

<sup>29</sup> Cit. tratta da Hartmut Steinecke, *Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998, p. 77.

al contempo è un modello conosciuto da Fontane fin dalla sua infanzia sempre grazie alla vasta biblioteca del padre, che ne era un vero estimatore<sup>30</sup>.

Due sono allora le ragioni che potrebbero spiegare perché solo di rado esprime tutta l'ammirazione che di certo nutre per Dumas e forse si possono evincere passando a contrappelo la biografia letteraria di Fontane.

La prima è che a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, nel preciso momento in cui fenomeno Dumas esplose, Fontane è completamente assorbito dalle traduzioni di grandi autori britannici come Shakespeare e, appunto, Scott, sulla scorta del quale si dedicherà a ricognizioni approfondite della storia, dell'aneddotica e della realtà scozzese<sup>31</sup> fino a potersi ritenere a tutti gli effetti "Großbritanniengeschult"<sup>32</sup>, una competenza che gli varrà diversi incarichi giornalistici che a partire dal 1850 lo condurranno molto spesso a Londra e dintorni. La seconda, invece, è probabilmente legata al tentativo da parte di Fontane di abbandonare definitivamente la carriera di farmacista per affermarsi come autore patriottico e libero professionista nell'ambito del giornalismo culturale e delle Accademie reali berlinesi. La grande stagione di Dumas padre coincide dunque anche con il grande progetto fontaniano di profilarsi come "cantore della Prussia" attraverso l'approfondimento e l'esaltazione della macro e microstoria della Marca di Brandeburgo, territorio su cui sta preparando i poderosi volumi

<sup>30</sup> Scott, che sa coniugare nella sua esposizione storica stile romantico e approccio realistico, accompagna anche i primissimi passi di Fontane nella letteratura, prima a livello di imitazione e poi come vero e proprio principio ispiratore della sua lirica giovanile e della sua prosa tarda (D'Aprile, *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*, cit., p. 223).

<sup>31</sup> Hugo Aust, *Fontane und die englische Literatur. Weltgröße Shakespeare. - Fontane und der realistische Roman des 18. Jahrhunderts. - Fontanes Scott-Lektüre. - Dickens und Thackeray*, in Grawe, Nürnberg (Hrsg.), *Fontane-Handbuch*, cit., pp. 346-364; Hans Vilmar Geppert, *Ein Feld von Differenzierungen. Zur kritisch-produktiven Scott-Rezeption von Arnim bis Fontane*, in Norbert Bachleitner (Hrsg.), *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 2000, pp. 479-500; Norbert Bachleitner, *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2012.

<sup>32</sup> D'Aprile, *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*, cit., p. 29.

delle *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862-1882) inventando letteralmente con la scrittura uno spazio culturale fino ad allora inesistente<sup>33</sup>. Non è dunque un caso se proprio nell'anno della fondazione da parte di Dumas padre del *Théâtre Historique*, il 1847, nel medesimo fascicolo dei «Cotta'sche Morgenblätter» che lo cita per ben 27 volte, Fontane esordisce con i *Preußenlieder*, seguiti a breve giro dai *Männer und Helden. Acht Preußenlieder* (Hayn, Berlin 1850) che gli valgono incarichi redazionali retribuiti in due dei fogli prussiani nazionalisti più schierati dell'epoca: la «Adler-Zeitung», nel 1851 e laarci-conservatrice «Neue Preußische Zeitung» (anche detta «Kreuzzeitung»), tra i cui fondatori figurava anche Otto von Bismarck, nel 1860.

Ma, paradossalmente, è proprio grazie a questa investitura tutta locale di Fontane come cantore patriottico che si apre per lui una stagione di intensa frequentazione della Francia e fra l'altro, come vedremo, un'occasione tardiva e concreta di “incontro” con il grande Dumas.

Se Fontane proprio nell'anno della morte di Heine (1856) aveva già compiuto un viaggio in Francia tornando a Berlino da Londra, è a partire dal 1864 che ne intensifica la frequentazione, ma stavolta in veste di cronista di guerra dopo aver accettato l'incarico ministeriale di redigere una storia delle campagne militari prussiane. Ragione sufficiente, forse questa, a spiegare ancora una volta la sua reticenza su Dumas per quasi un altro decennio. In virtù di questo compito vedono la luce per i tipi della stamperia di corte Decker a Berlino le 4000 pagine di ben 8 volumi di cronache, di cui solo 4 dedicati alle guerre franco-prussiane, questi ultimi fra i pochi resoconti bellici letti anche all'estero e tradotti in altre lingua, persino in francese<sup>34</sup>. Anche questi libri – come le già ricordate *Wanderungen durch die*

<sup>33</sup> Cfr. al riguardo: Domenico Mugnolo, *La Marca di Brandeburgo*, in Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 459-464 e Maria Paola Scialdone, *Mental Maps: La Marca di Brandeburgo come Erinnerungsort fra BRD e DDR*, in Antonella Gargano, Daniela Padularosa (a cura di), *Memoria dei paesaggi. Paesaggi della memoria*, Roma, Artemide, 2018, pp. 189-214.

<sup>34</sup> D'Aprile, Fontane. *Ein Jahrhundert in Bewegung*, cit., p. 266.



*Mark Brandenburg* – sono frutto delle vaste e variegata letture di Fontane che gli forniscono una base per: «Kompilationen [...] von Augenzeugenberichten, Memoiren, militärischen Dokumenten und anderen Presseberichten»<sup>35</sup>, il cui «Stoff», come afferma Fontane apertamente («Dies wird nirgends cachiert!») in una lettera del 21 febbraio 1874 indirizzata a Ludwig Pietsch, redattore della «Vossische Zeitung»: «ist aus 100 Schriftstücken entlehnt, aus tausend Notizen zusammengetragen»<sup>36</sup>. In veste di cronista ufficiale prussiano, Fontane compie poi anche un'attenta ricognizione delle fonti nemiche e si avvale di passi estrapolati dai carteggi che intratteneva con diverse persone coinvolte in modi diversi nei conflitti. La lettura delle lettere in particolare – lo afferma lui stesso –<sup>37</sup>, ma anche dei corrispondenti stranieri, francesi e inglesi, come lo stimatissimo William Russel del “Times”, gli è utile per affinare il suo punto di vista su un doppio canale, al contempo ufficiale e dal basso, alla ricerca di una cronaca che garantisca comunque sempre «Vielstimmigkeit und Multiperspektivität»<sup>38</sup>. Sicché la “lettura” degli avvenimenti che fornisce come cronista alla sua utenza tedesca, anche se la ragione nazionalistica prevale a salvaguardia della sua sussistenza per così dire “free lance” affidata a incarichi governativi, esprime comunque con equilibrio e competenza interculturale anche simpatia per i francesi a testimonianza anche di uno sconfinamento consapevole di Fontane nell’alterità.

Per corroborare con una testimonianza oculare in presa diretta l’impresa editoriale dei volumi di *Der Krieg gegen Frankreich 1870-1871*<sup>39</sup>, Fontane si reca anche personalmente sullo scenario della guerra franco-prussiana e da Berlino raggiunge la Francia il 27 settembre 1870, subito dopo la capitolazione di Sedan e la cattura di Napoleone III. Sottovalutando il pericolo, Fontane, che è solito viaggiare accompagnato, stavolta è da solo e il 5 ottobre nelle vicinanze di Toul, in prossimità della casa natale di Giovanna di Orléans a Donrémy, viene catturato da partigiani.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 264-265.

<sup>36</sup> HFA, qui *Briefe*, Otto Drude et al. (Hrsg.), Abt. IV, Bd. 2 (1979), p. 455.

<sup>37</sup> D’Aprile, *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*, cit., p. 265.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Volume che pubblica nel 1873, dopo sei intensi anni di lavoro.

La vita di Fontane nei giorni della prigionia dipende dalla lettura di comunicazioni e dispacci fra diplomatici franco-tedeschi e viene sottratta all'esecuzione solo grazie a un telegramma di Bismarck in persona del 29 ottobre 1870 che trova intercessione presso l'ambasciatore americano Eluhu Benjamin Washburne a Parigi.

Fontane descrive la sua drammatica avventura in *Kriegsgefangen*<sup>40</sup>, il resoconto autobiografico che la critica fontaniana più recente insiste, insieme alla tecnica compositiva ampiamente letteraria di tutti resoconti bellici, ad additare come il vero punto di svolta nella parabola creativa dell'autore, ovvero il suo passaggio dal "mestiere" all'"arte" visto che anche il suo primo romanzo, *Vor dem Sturm* (1878), nasce proprio sulla falsariga dei libri di guerra in Francia. La rinnovata occasione di incontro con Dumas padre senza dubbio si lega anche allo spessore letterario che acquistano, anche agli occhi dello stesso Fontane<sup>41</sup>, queste appassionanti storie militari su commissione.

Subito dopo la liberazione dalla prigionia, nonostante lo scampato pericolo, Fontane non esita a fare subito ritorno in Francia e racconta dettagliatamente questa ulteriore ricognizione in loco dell'aprile del 1871 nel volume *Aus den Tagen der Okkupation*, pubblicato sempre da Decker alla fine del 1871, il medesimo anno in cui, a conferma di questa sua decisa virata artistica, Fontane pubblica nel «Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft» un denso saggio di critica letteraria su Walter Scott. In *Aus den Tagen der Okkupation* egli dedica un capitolo alla città di Neuville dichiarando che è la meta che lo ha condotto espressamente a Dieppe, la città distante mezzo miglio verso la costa da lui descritta nel capitolo precedente. Neuville attira l'attenzione di Fontane non per la bella vista sul mare che si può godere da lì, ma per un "frisches Grab" collocato nel Kirchhof del paese. Si tratta proprio della tomba di Dumas, deceduto appena un anno prima, l'8 dicembre del 1870. Fontane, cronista attento ai fatti francesi, riferisce di aver letto a suo tempo nei giornali tedeschi – non appena Rouen era stata occupata dai

<sup>40</sup> Theodor Fontane, *Kriegsgefangen. Erlebtes 1870*, in HFA, qui: *Autobiographisches*, Walter Keitel (Hrsg.), Abt. III, Bd. 4 (1973), pubblicato all'inizio nella «Vossische Zeitung» 1870-1871, poi da Decker come volume.

<sup>41</sup> Ivi, p. 268.

prussiani il 6 dicembre del 1870 – la breve cronaca fornita da un testimone oculare della sepoltura del vecchio Dumas, che qui riporta fedelmente:

Gestern, am 8. D. M., haben wir Alexander [*sic!*] Dumas, den Vater, im Dorfe Neuville begraben. Nie vergesse ich, wie ich mit meinen Kindern den steilen Bergpfad unter Schneegestoeber hinaufschritt, um den geschiedenen die letzte Ehre zu erweisen. Unser Blick hielt Umschau. Naturgröße, Kriegsgefahr und das stille Ende dieses einst vielgefeierten Mannes erfüllten meine Seele mit vielfachen Gedanken. So erreichten wir die Kirche, die während wir den Sarg umstanden, allmählig von der hervorbrechenden Sonne erleuchtet wurde. Nur wenige Personen waren zugegen: Dumas Sohn, die Damen der Familie, einige Bürger von Dieppe, Fischersleute, Bauerskinder. Wir trugen ihn aus der Kirche auf den Kirchhof, senkten ihn ein und knieten nieder. Die Luft war still. Das Meer wallte ruhig. Wir weinten alle bitterlich, weniger um den Toten, als um das ganze Schicksal, das uns umgab<sup>42</sup>.

Il netto contrasto fra questo «kurzer, schmuckloser Bericht» di una semplicissima cerimonia funebre narrata con toni quasi Biedermeier e la grandissima fama di Dumas, autore di «100 Stücken und 300 Romanbänden» è ciò che spinge Fontane a recarsi a far visita al suo luogo di sepoltura. Il suo resoconto è un documento unico che ci narra in presa diretta della prima collocazione tombale di Dumas padre, trasferito poi il 15 aprile del 1872 a Villers-Cotterêts nella tomba di famiglia a nord della Francia, luogo di recente soppiantato dalla prestigiosa collocazione delle spoglie di Dumas padre a Parigi, traslate il 30 novembre del 2002 al Panthéon, dove ora riposa a accanto a Èmile Zola e a Victor Hugo, segno anche della sua riscoperta e definitiva collocazione nell'Olimpo delle massime celebrità francesi<sup>43</sup>.

Il resoconto delle indicazioni che Fontane chiede agli autoctoni per raggiungere la tomba riporta continuamente l'attenzione sul conflitto franco-prussiano che, all'indomani della bruciante sconfitta di Sedan (settembre 1870), accora i francesi più di ogni altro evento epocale. Fra l'altro anche il citato trafiletto della cerimonia funebre riportato da Fontane nel capitolo dimostrava

<sup>42</sup> T. Fontane, *Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lohringen*, in HFA, qui: *Autobiographisches*, cit., p. 839.

<sup>43</sup> La sua riscoperta si deve allo studioso Claude Schopp, che lo ha elevato al rango di grande autore togliendolo il marchio infamante di letteratura di consumo.

che la commozione generale fosse *expressis verbis* mossa più dal destino della Francia che dal defunto.

Non senza la solita ironia che lo contraddistingue, l'autore racconta infatti gustosamente di come, una volta identificato dai cittadini di Neuville come un forestiero tedesco, le domande che pone loro su Dumas ottengano, più che risposte circostanziate, osservazioni concitate sugli Ulani, temutissimo reggimento dell'armata prussiana percepito dai più come «furchtbar [...] an Haltung, an Blick, an Stimme»<sup>44</sup>. E tuttavia anche di come la sua intenzione «dem toten Dumas Huldigungen darzubringen», ovvero di recarsi a rendere omaggio al grande autore, rappresenti per lui un vero riscatto e proprio salvacondotto nonché la chiave per ottenere notizie riservate anche sulla dimora di Alexandre Dumas figlio nella vicina cittadina balneare di Puits, dove Dumas padre avrebbe trascorso gli ultimi giorni di vita e alla volta della quale si muove nel capitolo successivo di *Aus den Tagen der Okkupation*.

Ricorrendo all'uso del discorso indiretto Fontane sintetizza le indicazioni raccolte dai racconti orali dei cittadini di Neuville che restituisce dipingendo su Dumas e i suoi conterranei un edificante quadretto romantico di “corrispondenza di amorosi sensi”: «Er sei ein sehr freundlicher alter Herr gewesen, von allen Menschen, insonderheit von seiner Familie sehr geliebt. Allwöchentlich komme der Sohn oder die Schwiegertochter, um sein Grab mit Blumen zu schmücken. Erst gestern waren sie hier; sie brachten grosse Fliederbüsche. Ein Denkmal ist in Arbeit, das naechstens errichtet werden wird»<sup>45</sup>.

La visita che Fontane effettivamente compie alla tomba provvisoria di Dumas, descritta nei minimi particolari, conferma la grande notorità, anche al di fuori dei confini nazionali, dell'autore francese celebrato non da una lapide commemorativa ma da una lunga sfilza di dediche che gli ammiratori, i quali proprio come Fontane hanno compiuto un pellegrinaggio *à la page* alla volta delle “celebrities”, hanno depositato in forma scritta in prossimità del suo sacello. Fontane, tentato a sua

<sup>44</sup> Fontane, *Aus den Tagen der Okkupation*, cit., p. 840.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

volta di contribuire con un omaggio di suo pugno, trattenuto però dal lasciare a sua volta un paio di versi dalla sopraggiunta consapevolezza ironicamente confessata che «es gibt Zeiten, wo das Persönliche Schweigen muß neben dem Nationalen»<sup>46</sup>, appunta nel suo taccuino diversi di questi testi resi parzialmente illegibili dagli agenti atmosferici e nel capitolo di *Aus den Tagen der Okkupation* trascrive quello che ritiene essere umanamente più significativo:

Toi, que nous avons tant admiré sur la terre  
 Ton beau nom grandir encore dans l'avenir,  
 Toi que joignait l'esprit aux vertus d'un bon père  
 Nous garderons toujours ton tendre souvenir

Come spesso nei suoi resoconti di viaggio, caratterizzati da una estrema apertura mentale, Fontane, pronto a rivedere i pregiudizi alla luce di un sano sconfinamento e contaminazione con l'estraneo, non manca di rimarcare che è preso in contropiede dalla percezione locale di Dumas molto diversa dall'orizzonte di attesa che la sua fama chiacchierata, famigerata e rocambolesca aveva suscitato in lui e nella sua cultura di appartenenza:

Das ganze ein neues glänzendes Beispiel dafür, wie wir mit unserem Hörensagen und vereinzelt Notizen aufgebauten Vorstellungen vielfach in die Irre gehen, auch dann noch, wenn diese Vorstellungen einer gewissen Allgemeinberechtigung nicht entbehren. Wer unter uns, der dem älteren Dumas in seinem Luxus und seiner Massenproduktion, in dem ganzen genialen Leichtsinnes Lebens und seines Schaffens von fern her beobachtet hat, wer unter uns, frag' ich, hätte den Gedanken hegen können, daß eben dieser Mann, von seiner Grabstätte aus, vor allem als bon père zur Nachwelt sprechen wuerde?! Und zwar nicht in der sprüchwoertlichen Luegenhaftigkeit des Leichensteins sondern in aller Wahrheit<sup>47</sup>.

Queste considerazioni fontaniane, quasi una “Rettung” di Dumas di lessinghiana memoria, hanno un sapore tutto letterario giacché vi si coglie, in anticipo di diciotto anni, il tono della sua celeberrima “ballata delle pere”: *Herr Ribbeck von Ribbeck auf Havelland* (1889), la leggenda in versi rivisitata, ispirata dalle cronache locali dello Havelland raccolte da Fontane medesimo,

<sup>46</sup> Ivi, p. 842.

<sup>47</sup> Ivi, p. 841.

del luogo di sepoltura di uno Junker prodigale che, fattosi inumare con un seme di pero, continua dall'albero maestoso germogliato sulla sua tomba a distribuire generosamente i frutti ai suoi concittadini. Similmente Dumas, assunto nella sottolineatura di Fontane del suo essere percepito come «*bon père*», a nume tutelare del suo territorio, sembra dispensare sui suoi fedeli seguaci, una rassicurante protezione bonaria.

La conferma del nesso intratestuale qui ipotizzato fra questo episodio di *Aus den Tagen der Okkupation* e la ballata *Herr Ribbeck*, si conferma anche nel capitolo successivo, quello intitolato *Le Puits* e dedicato alla visita alla villa di Alexandre Dumas figlio, la cui collocazione era stata rivelata anch'essa dai medesimi interlocutori locali che lo avevano guidato alla tomba del padre.

Se la visita alla tomba di Dumas padre ha un carattere più trattenuto e intimo, il desiderio di vedere la villa del figlio acquista invece toni più apertamente scandalistici e salottieri, e in questo Fontane rivela in pieno la sua natura di giornalista da *feuilleton* e di viaggiatore moderno<sup>48</sup>. Il turismo letterario infatti era da qualche tempo una solida realtà che lo stesso Fontane aveva esperito già nel 1844 quando, a Londra per lavoro, aveva partecipato a un paio viaggi organizzati in Scozia alla volta di siti famosi come i campi di battaglia celebri nella storia della Gran Bretagna, i luoghi della leggenda di Ossian, e quindi dell'epica celtica, e ovviamente i siti immortalati dai romanzi di Walter Scott, compresa l'insignificante cittadina di Lochleven Castle resa improvvisamente celebre dal romanzo di Scott *The Abbot* che narra la vicenda della prigionia di Maria Stuarda<sup>49</sup> e che lo stesso Fontane descrive nei *reportages* di viaggio scozzesi per la «*Vossische Zeitung*» non mancando di esaltare il nuovo collegamento ferroviario che la collega alla capitale scozzese

<sup>48</sup> Con le *Wanderungen* Fontane inventa il "Reisefeuilleton" (la definizione è sua). Le *Wanderungen* contribuiscono a lanciare il turismo nel territorio della Marca di Brandeburgo. È proprio guardando a quella impresa editoriale che nel 1880 viene fondato il "Tourismus Verein fuer die Mark Brandenburg", che esiste tuttora, e Fontane ne è nominato membro onorario.

<sup>49</sup> D'Aprile, Fontane. *Ein Jahrhundert in Bewegung*, cit. p. 220 e Roland Berbig, *Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*, unter Mitarbeit von Bettina Hartz, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2000, pp. 1-8.

Edinburgh. Anche in *Jenseits des Tweed. Ein Reisebericht aus Schottland* (1860) Fontane aveva dedicato spazio a Walter Scott descrivendo minuziosamente la sua visita alla residenza del grande scrittore scozzese, di già trasformata in una meta presa d'assalto dai curiosi.

Proprio come per Dumas padre, anche in questo caso le sue aspettative sono pienamente disattese. Il «Wie der Mensch das Haus», ossia l'attesa corrispondenza fra la fama di Dumas figlio e una villa lussuosa, viene deluso:

Also wieder mal getäuscht! [...] Die Kleine [ein vorübergehendes Dorfmadchen] wies jetzt nach einem einsam auf der Düne liegenden Backsteinbau hinüber, dessen drei Giebel hell in der Sonne funkelten: "Voilà la Maison du Monsieur Dumas fils". [...] Meine Schritte führten mich nun auf die Villa zu, die eigentlich keine Villa war. Etwas entschieden Hausbacknes herrschte in ihr vor; man kann sagen, dia ganze Anlage glänzte durch Abwesenheit alles idyllischen oder gar romantischen Apparats. [...] – alles erinnerte mehr an das moderne Jagdschloss eines Industriellen, als an die Behausung eines Schriftstellers und Poeten.

Il consueto rimpianto della tradizione in Fontane e il constatare, esattamente come in *Herr Ribbeck*, che le nuove generazioni sono quasi sempre portatrici di uno scadimento ascrivibile in parte all'inarrestabile processo di modernizzazione è un *Leitmotiv* che riecheggia in tutta la produzione letteraria, ma anche critica e saggistica di Theodor Fontane, che anche qui non manca di rimarcare nel pur stimatissimo Dumas figlio la perdita dell'aura artistica, come direbbe Walter Benjamin, che circondava il padre.

Forse è sempre per una residua forma di pudore nazionalistico che Fontane – il quale, va ribadito, in questa fase è prevalentemente il cronista delle guerre franco-prussiane e non ancora il conclamato letterato rivelazione dell'ultimo scorcio del XIX secolo – si trattiene dalla tentazione di suonare il campanello della dimora di Dumas figlio con la scusa civettuola di non voler costringere una simile celebrità ad interagire con la sua «Kauderwelsch Ansprache»<sup>50</sup>. La ricompensa a questa

<sup>50</sup> Trad. mia: «eloquio incomprensibile perché miscuglio di diverse lingue», Fontane, *Aus den Tagen der Okkupation*, cit., p. 844.

“rinuncia” tuttavia non tarda ad arrivare e Fontane, seduto a poche centinaia di metri dalla casa e intento a realizzarne uno schizzo nel suo taccuino da viaggio<sup>51</sup>, ha l’opportunità di avvistare il figlio del grande Dumas accompagnato e la moglie che fanno ritorno a casa. La loro traiettoria inequivocabile e i tratti fisiognomici del presunto Alexandre Dumas figlio, che riesce a vedere in tutta chiarezza “*en face*”, lo tradiscono come «der Sohn seines Vaters. Der unverkennbare Mohrentypus des Alten, dessen Bild ich so oft gesehen hatte, spiegelte sich auch in *diesem* Kopf, nur abgeschwächt. Das krause Haar, beim Vater noch wollartig, war geblieben»<sup>52</sup>. Si noti la sottolineatura del dettaglio afro-caraibico dei capelli che sicuramente cattura l’attenzione di un autore come Fontane, nella cui poetica il tema della *mésaillance* gioca un ruolo importantissimo. L’immaginario a cui ricorre qui Fontane è, come spesso accade nella sua prosa a cavallo fra tradizione e modernità, quello fotografico. Il ritratto che si intravede ekphrasticamente nelle sue parole infatti è quello dell’istantanea più nota di Dumas padre, su cui ricalca il ritratto del figlio.

La consuetudine da reporter di Fontane, che conosce a mena dito cosa è opportuno dare in pasto ai suoi lettori curiosi, lo spinge a descrivere anche i dettagli dell’abbigliamento della coppia: «Er ein stattlicher Herr, Offiziershaltung, einfach in Kleidung; sie, die Dame, elegant: ein schottisch karrierter Mantel über ein violettfarbnes Wollenkleid, kleine Füße hohe Knöchelschuh, der Kopf in einer Kapuze; ein Haarsträhne hatte sich gelöst und flatterte im Winde»<sup>53</sup>. Ma anticipando le celeberrime critiche teatrali sopra ricordate, non si esime da esprimere anche un giudizio di merito su Dumas figlio: «kein blondlockiger Poet, der den Schein für das Wesen der Dinge annimmt, dies war der Mann, der bis in die Dunkelheiten des Herzens blickt, seine

<sup>51</sup> Ivi, p. 843. Seguendo la tradizione di tutti i viaggiatori tedeschi sulle tracce di Goethe, sempre muniti di taccuino, Fontane fa uno schizzo della casa: cfr. Theodor Fontane, *Notizbücher. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition*, hrsg. v. Gabriele Radecke, <<https://fontane-nb.dariah.eu/index.html>> (ultima cons. 06.01.2021).

<sup>52</sup> Fontane, *Aus den Tagen der Okkupation*, cit., p. 845.

<sup>53</sup> Ivi, p. 845.



Geheimnisse aufschließt, seine Verworrenheiten löst»; un uomo, dice ancora, che fisiognomicamente parlando tradisce: «den Doppelstempel von Mut und Genie»<sup>54</sup>.

### *Conclusioni*

Nella fase in cui Dumas è all'apice della sua popolarità, fra gli anni Quaranta e Sessanta del XIX secolo, Fontane si dedica prevalentemente alla cultura e alla letteratura inglese, ma soprattutto, pur bilanciando sempre il sentimento patriottico con uno sguardo cosmopolita e la disponibilità allo sconfinamento interculturale, è tutto intento a guadagnarsi spazio come cantore della Prussia. Questo rappresenta forse il maggiore deterrente a una citazione esplicita di Dumas nella sua opera. Ciò però non implica che Fontane non ne abbia invece una profonda conoscenza letteraria e non nutra una profonda ammirazione per Dumas, a cui non a caso si reca a rendere omaggio subito dopo la sua scomparsa, che peraltro cronologicamente coincide anche con la fine delle guerre franco-prussiane.

La ricostruzione complessiva del rapporto Fontane-Dumas che è stato oggetto di questo saggio corrobora la convinzione che questa visita alla tomba di Dumas non si tratti solo di una manifestazione di moderno turismo letterario, di cui pure Fontane è un indubbio fruitore e persino critico *ante litteram*. Il pellegrinaggio al sacello di Dumas nell'esatto momento della svolta artistica di Fontane, che da quel momento in poi abbraccerà senza tentennamenti la carriera letteraria, ha un carattere encomiastico, ma probabilmente anche apotropaico. Ossequiare Dumas significa al contempo compiere un rituale simbolico di seppellimento della sua stessa carriera di cronista e della sua modalità artistica pregressa per diventare uno scrittore "con la s maiuscola". Forse Fontane inconsciamente aspira anche a prendere commiato da quegli aspetti di Dumas che appartengono anche a lui e che lo rendono, per interessi e per approccio mediatico al processo di lettura e di scrittura, un

<sup>54</sup> *Ibidem*.

larvato *alter ego* ammirato ma da soppiantare ora che si sta consolidando in Europa la corrente naturalista a cui Fontane, pur mantenendo intatti in tutta la sua produzione a venire l'amore per la storia e il gusto per la narrazione venata di romanticismo<sup>55</sup>, guarda con attenzione e interesse imboccando la strada che lo condurrà a toccare anche nei suoi romanzi temi sociali importanti come l'ipocrisia della casta degli Junker, la discriminazione della donna, il divorzio e l'adulterio e lo scacco a cui è destinata la *mésaillance* negli anni bigotti e conservatori della nascita della Germania sotto l'egida prussiana.

Allontanandosi dalla tomba di Dumas, Fontane riferisce anche di aver preso con sé come *souvenir* un serto di fiori di sambuco («Flieder»)

Ich gab nichts, aber ich *nahm* [c.vo nel testo] etwas: einen jener Fliederzweige, die von liebenden Händen hier niedergelegt waren.

Was aus solchen Händen kommt ist immer geweiht und trägt einen Segnen mit sich<sup>56</sup>.

Nell'iconografia del lutto i fiori di sambuco, dal vago sentore di putrefazione, sono un classico ornamento tombale che nel linguaggio dei simboli letterari assomma in sé un duplice significato allusivo sia all'amore che alla morte. Nella tradizione popolare, che Fontane conosce molto bene, essi hanno anche un effetto apotropaico. L'autore, notoriamente amante dei rituali, prendendoli compie un consapevole atto beneaugurale («Segnen») nei confronti di se stesso, sottolineato dal corsivo nel testo del preterito «nahm», auspicando anche per sé il successo e la notorietà che hanno accompagnato tutta la vita di Dumas, quella fama che a lui arriverà solo in tarda età e che al momento della sua visita a Neuville rappresenta ancora solo un'azzardata scommessa.

<sup>55</sup> Cfr. Giuliano Baioni, *Il prussiano e Melusine*, in Theodor Fontane, *Romanzi*, 2 voll., Baioni (a cura di), qui vol. I: 1880-1891, Milano, Mondadori, 2003, pp. XI-CXXIII.

<sup>56</sup> Ivi, p. 842.

Ilaria Vitali

Collodi traducteur de Perrault ou *l'adaptation* des contes de fées en Italie

Dans un essai de 1998, la traductologue Susan Bassnett se posait la question : « Quand est-ce qu'une traduction n'est pas une traduction ? »<sup>1</sup>. La réponse paraîtrait évidente, tant nous sommes convaincus de savoir ce qu'est un texte traduit ; mais si l'on considère l'histoire de la traduction au fil du temps, on s'aperçoit que chaque époque a formulé une idée différente du concept et de ce qu'elle attendait d'un traducteur. De la tradition des belles infidèles au virage culturel des études traductologiques, le traducteur est devenu tour à tour invisible ou visible, sa posture ethnocentrique ou éthique, avec des conséquences manifestes sur l'acte traductif et sur le résultat de cet acte. A bien y regarder, savoir reconnaître ce qu'est (ou n'est pas) une traduction est une question bien plus complexe qu'on ne pourrait le croire, et suscite d'interrogations vertigineuses impliquant les notions d'authenticité, d'interprétation, d'autorialité, jusqu'à problématiser la notion de création elle-même.

Pour essayer non pas de répondre à la vaste question posée par Bassnett, mais d'y apporter quelques éléments de réflexion, je propose d'analyser la traduction d'un auteur français « classique », Charles Perrault, faite par les soins d'un auteur italien qui allait devenir lui aussi un « classique », Carlo Collodi.

Notre enquête traductologique commence à Florence en 1875, dans la maison d'édition des frères Paggi. Spécialisés dans

<sup>1</sup> Susan Bassnett, *When is a translation not a translation ?*, *Constructing cultures : essays on literary translation* (Susan Bassnett, André Lefevere ed. by), Clevedon-Philadelphia, Multilingual Matters, 1998.

la littérature pédagogique, ils envisagent la publication d'un recueil de contes de fées français pour leur collection « *Biblioteca Scolastica* », destinée aux élèves de l'école primaire et aux étudiants du secondaire (écoles techniques et lycée). Le traducteur auquel ils s'adressent pour ce projet s'appelle Carlo Lorenzini, alors un journaliste polémiste, connu pour sa verve satirique. Pour Lorenzini, cette traduction est la première incursion dans le domaine de la littérature pour l'enfance, et le premier ouvrage littéraire qu'il signe du pseudonyme de Collodi, qu'il avait réservé jusqu'alors à son activité de journaliste<sup>2</sup>. Cet ouvrage marquera un tournant dans la poétique de l'auteur, qui « grâce à la lecture des contes de fées français [découvrira] le merveilleux, alors banni de la littérature de jeunesse par les auteurs italiens qui le considéraient comme un moyen frivole pour s'évader de la réalité [...] »<sup>3</sup>.

Même si la plupart des contes de fées du recueil choisi par les Paggi sont issus de la plume de Perrault, Collodi ne traduit pas le texte intégral des *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* (1697) : sa traduction s'exerce sur une anthologie préexistante, parue pour la première fois en 1853 dans la « Bibliothèque des chemins de fer » de Hachette, intitulée les *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*<sup>4</sup>.

On le devine facilement, « aucune préoccupation philologique ne préside au choix des textes. Le recueil original de Perrault [...] n'est pas reproduit dans son intégralité et l'ordre des textes y est bousculé de façon arbitraire »<sup>5</sup>. On commence donc à mieux cerner les contours de ce projet éditorial : destinés à un public d'enfants, les contes sont choisis en fonction de leur accessibilité, sans soucis de rigueur ou de précision textuelle. Bien

<sup>2</sup> Cfr. François Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, « Convergences francophones », 2, 1, 2015, pp. 27-36, <<http://mrujs.mtrooyal.ca/index.php/cfi/index>>, avril 2020.

<sup>3</sup> Veronica Bonanni, *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy*, « Féeries », 9, 2012, pp. 251-265, <<https://journals.openedition.org/feeries/833#quotation>>, avril 2020. Sur ce sujet, voir aussi Renato Bertacchini, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961.

<sup>4</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>5</sup> Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, cit., p. 30.

que cela puisse paraître étonnant, il faut relever qu'il ne s'agit pas de la première traduction italienne qui s'exerce sur cette édition anthologique si négligée, parfois fautive et expurgée en fonction du public : avant l'édition Paggi, le même volume avait été publié par un autre éditeur florentin, Jouhaud, dans une traduction de Cesare Donati, « selon des critères essentiellement conservatifs »<sup>6</sup>. Donati, pour employer la terminologie du traductologue Jean-René Ladmiral, était un traducteur 'sourcier', c'est-à-dire qu'il privilégiait le texte-source au lieu de la culture-cible. Cette traduction n'avait pourtant connu aucun succès, n'a pas été rééditée par la suite et n'a eu aucune influence au niveau culturel ou artistique (pour s'en rendre compte, il suffit de lire les titres des contes choisis par Donati : ils ne disent rien aux lecteurs italiens d'aujourd'hui, qui les connaissent dans la version de Collodi). Contrairement à la traduction de Donati, celle du futur auteur de Pinocchio connaîtra un succès étonnant et marquera un jalon important dans sa poétique, ainsi que dans l'histoire du conte de fées en Italie.

Pour bien comprendre cette édition italienne dans la perspective d'une enquête traductologique, il convient de se tourner d'abord vers la page de titre. En effet, la traduction publiée par Paggi « refonde le paratexte et en modifie la fonctionnalité. Les trois auteurs disparaissent de la page de titre, sur laquelle le nom du traducteur s'inscrit dans une position hégémonique, qui de fait l'érige en unique auteur du recueil »<sup>7</sup>. Il s'agit sans doute d'une 'opération marketing' de l'éditeur, qui exploite le capital du nom de Collodi, connu auprès du public italien pour sa plume satirique et le brio de son écriture. Pourtant, pour sa part, Collodi ne cache pas son rôle de traducteur. Au contraire, dès le départ, il tient à annoncer sa stratégie traductive. Dans son « Avvertenza », l'avertissement au lecteur qui ouvre le texte, on lit :

<sup>6</sup> *I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, versione italiana di Cesare Donati adorna di 63 vignette per Bertall, Beaucé, ecc.*, Firenze, Stefano Jouhaud editore, 1867.

<sup>7</sup> Bouchard, Carlo Collodi, *traducteur des contes de fées*, cit., p. 31.

Nel voltare in italiano i *Racconti delle fate* m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio. A ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi di dire : e questo ho voluto notare qui in principio, a scanso di commenti, di atti subitanei di stupefazione e di scrupoli grammaticali o di vocabolario.

Peccato confessato, mezzo perdonato : e così sia<sup>8</sup>.

Dans son avertissement, Collodi semble prendre quelques précautions pour prévenir les critiques éventuelles. Il tient à annoncer sa stratégie traductive, mais cette stratégie paraît en définitive assez contradictoire : il assure avoir été « fidèle » au texte-source, tout en signalant, en même temps, avoir pris des libertés – qu'il énumère – par rapport à ce même texte. Sa traduction serait donc à la fois *source-oriented* et *target-oriented*. Or, comme le dirait Ladmiral, déclarer être sourciers et ciblistes à la fois « c'est marier l'eau avec le feu »<sup>9</sup>.

En réalité, en dépit de cet avertissement, dans sa pratique de la traduction, Collodi n'est pas tiraillé entre la lettre ou l'esprit : il est tout à fait cibliste, voire très cibliste. D'ailleurs, dans un article publié dans la revue « Scaramuccia », il avait énoncé ses préceptes traductologiques, en affirmant qu'une bonne traduction ne doit pas en avoir l'air et qu'elle doit paraître plutôt comme une œuvre indépendante<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> « En traduisant en italien les *Contes de fées*, je m'employai autant qu'il me l'était possible de rester fidèle au texte français. Les paraphraser à ma volonté m'aurait semblé un demi-sacrilège. Quoi qu'il en soit, ici et là je pris la liberté de quelques variantes très légères, aussi bien au niveau des mots et de la syntaxe, que des expressions : et j'ai voulu le signaler ici, au début, pour éviter tout commentaire, tout acte soudain de stupéfaction, tout scrupule grammatical ou de vocabulaire. Péché avoué est à demi pardonné, ainsi soit-il ». (je traduis)

Carlo Collodi, *I racconti delle fate e Storie allegre*, édition établie par François Bouchard, dans *Edizione Nazionale delle opere di Carlo Lorenzini Collodi*, vol. IV, Pescia-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi/Giunti Editore, 2015, p. 30. Toutes les citations de la traduction de Collodi sont tirées de cette édition.

<sup>9</sup> Jean-René Ladmiral, *Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles*, « Palimpsestes », 16, 2004, pp. 15-30, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1587>>, avril 2020.

<sup>10</sup> Carlo Collodi, *I traduttori e le traduzioni*, « Scaramuccia », 15 agosto 1854, reprint Id., *Divagazioni critico-umoristiche*, raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1892, p. 223.

Pour essayer de dégager les tendances générales du travail accompli par le traducteur, notre analyse se penche sur un conte en particulier, *Le Petit Chaperon rouge*, sans doute l'un des plus connus du recueil perraultien. Le conte puise dans la tradition orale<sup>11</sup>, mais connaît sa première version écrite chez Perrault en 1695, dans le manuscrit d'apparat dédié à Mademoiselle Élisabeth Charlotte d'Orléans, fille du duc d'Orléans, nièce de Louis XIV<sup>12</sup>, puis dans l'édition imprimée de 1697, publiée chez Barbin<sup>13</sup>. Notre choix est tombé sur *Le Petit Chaperon rouge* car il s'agit d'un conte particulièrement prégnant d'un point de vue traductologique, d'abord pour la présence d'un lexique archaïque et formulaique et, plus en général, pour les « tours et détours du langage »<sup>14</sup> qui le caractérisent, mais aussi pour sa forte dimension symbolique, qui a été analysée par plusieurs psychanalystes (on se souviendra, entre autres, des études de Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment : The Meaning and Importance of Fairy Tales*, de 1976, ou d'Erich Fromm, *The forgotten language. An introduction to the understanding of dreams, fairy tales, and myths*, de 1951)<sup>15</sup>. En partant du prin-

<sup>11</sup> Plusieurs versions de ce conte-type, que les folkloristes classent sous le numéro 333 dans le célèbre catalogue ATU (Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale : A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki, 1961 ; Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography*, I-III, Helsinki, 2004), ont été répertoriées. Tout comme Ute Heidmann, Jean-Paul Sermain, Raymonde Robert *et alii*, je considère le conte de Perrault comme un conte savant, comme une œuvre littéraire à part entière. La perspective adoptée ici est donc littéraire et non pas folkloriste.

<sup>12</sup> Ce manuscrit, dit « Pierpont Morgan », a fait l'objet d'une édition critique en 1956, par les soins de Jacques Barchilon.

<sup>13</sup> C'est bien cette seconde version qui paraît, avec quelques très légères variantes répertoriées par Bouchard, dans l'*Anthologie* traduite par Collodi. Sur la genèse et la publication des *Contes* de Perrault, voir Jean-Michel Adam, Ute Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes de fées*, Paris, Classiques Garnier, 2010. Plus en général, sur le conte de fées français, on lira avec profit les études de Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1981 (reprint Champion, 2002 avec un complément bibliographique de N. Jasmin et C. Debru) et Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées français du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

<sup>14</sup> Jean-Michel Adam, *La textualité des contes de Perrault*, dans Adam, Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes de fées*, cit., p. 342.

<sup>15</sup> On doit à Perrault, entre autres éléments symboliques, l'invention du nom de l'héroïne.

cipe qu'aucune traduction ne peut être une conversion neutre et qu'aucun traducteur n'opère dans un vide culturel, on peut donc se demander de quelle manière Collodi a abordé la traduction de ce conte.

Si on voulait appliquer les outils théoriques du traductologue Lance Hewson, on dirait que Collodi opère une déformation au niveau des « effets de voix », ainsi qu'une transformation au niveau des « effets d'interprétation »<sup>16</sup>. Pour appréhender le travail qu'il accomplit sur le texte, il faut d'abord replacer la traduction dans son contexte historique. Nous sommes en 1876, seulement quinze ans après l'unification de l'Italie, unification politique qui va de pair avec une volonté d'unification linguistique. L'Italie cherche encore sa langue nationale et plusieurs voix se confrontent dans le débat. Collodi, entre autres, se fait le défenseur d'une langue vivante fondée sur le toscan. En 1868, le ministre de l'instruction publique, Emilio Broglio, l'avait d'ailleurs nommé membre à titre extraordinaire du « conseil pour la compilation du vocabulaire en usage dans le florentin », il *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*<sup>17</sup>. Au contexte historique il faut ajouter le contexte éditorial, c'est-à-dire celui de la collection «Biblioteca scolastica » de Paggi, qui se propose de « favoriser l'apprentissage de la langue italienne par les enfants, dans un pays qui devait encore construire son unité linguistique »<sup>18</sup>.

Dans sa traduction des contes de fées français, Collodi a donc la possibilité de mettre en place ses préceptes théoriques : comme il a été souligné par François Bouchard, qui a établi l'édition critique de *I racconti delle fate*, Collodi rattache « le texte à des normes discursives qui appartiennent à la langue parlée, dans sa variante vernaculaire toscane »<sup>19</sup>. Une analyse au palier microstructurel nous montre que l'oralité est bien représentée dans sa traduction, par ailleurs parsemée de toscanismes. Au ni-

<sup>16</sup> Lance Hewson, *An Approach to Translation Criticism*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

<sup>17</sup> Collodi y apportera en fait une moindre contribution et finira par abandonner l'entreprise, excédé par la politique du gouvernement.

<sup>18</sup> Bonanni, *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy*, cit.

<sup>19</sup> Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, cit., p. 35.



veau morpho-syntaxique, nous trouvons par exemple un usage récurrent du pronom sujet « la », aphérèse de « ella », comme dans l'exemple « La sta laggìù » (p. 47). Au niveau lexical, la fameuse galette de Perrault devient chez Collodi une « stiacciata » (forme toscane pour « schiacciata », *focaccia*, fougasse). L'auteur toscan excelle également dans l'usage des locutions polyrématiques typiques de l'oralité ; il privilégie, par exemple, les verbes syntagmatiques « buttar via » au lieu de « gettare », pour traduire « jeter » ; « dar retta » au lieu de « ascoltare », pour « écouter » (p. 49).

Bref, Collodi « ancre [...] le discours des personnages dans un terroir linguistique vernaculaire, marqué par une forte identité toscane, voire florentine »<sup>20</sup>, mais – ce qui nous intéresse le plus – cet enracinement dans le terroir linguistique atteint les champs culturel et social : l'ancrage vernaculaire ainsi que la traduction d'un élément de *realia* comme la « galette » sont les indices d'une stratégie traductive 'domestiquante', qui naturalise le texte en fonction de sa lisibilité par le public visé. Comme le remarquent Pino Boero et Carmine De Luca : « anche applicandosi a testi francesi, Collodi non cessa di essere il toscano acuto, pessimista, ironico, pronto con un vocabolo o una battuta a ridurre a più domestici contorni i preziosismi della corte del Re Sole »<sup>21</sup>.

Le ton et le registre du métatexte deviennent nettement familiers, voire populaires : je pense, entre autres, à l'usage que Collodi fait des expressions phraséologiques, dont je me limiterai à citer le dernier énoncé du conte de Perrault qui précède la moralité : « Et il la mangea », qui devient chez Collodi « ne fece un boccone » (p. 49, « il l'avalà d'une bouchée »). Dans ce même esprit, Collodi fait un large usage des suffixes altératifs qui caractérisent fortement la langue italienne parlée. Je citerai en exemple les mots récurrents « vasetto » pour « petit pot »,

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>21</sup> «Même lorsqu'il aborde des textes français, Collodi ne cesse d'être le Toscan aigu, pessimiste, ironique, prêt à réduire à des contours plus domestiques les préciosités de la cour du Roi Soleil, par un mot ou une boutade». (je traduis) Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

« vocione » pour « grosse voix » et, bien sûr, « Cappuccetto » pour « Petit Chaperon », personnage éponyme du conte qui, grâce à Collodi, fait désormais partie aussi bien du polysystème littéraire, que du patrimoine linguistique et culturel italien et qu'il serait très difficile de pouvoir changer aujourd'hui ; et d'ailleurs, même les traductions les plus récentes des contes de Perrault – avec une attention plus rigoureuse au texte-source – s'en tiennent au titre proposé par l'auteur toscan<sup>22</sup>.

Si comme l'affirme Lance Hewson « traduire égal choisir », nous trouvons chez Collodi, comme dans toutes les traductions, ce qu'on appelle des résidus, des pertes. La plus flagrante concerne la phrase-phare du conte de Perrault : à savoir, la formule que la mère-grand adresse à ceux qui frappent à sa porte, qui incarne le conte du *Petit Chaperon rouge* aux yeux des Français : « Tire la chevillette, la bobinette cherra »<sup>23</sup>. Or, cet énoncé si particulier, allitérant, construit en chiasme avec un lexique archaïque et quelque peu mystérieux<sup>24</sup>, qui ressemble à une formule magique et qui est d'ailleurs répété deux fois dans le texte, et bien cet énoncé est presque évincé de la traduction de Collodi, au point que les lecteurs italiens ne l'ont jamais remarqué et n'en gardent aucun souvenir. En effet, Collodi opte en ce cas pour une traduction assez plate : « Tira la stanghetta, e la porta si aprirà » (p. 48, « Tire la petite barre, la porte s'ouvrira »).

Pourquoi Collodi, qui ne se prive pas du plaisir de jouer avec le texte, n'a pas profité des possibilités offertes par cette phrase ? Pour François Bouchard, il a « fait le choix de la sacrifier à la simplicité immédiate de la langue parlée »<sup>25</sup>, ce qui reflèterait encore une fois la volonté, signalée également par Bonanni, de

<sup>22</sup> Deux autres traductions importantes suivent celle de Collodi : la première, publiée en 1957 chez Einaudi, parue sous la direction d'Elena Giolitti avec une préface d'Italo Calvino ; la seconde, publiée en 2002 chez Marsilio, réalisée par Ida Porfido, sans aucun doute la plus fiable du point de vue philologique.

<sup>23</sup> La phrase est célèbre au point de bénéficier, à elle seule, d'une entrée dans l'encyclopédie libre Wikipedia ; une recherche sur le moteur Google en avril 2020 donne plus de 50.000 résultats.

<sup>24</sup> Comme le relève Bouchard : « Non seulement “chevillette” et “bobinette” ne sont pas attestées par les dictionnaires du temps ni associées aux arts de la serrurerie, mais le futur du verbe “choir” est noté par Furetière, qui le regrette, comme désuet ». (Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, cit., p. 34).

<sup>25</sup> *Ibid.*

préférer « un ton plus familier et plus ordinaire, [...] grâce à l'adoption d'une langue écrite proche de l'oralité »<sup>26</sup>.

Cette explication n'épuise pas la question traductologique et sans aucun doute la traduction de cet énoncé aura besoin d'une réflexion qui tienne compte de sa portée symbolique. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit de la phrase qui nous fait entrer dans la maison de la mère-grand, et nous savons bien ce qui se passe dans cette maison. Après avoir tirée la chevillette et ouvert la porte, le jeune fille se déshabille et rejoint le loup dans le lit. Commence alors le jeu de questions sur l'anatomie de la bête dans le *crescendo* dramatique de la tournure « C'est pour mieux... », jusqu'à la dévoration finale qui est, chez Perrault, une métaphore de l'acte sexuel.

Comme le remarque Ute Heidmann, l'interprétation sexuelle est affichée dès la vignette en couleurs qui surplombe le manuscrit d'apparat de 1695. Nous y voyons un loup, qui n'est plus déguisé en mère-grand, à moitié monté sur le bord du lit où se trouve la jeune fille couchée, qui d'ailleurs n'a pas l'air d'avoir bien compris la situation et semble ne rien soupçonner<sup>27</sup>.

A partir de l'édition de 1697, publiée chez Barbin, Perrault oriente clairement la lecture de son conte par la moralité métaénonciative qui boucle l'histoire et qui identifie nettement le méchant loup à un séducteur :

#### MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,  
Surtout de jeunes filles  
Belles, bien faites, et gentilles,  
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,  
Et que ce n'est pas chose étrange,  
S'il en est tant que le Loup mange.  
Je dis le Loup, car tous les Loups  
Ne sont pas de la même sorte ;  
Il en est d'une humeur accorte,  
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,

<sup>26</sup> Bonanni, *L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy*, cit.

<sup>27</sup> La recension des versions populaires de ce même conte ne fait que renforcer cette interprétation. C'est le cas entre autres de *La petite fille et le loup*, conte oral recueilli par le folkloriste Paul Delarue, où l'épisode du déshabillage qui précède le coucher du *Petit Chaperon* dans le lit laisse pressentir un viol.

Qui privés, complaisants et doux,  
 Suivent les jeunes Demoiselles  
 Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;  
 Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,  
 De tous les Loups sont les plus dangereux<sup>28</sup>.

On le sait, le conte de Perrault finit mal, avec la jeune fille qui succombe au loup (« Et en disant ces mots le loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge et la mangea »). La moralité du conte est à voir, dans le contexte de sa parution, comme un avertissement à l'usage des jeunes filles de la cour, une mise en garde contre les séducteurs « doucereux » et « dangereux », comme le dit si bien la rime finale<sup>29</sup>. Or, après avoir réduit la portée symbolique de la phrase qui nous introduit à l'intérieur de la maison, Collodi réduit également la référence aux dangers de la séduction sexuelle, et modifie en conséquence la moralité de l'histoire :

La storia di Cappuccetto Rosso fa vedere ai giovinetti e alle giovinette, e segnatamente alle giovinette, che non bisogna mai fermarsi a discorrere per la strada con gente che non si conosce : perché dei lupi ce n'è dappertutto e di diverse specie, e i più pericolosi sono appunto quelli che hanno faccia di persone garbate e piene di complimenti e di belle maniere (p. 49)<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, dans *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette, 1860, pp. 22-23. On cite ici l'édition Hachette, qui est celle traduite par Collodi.

<sup>29</sup> Quelque 120 ans plus tard, la fin brutale du *Petit Chaperon rouge* sera adoucie dans la version du même conte proposée par les frères Grimm, dans le recueil *Kinder- und Hausmärchen, Contes des enfants et de la maison* (1812-1822). Dans cette variante plus rassurante et aujourd'hui sans doute plus répandue, la fille est « mangée » par le loup au sens littéral du terme, pour être ensuite sauvée par un chasseur providentiel. Comme le démontre Robert Darnton dans *The Great Cat Massacre And Other Episodes in French Cultural History* (1984), il s'agit d'une contamination avec un conte huguenot. D'ailleurs, le contexte de la parution du recueil *Kinder- und Hausmärchen* n'est plus celui de l'aristocratie mondaine de la cour de Versailles, mais celui de la bourgeoisie allemande du XIX<sup>e</sup> siècle, pour laquelle les frères Grimm proposent un conte plus accessible et plus acceptable, surtout pour un public qui est de plus en plus constitué d'enfants. Pour sa part, Collodi, même s'il s'adresse lui aussi à un public d'enfants, ne se laisse pas influencer par la version allemande, qui circulait déjà en Europe mais qui n'avait pas encore été publiée en Italie et ne le sera qu'en 1897 (Hoepli), donc après la mort de Collodi qui survient en 1890.

<sup>30</sup> « L'histoire du Petit Chaperon Rouge fait comprendre aux jeunes garçons et aux jeunes filles, et particulièrement aux jeunes filles, qu'il ne faut jamais s'arrêter dans la rue pour parler aux inconnus : parce que des loups il y en a partout et de plusieurs sortes, et que les plus dangereux sont bien ceux qui ont l'air agréable, et qui n'épargnent pas les compliments ni les belles manières ». (je traduis)

La moralité proposée par Collodi se détache fortement de celle de Perrault, aussi bien du point de vue de la forme (la prose remplace les vers), que du contenu (la dimension sexuelle en ressort nettement atténuée). Cela a été souligné par Catia Nannoni dans son étude sur la traduction des « moralités » des contes, qu'elle considère, de concert avec Ute Heidmann et Jean-Paul Sermain, comme la partie la plus auctoriale du recueil :

La traduzione di Collodi, pensata per un pubblico infantile, stempera notevolmente il riferimento erotico (di cui resta traccia solo nell'indicazione che il messaggio si rivolge « segnatamente alle giovinette ») e ricorre a più generici e tradizionali avvertimenti circa l'opportunità di non dare confidenza agli sconosciuti (« non bisogna mai fermarsi a discorrere per la strada con gente che non si conosce »), trasmettendo un insegnamento per così dire scontato, che riecheggia le norme di buon senso dell'educazione impartita in famiglia<sup>31</sup>.

En reprenant les fils de notre enquête, comment peut-on donc considérer la traduction de Collodi et sa posture traductive ? Serait-il un *traduttore-traditore* ?

Il convient de laisser de côté ce vieil adage et les préjugés tenaces qui lui sont attachés pour replacer la traduction dans le contexte qui lui est propre. Il ne faut pas oublier que la pratique de la traduction a une nature locale et historique, comme l'a bien remarqué Lawrence Venuti. Les écarts entre les deux textes n'ont pas été relevés, ici, pour accuser Collodi d'avoir « trahi » l'original, mais pour observer le mouvement que l'ouvrage de Perrault accomplit sous l'impulsion de la traduction, dans une perspective descriptive et non pas prescriptive, selon une approche traductologique qui se situe dans le sillage de l'école des

<sup>31</sup> « Conçue pour un public d'enfants, la traduction de Collodi réduit fortement la référence érotique (dont il ne reste de trace que dans la remarque que le message s'adresse « tout particulièrement aux jeunes filles ») et a recours à des avertissements plus généraux et traditionnels sur le fait de ne pas faire confiance aux inconnus (« il ne faut jamais s'arrêter dans la rue pour parler aux inconnus »), transmettant un enseignement pour ainsi dire évident, qui fait écho aux normes du bon sens de l'éducation impartie en famille ». (je traduis)

Catia Nannoni, *Cosa insegnano le fate : la morale dei Contes de ma mère l'Oye da Perrault a Collodi*, dans *La fiaba come tradizione e traduzione*, Perugia, Guerra, 2011, p. 67.

Descriptive Translation Studies<sup>32</sup>. Ce mouvement nous amène de la cour de Versailles de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à une Toscane grand-ducale et populaire, fraîchement annexée au Royaume d'Italie<sup>33</sup>. S'il est « généralement admis que le conte merveilleux se déroule dans un monde imaginaire non localisé, peu caractérisé, quasiment prototypal »<sup>34</sup>, il faut bien reconnaître que ces deux textes représentent des mondes sociaux et culturels bien distincts et véhiculent des messages différents. L'époque de Collodi n'est plus celle de la cour de Louis XIV, et le conte de fées fait désormais partie de ce nouveau genre qui vient de se constituer au fil du XIX<sup>e</sup> siècle : la littérature pour l'enfance et la jeunesse<sup>35</sup>.

Collodi traducteur a fait sa propre lecture du texte de Perrault, et au lieu de définir cette traduction comme une adaptation, comme on le dit souvent dans des cas semblables, il me paraît plus juste d'employer un autre terme, celui d'\**adaptation*, jeu de mot-valise conçu par Jean-René Ladmiral<sup>36</sup>. Cette création néologique me semble particulièrement efficace pour décrire le travail de Collodi, qui n'a pas seulement traduit et adapté les

<sup>32</sup> Les *Descriptive Translation Studies* (DTS) ou *Polysystem Theory* ne voient plus une hiérarchie entre le texte original et ses traductions, désormais analysées en tant que textes à part entière et non pas en tant que copies imparfaites ou ancillaires. Cette approche s'applique particulièrement bien au conte de fées, genre mouvant par excellence, auquel colle parfaitement la notion de « texte fluide » de John Bryant. (cfr. John Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002).

<sup>33</sup> « la corte del Re Sole si trasferisce, con il suo seguito luminoso, in una Toscana insieme grandducale e umile ». Giuseppe Pontiggia, « Prefazione » a Collodi, *I racconti delle fate*, Milano, Adelphi, 1976, p. XVII.

<sup>34</sup> Pierre-Emmanuel Moog, *La chatte (de Straparola), le chat (de Perrault) et le matou (des Grimm) vivent-ils dans le même monde ?*, « Francofonia », 72, 2017, p. 35. Dans son analyse très fine, Moog montre bien comment un même conte peut se faire porteur d'un sens différent selon la culture qui le produit ou qui l'accueille.

<sup>35</sup> Sur le travail de « reconfiguration générique », on lira l'étude de Adam et Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes de fées*, cit., pp. 33-80.

<sup>36</sup> « [...] il est tout aussi clair que la frontière entre traduction et adaptation devient tout à fait floue ; et jusqu'où l'adaptation peut-elle aller ? [...] Je serais tenté de hasarder une sorte de "jeu de mot-valise" : l'adaptation tend à être une \**adaptation*... », Ladmiral, *Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles*, cit.). Lance Hewson établit, pour sa part, la notion de 'adaptation larvée'. Cfr. Hewson, *L'adaptation larvée : trois cas de figure*, « Palimpsestes », 16, 2004, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1596>>, 15 mai 2020.

contes de Perrault, mais les a véritablement adoptés. Avec l'auteur toscan, le *Petit Chaperon rouge*, entre autres contes perraultiens, s'installe en Italie. C'est effectivement à partir de sa traduction que ce personnage, mué en *Cappuccetto rosso*, commence sa promenade dans le bois de la culture et de la littérature italiennes, qui se l'approprient en le transformant tour à tour. Le conte est si bien acclimaté qu'il arrive à servir des projets politiques nationalistes, jusqu'à la dérive idéologique (il existe une version colonialiste du conte, qui voit le jour en 1933, pendant la période fasciste, sous la plume d'Armando Lodolini). Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le conte est soumis à des pratiques de renversement ludique et de réécriture : on se souviendra des *Favole al telefono* de Gianni Rodari (1962) ou des 'exercices de style' de Bruno Munari (*Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco*, Torino, Einaudi, 1981). Plus récemment, vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle, une jeune fille résolue et intrépide prend la place de la fille chétive et crédule, désormais prête à défier le Méchant Loup (voire à le remplacer...). On citera Stefano Benni, qui revisite l'histoire dans une version sombre et *pulp* qui transforme le Petit Chaperon rouge en Petit Chaperon noir (*Cappuccetto nero*, dans *Terra !*, 1983), ou Daniele Luttazzi, qui arrive même à proposer une histoire d'horreur dans son *Cappuccetto rosso splatter*, publié dans le recueil *Gioventù cannibale* (1996).

La boucle n'est jamais bouclée dans ce jeu de réfractions, car comme le dirait Susi Pietri, « la lettura di uno scrittore da parte di un altro è automaticamente *riscrittura creativa* che traspone la manipolazione dei 'prestiti' in 'arte dell'interpretazione' e la 'citazione', esplicita o fraudolenta, in *reinvenzione estetica* »<sup>37</sup>. Ces mots lumineux nous donnent l'envie d'emboîter le pas à Cappuccetto rosso, qui poursuit son chemin malgré les Loups « doucereux » et « dangereux », en parcourant les routes et les sentiers les plus divers et, parfois, les moins battus.

<sup>37</sup> « La lecture d'un écrivain de la part d'un autre écrivain est automatiquement *réécriture créative* qui transpose la manipulation des 'emprunts' dans 'l'art de l'interprétation', et la 'citation', explicite ou frauduleuse, en *réinvention esthétique* ». (je traduis) Susi Pietri, *La seconda visione. Wilde cita Balzac. I*, « Parole rubate/Purloined Letters », 1, 2010, p. 154.





Fabrizio Impellizzeri

## Les ombres polymorphes de Jean de Tinan ou les palimpsestes d'une écriture caméléontique

Je veux, explique [...] [Jean de Tinan], connaître les émotions de ceux qui ont su sentir, pour savoir ensuite jouir de toutes les miennes<sup>1</sup>.

Jean de Tinan, né en 1874 et décédé en 1898, fut le fils unique d'un rentier et « Cette situation d'enfant unique [lui] donnera [...] des habitudes de réflexion solitaire et l'inclinera [surtout] à s'observer soi-même »<sup>2</sup>. Seul et de nature malade, Tinan fut atteint très jeune de rhumatismes articulaires qui ne tarderont pas à attaquer son cœur et le pousseront à vivre, dès son plus jeune âge, dans un isolement absolu, ayant pour unique compagnie les nombreux ouvrages<sup>3</sup> précieux qui ornaient la splendide bibliothèque de famille. Entièrement pensée par son père, qui était un parfait bibliophile, cette bibliothèque « était remarquablement choisie », ce qui ne nous fait « pas douter que Jean de Tinan y ait puisé très tôt le respect et l'amour des beaux livres »<sup>4</sup>. C'est donc à l'intérieur de ce labyrinthe d'histoires romanesques que Tinan-enfant nourrit sa plus tendre imagination

<sup>1</sup> Jean de Tinan, *Lettres inédites à André Lebey*, Dolhain (Belgique), éd. Compléments, 1984, p. 38.

<sup>2</sup> Jean-Paul Goujon, *Jean de Tinan. Biographie*, Paris, Bartillat, 2016, p. 63.

<sup>3</sup> « Or Tinan, nourri de culture classique, a fait d'innombrables lectures : il goûte Stendhal autant que Nietzsche, Ibsen autant que Barrés et Laforgue autant que Mallarmé. Faute d'avoir beaucoup vécu – et la maladie de cœur qui devait l'emporter quatre ans plus tard n'a pas peu contribué à freiner ses élans –, Tinan, en 1894, a, en somme, beaucoup éprouvé par procuration » Claude Sicard, *Jean de Tinan et André Gide, une amitié à sens unique*, « Littératures », 9, printemps 1984, p. 209, <<https://doi.org/10.3406/litts.1984.1285>>, mai 2020.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 51.

car « Tout jeune et seul [...]. Comme il ne pouvait sortir librement, c'est à travers les livres qu'il va tenter de découvrir la vie. Le voici donc occupé à lire tous ceux qu'il peut trouver. [...] et la lecture devient pour lui une véritable passion »<sup>5</sup> et une source d'inspiration. Au fil de ses lectures, le jeune Tinan rencontre ainsi les héros qui lui ressemblent le plus et il nouera avec eux une forte connivence littéraire. Imbu de romantisme, comme tous ses contemporains, il se repère immédiatement dans les peines de Werther mais trouve d'autant plus de points en commun avec les destins bien plus réactifs des héros stendhaliens et balzaciens. À l'époque, les différents Julien Sorel, Lucien Leuwen et Lucien de Rubempré représentaient les héros modernes de la « chasse au bonheur » et tissaient, chez nombre d'auteurs, un canevas littéraire dont il était très difficile de se défaire. Mais pour Tinan, d'autres rencontres littéraires, et d'autres lectures surtout, vont solliciter son attention. Elles serviront bien sûr de référence pour influencer, voire même forger<sup>6</sup>, de toute évidence son œuvre en construction permanente. Le texte tinanien est ainsi – dès ses premiers essais – la révélation d'un palimpseste de lectures qui nous présente un intertexte<sup>7</sup> fait d'empreintes, de mimétismes, assez identifiables d'ailleurs, puisque le jeune Tinan débute dans le monde de la littérature sous l'ombre impérieuse et importante de plusieurs grands noms et modèles dont notre étude tentera de déceler quelques portraits.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>6</sup> Comme le précise Genette : « L'état mimétique le plus simple, ou le plus pur, ou le plus *neutre*, est sans doute celui de la forgerie. On peut le définir comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire [...] l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 114. En italique par l'auteur.

<sup>7</sup> Pour Barthes, « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets » Roland Barthes, *Texte (théorie du)*, « Encyclopaedia universalis », 1973.

Si nous feuilletons l'œuvre de Tinan, nous nous apercevons qu'elle se compose de quatre romans : *Penses-tu réussir ! ou Les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges* (1897), sa suite inachevée : *Aimienne, ou le Détournement de mineure* (1899, publié posthume), suivis de *Maîtresse d'esthètes* (1897) et d'*Un vilain monsieur* (1898), qu'il écrivit en tant que prête plume de Willy. Tinan nous offre également deux essais : *Un document sur l'impuissance d'aimer* (1894) et *Annotation sentimentale* (paru en 1895 sous forme d'article puis publié comme essai en 1921) ; une fantaisie : *L'Exemple de Ninon de Lenclos amoureuse* (1898), et un conte : *Érythrée : les amphores de Phéidas* (1896). À cette liste déjà bien copieuse, il est utile d'ajouter entre autres un recueil de chroniques parisiennes, *Noctambulismes (1897-1898)* (1921), un riche *Journal intime*, tenu dès 1893 et resté en partie inédit, ainsi qu'une florissante correspondance qui n'a pas encore vu entièrement le jour. Plusieurs textes sont encore inédits : *Essai sur Cléo de Mérode considérée comme symbole populaire*, deux romans : *L'Insatisfait* et *Tu me plais !*, une nouvelle : *Charlotte ou les crayons Faber*, une traduction de Catulle, ainsi qu'un tas de notes et d'articles parsemés çà et là et par conséquent assez difficiles à repérer. Bref, une multitude de travaux et de tentatives d'écriture – une production littéraire plutôt riche pour un écrivain dont la carrière s'étend sur à peine quatre ans – qui ont comme sujets principaux son errance juvénile, ses ambitions littéraires, ses amitiés dans les milieux artistiques parisiens, ses peines d'amours, ses « plaisirs furtifs » auprès de petites prostituées, le tout parfaitement intégré dans le décor du Paris fin de siècle et du quartier latin.

Jeune provincial solitaire assoiffé de vie mondaine et de succès littéraires, Jean de Tinan arrive dans la Capitale en 1895 plein d'espoir, avec « une faille au cœur et plusieurs à l'âme »<sup>8</sup>. C'est au quartier latin qu'il va créer son théâtre personnel, c'est dans ses brasseries et ses cafés qu'il va rencontrer les personnages qui peupleront sa vie, ses affections, ses amours et toute

<sup>8</sup> Anna Rozen, « Préface », dans Jean de Tinan, *Penses-tu réussir ! ou Les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 2003, p. 7.

son œuvre. Quand Maurice Barrès publie le *Quartier latin* en 1888, Jean de Tinan n'est qu'un jeune adolescent encore impubère qui rêve de monter à Paris et de se détacher de son milieu familial étouffant et châtrant. Il puise, dans le bref roman-culte de Barrès, la matière et le décor de ses ouvrages les plus célèbres qu'il compose comme l'exact prolongement barrésien et de ses topoi. Tout nous laisse penser que l'œuvre tinanienne – dès ses premières ébauches – est de plus une tentative de transposition sentimentale proche des *Cahiers d'André Walter* (1891) d'André Gide, qui eut un grand retentissement à l'époque et qui exerça une influence incisive sur le premier ouvrage publié par Tinan au titre évocateur : *Un document sur l'impuissance d'aimer*. À juste titre, Hubert Juin affirme :

Ce jeune homme n'est pas venu seul, poussant la porte de la librairie de l'Art Indépendant, à la Littérature. Il a choisi des modèles. Il s'est plié à leurs règles. [...] il a choisi d'imiter jusqu'au style [...]. Un très complet « à la manière de... ». Ensuite il se prit de ferveur pour André Walter, d'où la facture de ce *Document sur l'impuissance d'aimer* [...]. L'influence de Gide est, ici, *formelle*. C'est un « à la manière de... » au second degré, ou bien, si l'on préfère : *dévié*<sup>9</sup>.

Gide occupe ainsi, dès que Tinan se met à l'œuvre, une place prépondérante dans son écriture. Il ira jusqu'à représenter – pour un certain temps – une véritable obsession, un standard d'écriture à reproduire, un archétype<sup>10</sup> à suivre. À la recherche d'un phare qui lui permette d'enclencher son écriture, Tinan emprunte au texte gidien – d'une manière plutôt évidente – la maquette des *Cahiers* et crée par conséquent une sorte de « cousinage » entre son *Document* et l'un des premiers chefs-d'œuvre du Maître. Claude Sicard, qui a consacré une étude bien précise

<sup>9</sup> Hubert Juin, *Lectures « Fins de siècles »*, Paris, Éditions 10/18, Havas Poche, 1992, p. 421. En italique par l'auteur.

<sup>10</sup> À l'intérieur d'une lettre, écrite à Amélie-les-Bains le 27 janvier 1895, Tinan déclare toute son admiration pour Gide auquel il avoue : « J'ai aimé vos livres avant vous, et ils sauront me demeurer chers – Si je savais où faire insérer ce me serait une joie d'écrire sur eux – et vous – quelques pages très sincères. Il y a quelques mois, causant littérairement de vous, une jeune femme s'étonnait du nombre de passages de vos livres qui sont restés en ma mémoire. C'est, au contraire, tout à fait naturel : comment oublierait-on ce qui vous a ému ? Sinon, pourquoi lire ? » Sicard, *Jean de Tinan et André Gide, une amitié à sens unique*, cit., p. 215.

aux rapports assez compliqués<sup>11</sup> et surtout « à sens unique » entre André Gide et Jean de Tinan, nous informe que :

Tinan, qui a dû lire *Les Cahiers d'André Walter* (1891) peu de temps après leur publication, et qui a trouvé à L'Art Indépendant même, où ils ont successivement paru, *Le Traité du Narcisse* (1891), *Les Poésies d'André Walter* (1892), *La Tentative amoureuse* (1893), et *Le Voyage d'Urien* (1893), exprime ici, sans fard, un authentique désir, débarrassé de toute considération de personne – puisqu'il n'a jamais rencontré Gide – : il a perçu la nouveauté d'une œuvre qui ne ressemble à aucune autre, la sincérité de sa quête derrière le maniérisme des accents et les promesses d'une ironie qui cherche encore ses moyens... Il s'est même si bien imprégné de cette œuvre que son *Document sur l'Impuissance d'aimer*, touchant de maladresse, paraît souvent un démarquage des *Cahiers d'André Walter* et de *La Tentative amoureuse* : le titre même, malgré la concession au naturalisme « documentaire », semble répondre à la « tentative » gidienne ; dans les deux cas, c'est le même constat ironique. Mais, chez Gide, le narrateur, transformé par son récit, y retrouve son dynamisme et la force conquérante de sa pensée, par-delà le « vain désir » ; Marcel, le héros de Tinan, paraît au contraire un velléitaire sans envergure, perdu dans la contemplation de ses illusions et dans de présomptueux commentaires vainement édifiants<sup>12</sup>.

Ces premiers témoignages nous révèlent ainsi à quel point Tinan s'adaptait à ses modèles, souhaitait s'y rapprocher, s'y superposer, s'en nourrir. Peut-être avait-il le besoin irréfrenable de s'en approprier pour se sentir davantage rassuré ? Quoiqu'il en soit, Tinan semble, dans ses premières ébauches littéraires, à la recherche d'appuis, de réconforts, de matière, car tout jeune qu'il était et encore égaré, il ressentait certainement l'exigence de trouver son fil d'Ariane dans des figures de référence abso-

<sup>11</sup> « Tinan lui paraît vraiment un faiseur sans envergure, gaspillant ses dons en copies faussement brillantes ... Et puis, malgré son charme gracile et la sincérité de ses élans vers lui, Tinan reste, aux yeux de Gide, “du côté de Pierre Louÿs”. [...] [De plus,] il était, de par sa naissance, allié à la famille Pochet, [...] parce qu'il a dit à Gide avec trop de naïveté et d'effusion sa candide ferveur, parce qu'il a trop publié d'œuvres pressées et maladroites avant de donner la mesure de son talent original et de sa nature ironique et tendre, Tinan n'a pas su éveiller l'amitié à laquelle il tenait si fort : sa sincérité a passé pour de la flagornerie, son ironie pour du cynisme, sa hâte d'être pour un besoin de paraître. Gide n'a pas soupçonné qu'il y avait chez Tinan, dans la rage d'écrire la rage et, à la fois, le désespoir de vivre. Trompé par des apparences que Tinan, par pudeur, s'ingéniait à sauver, Gide ne pouvait savoir que le gracile et “frivole” auteur mondain portait en lui un authentique créateur, sensible, lucide et courageux » *ibid.*, pp. 218-220.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 210.

lue – et Gide l'était inévitablement. En quête d'idées prêtes, capables de lui assurer un succès littéraire immédiat, Tinan suivait ainsi avec un certain opportunisme toutes les tendances de son époque et – en parfait dandy – il avait l'habitude d'imiter tout ce qui était à la mode, en vogue.

Par ailleurs, Tinan ne se limite pas à talonner les meilleures célébrités de l'époque : il s'inspire des sources que lui offre son quotidien et c'est ainsi que nous retrouvons au fil de ses pages une extraordinaire topographie du quartier latin qui est avant tout celle que nous transmet Maurice Barrès. *Penses-tu réussir !* (1897) est le roman qui représente le mieux et avec le plus d'exactitude l'atmosphère tinanienne et reproduit fidèlement, par l'interposition d'un double – Raoul de Vallonges – la vie, les rencontres, les espoirs, et surtout les sentiments et les chagrins de l'auteur. Chez Tinan, l'égotisme du *Culte du Moi* et les splendeurs du *Quartier latin* de Barrès fournissent clairement la nouvelle architrave d'une œuvre entièrement construite autour d'une introspection sentimentale bien plus fragile que virile. Tout comme Barrès qui témoignait dans son *Culte du Moi* : « J'écrivais pour mettre de l'ordre en moi-même et pour me délivrer, car on ne pense, ce qui s'appelle penser, que la plume à la main »<sup>13</sup>, Jean de Tinan se contemple et s'analyse dans son œuvre qui est le perpétuel écho de son journal intime<sup>14</sup>, véritable paratexte de toute son œuvre, et de ses multiples lectures qui constituent pour le lecteur un document littéraire et psychologique de tout premier ordre. Perdu dans cette nouvelle éducation sentimentale fin de siècle, Jean de Tinan va poursuivre dans ses autobiographies, ou autofictions, des flirts impossibles, des histoires d'amants modernes à la Paul Bourget, des carences sentimentales dues à sa fatidique impuissance d'aimer, où il recréera « ce tourbillon de sensations incohérentes par lesquelles on essaie de tromper sa souffrance intime, quand on la sait inguérissable comme un cancer »<sup>15</sup>. C'est donc tout droit au cœur

<sup>13</sup> Maurice Barrès, *Le culte du moi*, Paris, Plon, 1922, pp. 487-488.

<sup>14</sup> Cf. Jean-Paul Goujon (édition établie par), *Jean De Tinan. Journal intime 1894-1895*, Paris, Bartillat, 2016.

<sup>15</sup> Paul Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1891, pp. 196-197.

de ce *Quartier latin* barrésien, lieu de la flânerie parisienne par excellence, qu'il va puiser la matière de ses romans et noyer ses peines de cœur par le biais de rencontres sans lendemain avec de jeunes prostituées impudiques autant qu'éphémères. Jean-Paul Goujon affirme à ce propos : « *Le Quartier Latin* [...] fut pour le jeune écrivain un véritable évangile de la modernité parisienne » que Tinan explorera avec une « grande ferveur barrésienne »<sup>16</sup>. À l'intérieur de ce charmant opuscule qui retrace les « innocents paradis, plein de plaisirs furtifs » du Paris fin de siècle, Barrès soutient :

Pour la plupart des adolescents, c'est une nécessité de passer chaque semaine quelques heures dans la société des femmes. [...] *L'homme à femme* qui est, avec sa nervosité aimable, son impertinence des gestes, et sa parfaite politesse de ton, un des types les plus élégants de notre pays [...]. Ce parfait dandy, même à ses débuts, n'a rien à gagner dans toute la prostitution parisienne, qui sans trêve est affairée. Mais il profitera à passer quelques années de sa jeunesse dans le loisir des caboulots de la rive gauche, à faire sourire et à toucher les petites filles désœuvrées. Les artistes les plus délicats de cette époque ont beaucoup fréquenté dans les brasseries. C'est là qu'ont été mûries la plupart des esthétiques depuis 1870<sup>17</sup>.

Ses « demoiselles pour jeunes garçons » auront entre autres la capacité d'amollir « les cœurs des plus goguenards [...] [car] c'est auprès de leurs sacoches que nos poètes [...] apprennent ce que vaut l'amour »<sup>18</sup>. Véritable laboratoire de flirts, le quartier latin de l'époque allait donc devenir le canevas de nombreux ouvrages de Tinan et la rencontre de jeunes prostituées un des *leit-motive* de nombreux extraits littéraires dont le *Livre de Monelle* (1894) de Marcel Schwob représente un nouveau témoignage qui frappe là aussi l'imagination et les fantasmes de notre jeune auteur. À cet égard, Monelle narre :

Je te parlerai des petites prostituées [...]. Bonaparte le tueur, à dix-huit ans, rencontra sous les portes de fer du Palais-Royal une petite prostituée. Elle avait le teint pâle et elle grelottait de froid. Mais il fallait vivre, lui dit-elle. Ni toi, ni moi, nous ne savons le nom de cette petite que Bonaparte

<sup>16</sup> Goujon, *Jean de Tinan. Biographie*, cit., p. 81.

<sup>17</sup> Maurice Barrès, *Le Quartier Latin*, Paris, C. Dalou Éditeur, 1888, pp. 29-30. En italique par l'auteur.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

emmena, par une nuit de novembre, dans sa chambre, à l'hôtel de Cherbourg. Elle était de Nantes, en Bretagne. Elle était faible et lasse, et son amant venait de l'abandonner. Elle était simple et bonne ; sa voix avait un son très doux. [...] Car, vois-tu, les petites prostituées ne sortent qu'une fois de la foule nocturne pour une tache de bonté<sup>19</sup>.

De nature et santé souvent fragile, la jeune prostituée symbolise, elle aussi, chez Tinan, l'idée même de l'amour, ses douleurs, sa vulnérabilité, ses faiblesses et surtout sa précarité et les cicatrices inguérissables qui en découlent. Bien plus qu'à Barrès, c'est au premier Proust, celui des *Plaisirs et les jours* (1896), que fait songer la méditation sur le mécanisme de l'amour, sur cette maudite « impuissance d'aimer » si propre à Tinan, notamment cette incapacité à conjuguer ensemble le sexe et la tendresse. De l'œuvre de Marcel Proust, Tinan retiendra sans doute cet aveu qui retrace et partage fidèlement au féminin les mêmes incertitudes et amertumes sentimentales qu'il ressent :

Le premier besoin des confidences naissait pour elle des premières déceptions de sa sensualité, aussi naturellement qu'il naît d'ordinaire des premières satisfactions de l'amour. Elle ne connaissait pas encore l'amour. Peu de temps après, elle en souffrit, qui est la seule manière dont on apprend à le connaître<sup>20</sup>.

La souffrance dérivant des chagrins d'amour semble incontestablement un destin qu'il partage avec d'autres écrivains : ses lectures assument une fonction cathartique, voire consolatrice, mais lui renvoient l'écho de sa propre détresse. L'amour est un phare à suivre, mais plus qu'un point ferme, elle est une étoile qui a la durée et la précarité d'une seule nuit. Tinan s'entoure dans la vie comme dans ses lectures d'histoires d'amourettes qui sont, pour un jeune dandy rêveur et charmeur comme il l'était, le reflet de ses propres appétits de séducteur. La plupart des livres qu'il lit parlent de désirs trompeurs et ambigus qui assument les traits attirants et ravageurs de la tendresse chétive, de la beauté sauvage et illusoire qui « douce comme les bêtes gra-

<sup>19</sup> Marcel Schwob, *Livre de Monelle*, dans *Œuvres* (édition établie et présentée par Sylvain Goudemare), Paris, Éditions Phébus/Libretto, 2002, p. 397.

<sup>20</sup> Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1896, p. 40.



cieuses et agiles aux yeux profonds, troublait comme, au matin, le souvenir poignant et vague de nos rêves »<sup>21</sup>. C'est bien tout au long de ses noctambulismes parisiens, ivre de ses amours impossibles, et surtout englouti dans les bras de ces sirènes mensongères à l'apparence faibles, inoffensives et tendres, que Jean de Tinan s'épuise et commence sa véritable descente aux enfers qui le conduira à périr d'une néphrite cardiaque le 18 novembre 1898. Comme le témoigne sa cousine Marie Lepel-Cointet, dans une lettre rédigée six jours après sa mort le 24 novembre 1898 : « "La maladie de Jean de Tinan" correspond à une crise sentimentale intense qui occupe les années 1894-95 et qui se place entre "Un document sur l'impuissance d'aimer" ayant son épilogue dans le premier chapitre de "Penses-tu réussir" »<sup>22</sup>.

Pour Jean-Paul Goujon, « La fréquentation des filles du Quartier Latin, même si elle choquait la sentimentalité de Tinan, ne faisait qu'exacerber son romantisme profond. Il gardait ses illusions, ce qui explique qu'il ait continué à fréquenter ce genre de créatures »<sup>23</sup>. Mais bien avant d'atteindre la Capitale et de succomber à ses épuisements, Jean de Tinan commença – et ce dès 1894 – à faire des séjours de soins à l'hôpital où il passait son temps à lire s'il ne pouvait noircir de son crayon les pages de son journal ou les croquis de ses « annotations sentimentales ». Durant cette période plutôt difficile pour un jeune homme curieux et impatient de vivre, Tinan dut lire *Renée Mauperin* (1864) d'Edmond de Goncourt et comme nous l'indique encore une fois son biographe : « Il lui fut facile de se retrouver lui-même dans ce portrait d'une jeune fille romanesque, passionnée et émancipée, qui rêve [...] de conquérir son indépendance. Et puis, l'histoire de Renée Mauperin qui est celle d'une malade et d'une agonie, n'est-elle pas aussi la sienne ? »<sup>24</sup>. Tinan partage donc avec Renée une même pathologie cardiaque sur laquelle vient se greffer, dans le cas du jeune auteur fin de siècle, l'impuissance à réaliser son désir d'aimer. Ses chagrins l'asphyxiaient et le mettaient à dure épreuve. Chaque bruissement

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>22</sup> Cité dans Goujon, *Jean De Tinan. Journal intime 1894-1895*, cit., pp. 471-472.

<sup>23</sup> Goujon, *Jean de Tinan. Biographie*, cit., p. 176.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 160.

d'amour minait son cœur si faible et fragilisait ses poumons si avides d'aventures, tout comme cette scène qui retrace à l'identique l'agonie de la pauvre femme : « Tout à coup le mal la reprenait. En montant, elle avait des étouffements précipités. Les palpitations recommençaient plus fréquentes, plus violentes ; puis tout s'arrêtait encore, comme il arrive dans ces maladies dormantes qui semblent par instants oublier les malades »<sup>25</sup>. En écho, la respiration de Tinan devait suivre arythmiquement celle de Renée et, tout comme Denoïsel, bien plus proche de l'image du jeune Tinan, victime lui aussi de certaines épreuves amoureuses, il se livre lui aussi : « aux liaisons passagères. Puis, au milieu de la monotonie des amours vénales, il lui était survenu bientôt, non un vif désir d'aventures, mais une grande curiosité de la femme. Il s'était mis en chasse de l'imprévu, de l'inattendu, de l'inconnu féminin »<sup>26</sup>.

Malgré l'importance que l'amour et les lectures romantiques occupent dans sa vie, Jean de Tinan n'était pas seulement voué aux loisirs sensuels et aux attractions nocturnes du *Quartier latin*, il se consacrait – c'était le but principal de son arrivée à Paris – à élaborer une véritable stratégie littéraire qui lui faisait fréquenter certains milieux d'écrivains et de journalistes, comme le Café d'Harcourt et La Taverne du Panthéon. Ce fut assez rapidement que Tinan commença donc à approcher les écrivains de la « Jeune École » et trouva, de la sorte, le chemin pour accéder à la célèbre revue *Mercure de France* qui allait constituer pour lui un lieu de rencontre et d'opportunité de publication sans égal. Il y fait la connaissance de Pierre Louÿs – avec qui il nouera une profonde amitié libertine et assez mal vue – dont l'érotisme poussé, voire pornographique, insufflera certaines pages de son œuvre et surtout l'écriture de son conte *Érythrée : les amphores de Phéidas* (1896), inspiré vraisemblablement de l'*Aphrodite* de l'ami Louÿs publié quelques mois auparavant. Toute son œuvre résonne de la présence de ses amis et fréquentations qui assument tour à tour des pseudonymes et construisent le tableau d'une

<sup>25</sup> Edmond et Jules Goncourt, *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier Libraire – Éditeur, 1864, p. 232.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 181.

chronique fin de siècle des plus fines et remarquables. Le héros tinanien, parfait alter ego de l'auteur, se façonne ainsi également sous l'influence de ses contemporains. Ce sont les écrivains de sa génération, et tant d'autres, que Tinan lit, rencontre, admire et fréquente dans les cafés, les restaurants et salons de l'époque. Le mardi, en fin d'après-midi, tous les écrivains et familiers du *Mercury* se réunissaient autour de Rachilde, épouse de son directeur Alfred Vallette, rue de l'Échaudé, qui organisait les fameux « mardis mercuriels », créant ainsi l'occasion pour Tinan d'approcher des écrivains et surtout de lier quelques amitiés dont celle particulièrement importante avec Henri Gauthier-Villars, autrement dit Willy. Entre les deux écrivains la sympathie fut immédiate et elle donna l'opportunité à Tinan de se mettre à l'épreuve de l'écriture romanesque, d'accéder au milieu de l'édition et bien entendu de gagner de l'argent vu que sa vie dissipée de dandy lui coûtait bien cher et qu'elle l'avait maintes fois ruiné. Jean de Tinan admirait chez Willy ses talents de journalistes avec lesquels il voulait à tout prix rivaliser. Un autre modèle, une autre parenté, s'installait dès lors dans ses références artistiques. Il dira de lui : « Sa plume pique [...] et elle pique en bon français, d'idée et de phrase [...]. Il sait rire, il sait admirer, il sait être insolent... Je ne sais rien de mieux à faire »<sup>27</sup>. Tinan prendra çà et là des écritures en exemple, partagera des thèmes, reproduira des styles, mimera des attitudes, reproduira comme un caméléon des couleurs romanesques, mais il aura comme principal point de repère le grand Stendhal. Tout comme Henri Beyle, son roman sera à la fois autobiographique, livre de souvenirs, confession, essai, suite de rêveries, chronique et même parfois poème en prose. C'est ce que nous confirme à bon droit Goujon :

Pour Tinan, la lecture de Stendhal sera peut-être encore plus décisive que celle de Barrès, car le premier avait sur le second l'avantage d'avoir de l'esprit et de ne pas se limiter à une méthode d'analyse. Le sentimentalisme inné de Tinan fut ainsi tempéré par cette leçon d'ironie, de laisser-aller et de non-conformisme que constitue l'égotisme de Stendhal. [...] Dans les années 1890, en France, l'étoile de Stendhal ne cessait de monter dans le

<sup>27</sup> « Notes sans portée », *La Province nouvelle*, Auxerre, janvier 1897.

ciel littéraire. [...] Pour Tinan, la lecture de Stendhal dut être un enchantement [...]. Et Tinan se plaira à prolonger la leçon de Stendhal en pratiquant Sterne et les conteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>.

Le texte tinanien évolue ainsi en suivant plusieurs pistes, en s'inspirant de différents prototypes littéraires mais il nous révèle encore plus une écriture intimiste particulièrement adaptable, forgeable et caméléontique qui est le parfait écho et miroir de ses notables confrères. Son jeune âge et les symptômes de sa maladie témoignent manifestement de cette écriture en construction qui se rebâtit sans cesse pour renaître en voie de guérison, la plupart du temps ébauchée comme une véritable variation de ses lectures, à la façon de..., tout comme... Non seulement Tinan cherche un modèle à suivre, une nouvelle inspiration, mais il recherche aussi le temps et l'énergie pour écrire. Il fait des confidences à Gide et lui avoue qu'il ne se sent pas en mesure d'écrire un chef-d'œuvre, il reconnaît ses limites, sa paresse de flâneur et notamment sa hâte de parvenir au succès et à « son grand roman » puisqu'il sait bien au fond de lui-même qu'il ne reste plus longtemps à vivre. Pour le jeune Tinan :

« l'art est difficile », difficile et long. Sans doute je pourrais faire en deux ou trois mois un roman aussi mauvais, et guère plus, que tous les autres – mais « la nécessité ne me semble pas s'en imposer très vivement » – Allons, pour faire quelque chose, il faut deux ans, trois ans et des ratures, – et l'on n'est pas sûr de réussir. Enfin je réunis des notes, j'ai fait les plans de mes chapitres et je les pense souvent<sup>29</sup>.

C'est sans doute la raison pour laquelle Tinan récrivait et recopiait au moins trois fois ses textes. Il les soignait comme une plaie dans l'espoir de s'y voir guérir, peut-être à la recherche d'une identité, la sienne, capable de s'accommoder paisiblement à l'ombre des auteurs qui l'ont accompagné ou qui ont laissé leurs empreintes palpables à l'intérieur de ses livres. Jean de Tinan nous offre ainsi l'image d'une écriture en devenir reposant sur différents modèles qui tissent une sorte de toile kaléidosco-

<sup>28</sup> Goujon, *Jean de Tinan. Biographie*, cit., p. 161.

<sup>29</sup> Extrait d'une lettre écrite à Paris le 9 mars 1895 et adressée à André Gide, citée dans Sicard, *Jean de Tinan et André Gide, une amitié à sens unique*, cit., p. 216.

pique capable de nous renvoyer une image à la fois singulière et plurielle de l'auteur.

Dans la lignée des filiations littéraires – dont Tinan se fait le porte-parole tout au long de ses textes – il existe pourtant d'autres jeunes écrivains qui prennent en modèle le roman tinanien et s'imprègnent de son histoire personnelle et littéraire. Malgré sa disparition si prématurée, à seulement vingt-quatre ans, Jean de Tinan laisse néanmoins à la postérité quelques timides traces de sa présence dans le monde littéraire et culturel de l'époque. Il devait être perçu comme une jeune promesse de la littérature disparue trop jeune – ce qui pouvait en faire un mythe – ou, plutôt, comme le prototype de cette jeunesse fin de siècle égarée, qui représentait la déchéance de l'image du dandy et les nouveaux symptômes d'une figure masculine elle aussi bel et bien en déclin. Histoires de lectures et histoires de maîtresses s'enlisaient chez Jean de Tinan et elles nous sont admirablement renvoyées – presque à l'identique – par d'autres jeunes talents en herbe dont un certain Henri Delormel<sup>30</sup> (1880-1930) qui publie en février 1904 un court roman d'à peine quarante-sept pages intitulé *Les Deux Maîtresses de l'Étudiant* qu'il dédie « À la mémoire de Jean de Tinan en témoignage de mon admiration »<sup>31</sup>. Le péri-texte est ici non seulement la trace évidente d'une incontestable idolâtrie mais aussi le signe d'une nouvelle intertextualité à découvrir puisque Tinan et Delormel avait en commun avant tout cette « *tendresse pour ces premières années de ferveur* »<sup>32</sup> et une grande sensibilité envers le *mundus muliebris*. Même si le titre reprend en partie celui des *Deux Maîtresses* (1840) d'Alfred de Musset, ici, Delormel ne met pas

<sup>30</sup> Fils du célèbre parolier, compositeur et éditeur français Lucien Delormel (1847-1899), connu davantage sous le pseudonyme de Grim, Henri Delormel a publié deux ouvrages : *Les Deux Maîtresses de l'Étudiant* (Bibliothèque internationale d'édition, 1904) et *Consolation à Polaire à la manière de Sénèque. I, Histoire d'une élégie à une danseuse de music-hall* et *Lyrismes à une mondaine* (Sansot, 1904). En ce qui concerne sa célébrité, Henri Delormel est bien plus connu du public en qualité de compositeur de chansons populaires et d'éditeur de musique. Parmi ses chansonnettes deux titres sont à retenir : *Ça vous fait qu'équ'chose* et *J'ai perdu ma gigolette*.

<sup>31</sup> Henri Delormel, *Les Deux Maîtresses de l'Étudiant. Premières sensations, psychologie au quartier latin*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1904, p. 5.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11. En italique par l'auteur.

en cause la capacité d'aimer deux femmes à la fois – fait absolument dépassé dans les milieux masculins fin de siècle – mais plutôt la coexistence, et concurrence parfois, d'une épaule sûre et réconfortante où chercher la tendresse et d'un corps enfiévré d'une « horizontale » pour égayer et fuir la réalité. Le texte de Delormel a de nombreuses similitudes avec celui de Tinan, on y croise des éléments de sa biographie comme l'usage du prénom Fanny, celui de la jeune prostituée dont il est épris, qui se superpose aisément et phonétiquement à celui de Phanette, réellement connue par Tinan à Paris en 1895, et qui « fut un amour charnel, épidermique, qui réconcilia Tinan avec lui-même »<sup>33</sup>. Pour Tinan : « Phanette était une jolie rousse, à la peau laiteuse [...]. Elle avait “un corps admirable, des mains ‘agiles’, des cheveux vivants, un gentil visage pâle avec des yeux gris-vert et d’extraordinaires lèvres charnues” »<sup>34</sup> et c'était bien entendu une jeune prostituée. La Fanny – elle aussi pâle et fragile – de Delormel : « vivait [bien sûr] de la prostitution et couchait avec tout le monde ! C'est pourquoi il ne pouvait se rendre compte comment cette jeune femme dont la vie était scandaleuse faisait naître en lui une image tendre et élégante. – C'est que, petite fille pâle et brune, avec tes beaux yeux, c'est toi qui me donna la première secousse amoureuse »<sup>35</sup>. Une petite maîtresse – toujours pâle mais redoutable – venait distraire ainsi « Ce jeune homme, gorgé de romans et de poésies, [qui] ne rêvait que d'aventures sentimentales »<sup>36</sup>. Tel que Tinan, Delormel se perd dans Paris, vit la nuit, cherche une femme, fréquente des jeunes prostituées, et affirme que « les bons noctambules rêvent entre l'asphalte et les étoiles pâlistantes, de mondes meilleurs et d'amoureuses plus parfaites ! »<sup>37</sup>. Pour Henri Delormel – comme pour Jean de Tinan –, « Les serments d'amour ne sont que des mensonges ! »<sup>38</sup> tandis que les livres qu'ils lisent – et dont ils se nourrissent pour

<sup>33</sup> Goujon, *Jean de Tinan. Biographie*, cit., p. 211.

<sup>34</sup> André Lebey, *Jean de Tinan. Souvenirs correspondances*, Paris, H. Floury, 1922, p. 165.

<sup>35</sup> Henri Delormel, *Les Deux Maîtresses de l'Étudiant*, cit., p. 29.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 34.

écrire – sont une consolation apaisante, capable de déclencher la germination de leurs écritures personnelles.

Le roman tinanien est bien bâti sur des palimpsestes, sur des stratifications multiples qui sous-tendent une aptitude absolument caméléontique à l'écriture et que Jean de Tinan confirme par le port du masque trompeur et double d'écrivain-nègre de Willy grâce auquel il est devenu d'autant plus célèbre. L'écriture de Tinan démontre à présent d'une manière plutôt évidente « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] [elle est] un emprunt non déclaré [...] [une] *allusion* »<sup>39</sup>, l'écho, la dérivation, la variation, la jumelle hétérozygote, un double, une tentative de copie façonnée « à la manière de ». De surcroît, on a nettement l'impression que son « texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur »<sup>40</sup> et principalement son autoadaptation. Ses lectures s'édifient ainsi comme des matrices structurelles à partir desquelles se modulent et naissent tous ses textes. Tout au long de cette étude, le répertoire littéraire des lectures de Tinan nous évoque l'idée d'un « miroir in fabula », d'une aptitude spéculaire à la lecture de l'autre, d'un regard narcissique et d'appropriation existentielle et stylistique manifestes. Tout ouvrage englobe en lui un ou d'autres ouvrages, s'en fait le reflet, la réverbération innocente et parfois même inconsciente, car, comme le suggère Jacques Poulin – qui parle de phénomènes d'intratextualité et d'intertextualité :

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 8. En italique par l'auteur.

<sup>40</sup> Philippe Sollers, *Écriture et révolution*, Paris, Le Seuil, « Tel Quel. Théorie d'ensemble », 1968, p. 75.

<sup>41</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, « Babel », 1988, p. 186.





Francesco Spandri

Sciascia lettore di Stendhal

Ma quel che ieri ho pensato [...] è questo: se Stendhal ha dei lettori nel 1977, dei lettori giovani quali si addicono alla sua sempre giovane opera. Li ha avuti nel 1880: la prima ondata in cui vanno compresi Friedrich Nietzsche, gli scrittori del realismo, gli intellettuali che sostennero l'innocenza di Dreyfus. Li ha avuti nel 1935: e da noi a questa data va registrato il sorgere della coscienza antifascista. Sarebbe un buon segno se ne avesse in questo 1977<sup>1</sup>.

### *Rimanere in margine*

Non sempre i grandi scrittori ottengono un pieno riconoscimento dai loro contemporanei. Da Poe a Mallarmé a Kafka, lunga è la lista dei casi di legittimazione lenta o tardiva. Stendhal è stato per l'Ottocento francese un autore controverso, ad un tempo osteggiato e ammirato. Tra i suoi estimatori troviamo Balzac<sup>2</sup>, tra i suoi detrattori spicca Flaubert<sup>3</sup>. Una circostanza

<sup>1</sup> Leonardo Sciascia, *Stendhal e Tomasi di Lampedusa (Nero su nero, 1979)*, in *L'adorabile Stendhal*, a cura di Maria Andronico Sciascia, Milano, Adelphi, 2003, p. 143 [d'ora in poi AS]. Questo volume raccoglie tutti gli scritti stendhaliani di Sciascia.

<sup>2</sup> «M. Beyle [...] est, selon moi, l'un des maîtres les plus distingués de la *Littérature des idées* à laquelle appartiennent MM. Alfred De Musset, Mérimée, Léon Gozlan, Béranger, Delavigne, G. Planche, Madame de Girardin, Alphonse Karr et Charles Nodier» (*Études sur "La Chartreuse de Parme" de Monsieur Beyle*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1989, p. 18). Si tratta del celebre articolo che Balzac dedica alla *Chartreuse de Parme* nella *Revue parisienne* del 25 settembre 1840.

<sup>3</sup> «J'ai fait prendre au cabinet de lecture *La Chartreuse de Parme* et je la lirai avec soin. Je connais *Le Rouge et le Noir*, que je trouve mal écrit et incompréhensible, comme caractères et intention. Je sais bien que les gens de goût ne sont pas de mon avis ; mais c'est encore une drôle de caste que celle des gens de goût : ils ont de petits saints à eux que personne ne connaît. C'est ce bon Sainte-Beuve qui a mis ça à la

soprattutto va registrata: l'inventore di Julien Sorel scriveva per essere compreso da un lettore futuro<sup>4</sup>, e il suo auspicio si è quasi realizzato, basti pensare ai grandi inediti scoperti dopo il 1880: con la pubblicazione del *Journal* (1888), di *Lamiel* (1889), della *Vie de Henry Brulard* (1890), dei *Souvenirs d'égotisme* (1893) e della *Correspondance* (1908) arriva per lui il momento della gloria e della verità. È a questa figura restituita a seconda vita che il Novecento europeo riconosce lo status di classico: James propone *La Chartreuse de Parme* all'attenzione della posterità<sup>5</sup>, Nietzsche vede in Stendhal l'«ultimo grande psicologo»<sup>6</sup>, Calvino si appassiona al suo «metodo di conoscenza»<sup>7</sup>. Quanto a Sciascia, la sua sconfinata ammirazione assume forme inattese. Vorrei darne qui un esempio, ritagliarne un campione.

Unico tra i lettori italiani di Stendhal (dai più lontani: Federico De Roberto, ai più vicini: Giuseppe Tomasi di Lampedusa), Sciascia sembra collocarsi in una posizione paradossale. Da un lato vive lo stendhalismo come un fenomeno di portata «inesauribile»<sup>8</sup>, per riprendere il termine di Paul Valéry<sup>9</sup>, dall'altro non

mode. On se pâme d'admiration devant des esprits de société, devant des talents qui ont pour toute recommandation d'être obscurs. Quant à Beyle, je n'ai rien compris à l'enthousiasme de Balzac pour un semblable écrivain, après avoir lu *Le Rouge et le Noir*» (lettera a Louise Colet del 22 novembre 1852, in *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. II, 1980, p. 179).

<sup>4</sup> Su questo punto cf. la lettera a Honoré de Balzac del 16 ottobre 1840, in *Correspondance*, édition établie et annotée par Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. III, 1968, p. 393: «J'ai été bien surpris, Monsieur, de l'article que vous avez bien voulu consacrer à *la Chartreuse*. [...] Je pensais n'être pas lu avant 1880».

<sup>5</sup> Cf. *Stendhal (Marie Henri Beyle)*, «The Nation» (New York), 17 settembre 1874, in *Stendhal*, préface de Michel Crouzet, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, «Mémoire de la critique», 1996, p. 417.

<sup>6</sup> *Jenseits von Gut und Böse, Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig, Naumann, 1886; tr. it. *Al di là del bene e del male*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, 3ª ed., Milano, Adelphi, 1976, vol. VI, t. II, p. 46.

<sup>7</sup> *La conoscenza della via lattea*, in *Stendhal e Milano*, atti del 14º congresso internazionale stendhaliano (Milano, 19-23 marzo 1980), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1982, p. 11.

<sup>8</sup> Leonardo Sciascia, *Duecento anni dopo (Fatti diversi di storia letteraria e civile)*, 1989), in AS, p. 132.

<sup>9</sup> «On n'en finirait plus avec Stendhal. Je ne vois pas de plus grande louange» (*Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 139).

si stanca mai di scavare nelle parole e nelle storie dello Stendhal minore<sup>10</sup>. Servendosi di una prosa leggera, voltairiana, esplora aree periferiche o poco note della sua opera, entra in un sofisticato corpo a corpo con enigmi in apparenza trascurabili e brevi segmenti di scrittura: una frase della *Vie de Rossini*, una mezza pagina delle *Promenades dans Rome*, il preambolo di una *chronique italienne*. La sua passione per «l'incandescente caos»<sup>11</sup> della *Vie de Henry Brulard* o per l'«incantevole vitalità»<sup>12</sup> dei grandi testi romanzeschi non si traduce mai nell'evidenza di un'analisi.

Un esempio efficace di questo approccio laterale alla testualità si trova in un saggio raccolto in *Cruciverba* (1983) il cui titolo è già molto indicativo: *In margine a Stendhal*. Sciascia comincia chiedendosi come sia venuta all'inventore del *Rouge* l'idea di Julien (personaggio il cui fantasma l'autore «porta dentro da sempre e per sempre»)<sup>13</sup> e quale fatto di cronaca abbia generato il personaggio Sorel<sup>14</sup>, ma seguendo il filo della dimostrazione è evidente che il suo atteggiamento non è quello di chi si pone in un rapporto frontale con i temi del romanzo – la violenza, l'eroe povero e ambizioso, l'ipocrisia – né quello di chi osserva l'oggetto testuale con il rigore proprio dello studioso, bensì quello di chi preferisce con la pazienza tipica dell'artigiano sondare la tenuta dell'esegesi, smascherare gli inganni del discorso critico, denunciare le trappole dell'interpretazione.

### *Traiettorie non lineari*

Non c'è perciò da sorprendersi se del variegato territorio su cui si muove la produzione stendhaliana – compresa fra *Les*

<sup>10</sup> Su questo aspetto cf. Domenico Scarpa, *Esprits stendhaliens. Sciascia et le désir*, in *Lectures et lecteurs de Stendhal*, sous la direction de Marie-Rose Corredor, Béatrice Didier et Hélène de Jacquilot, Paris, Champion, 2019, p. 282.

<sup>11</sup> Leonardo Sciascia, *Duecento anni dopo (Fatti diversi di storia letteraria e civile)*, 1989, in *AS*, p. 134.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *AS*, p. 118.

<sup>14</sup> Il tentato omicidio commesso da Antoine Berthet nel 1827 o l'omicidio consumato da Adrien Lafargue nel 1829.

*Deux Hommes*, pièce in versi cominciata nel 1803, e *Lamiel*, ultimo romanzo incompiuto – lo interessano le zone secondarie, scrutate in un intreccio di precisione storico-filologica, di dissimulata erudizione e di libertà ermeneutica. Gli esempi sono numerosi, ma ne basteranno tre.

In un racconto uscito in *Cronachette* (1985)<sup>15</sup> Sciascia intrattiene a lungo il lettore sulla biografia di Pietro Bonaparte al solo scopo di dimostrare che lo scriteriato nipote di Napoleone il grande ha ispirato l'antieroe della *Chartreuse de Parme*<sup>16</sup>. In un breve scritto dedicato a Giuliano Briganti si sofferma su alcuni affreschi descritti in una pagina delle *Promenades dans Rome* per difendere un'idea non confessionale di martirio<sup>17</sup>. Al congresso di Roma del 1983<sup>18</sup> ricostruisce il rapporto fantasmatico<sup>19</sup> che lega Beyle alla Sicilia per provare l'ebbrezza di simpatizzare con una terra intrisa di inquietanti e fascinose degenerazioni<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> *Il Principe Pietro*, in AS, pp. 13-32.

<sup>16</sup> «Ci basta aver scritto questa cronachetta, e a scioglimento di un piccolo mistero: che, tra i personaggi di Stendhal, Fabrizio del Dongo è dei meno intelligenti. Appunto – abbiamo visto – come il suo modello» (AS, p. 32).

<sup>17</sup> *Stendhal et i "Martiri"* (*Scritti in onore di Giuliano Briganti*, 1990), in AS, pp. 47-54. Gli affreschi del Tempesta e del Pomarancio cui Sciascia si riferisce sono quelli della chiesa romana di Santo Stefano Rotondo. Stendhal li descrive nelle *Promenades dans Rome*, cf. *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, pp. 952-953.

<sup>18</sup> Gli atti di questo congresso sono stati pubblicati a cura di Massimo Colesanti, Anna Jeronimidis, Letizia Norci Cagiano, Anna Maria Scaiola, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1985.

<sup>19</sup> Stendhal non è mai stato in Sicilia. Finge di esserci andato (cf. *Vie de Rossini*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Brunel, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1992, p. 475; *La Duchesse de Palliano*, in *Cœuvres romanesques complètes*, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. III, 2014, p. 13) o annuncia di volerla visitare (cf. *Promenades dans Rome*, in *Voyages en Italie*, ed. cit., p. 923), ma in realtà ha sempre dubitato che questo viaggio potesse mai realizzarsi (cf. *Journal*, 27 mars 1811, in *Cœuvres intimes*, édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, vol. I, p. 669: «La Sicile, si jamais je puis y aller [...]»).

<sup>20</sup> Cf. *Stendhal e la Sicilia (Fatti di storia letteraria e civile)*, 1989), in AS, pp. 81-82: «tutto ciò che della Sicilia angustia e angoscia ogni siciliano di retto sentimento e di ragione, per Stendhal sarebbe stato motivo di attrazione, di amore, di esaltazione. E c'è da immaginare quali pagine avrebbe scritto sulla mafia, sui mafiosi, sui loro interessi e sui loro delitti, gli aneddoti che avrebbe raccolto o inventato. Come il "fosco Alfieri" in cerca della "pianta uomo", nel mafioso ne avrebbe visto il più esaltante rigoglio».

In sintesi, Sciascia si affaccia nell'opera di Stendhal per così dire in punta di piedi, ma con tutta la creatività e la penetrazione di uno lettore sensibile e libero.

### *Dal secondario all'essenziale*

Tra le sottili investigazioni che si possono trarre dalla sua ricca produzione saggistica ce n'è una che merita un posto speciale, quella intitolata *I privilegi*<sup>21</sup>. Qui Sciascia mette sotto la sua nitida lente d'ingrandimento un piccolo testo (*Les Privilèges*)<sup>22</sup> scritto il 10 aprile 1840 a Civitavecchia, *petite-ville* dove, tra una missione e l'altra, tra un viaggio e l'altro, tra un'assenza e l'altra, Stendhal vive ormai da nove anni<sup>23</sup>. Si tratta di un contratto con cui lo scrittore chiede a *God*, cioè a Dio, dei doni soprannaturali. Sentendo incombere su di sé la minaccia della morte, l'anziano console sempre più provato dagli anni fa come l'autore di *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, cerca «di essere leggero»<sup>24</sup>. Per misurare il peso di questa leggerezza, vediamo di quali poteri Henri Beyle vorrebbe dotarsi.

Il *privilégié*, cioè Henri Beyle, sarà il più bell'uomo di Francia, godrà di una buona salute sessuale, avrà la vista di un'aquila, non avrà bisogno di dormire, sarà invulnerabile come un

<sup>21</sup> *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (1989), in *AS*, pp. 41-45.

<sup>22</sup> La prima pubblicazione dei *Privilèges* risale al 1861 (*La Critique française*, a cura di T. Campenon), la sua inclusione nel catalogo della Pléiade è del 1982 (cf. Stendhal, *Œuvres intimes*, ed. cit. 1982, vol. II, pp. 982-988). Gli stendhaliani hanno reagito in modo molto diverso di fronte a questo testo: alcuni, come Casimir Stryienski (cf. la sua prefazione a Auguste Cordier, *Comment a vécu Stendhal*, Paris, V. Villerelle, 1900, p. 87), lo hanno irrevocabilmente condannato, altri, come Victor Del Litto, lo hanno fermamente difeso.

<sup>23</sup> I suoi periodi di assenza, scrive Michel Crouzet, «superano i suoi periodi di presenza al suo posto di lavoro: per l'esattezza il 57 % contro il 43 %. Nel 1832 passa un terzo dell'anno in missioni e soprattutto in viaggi, un altro terzo a Roma e un terzo al suo consolato. In undici anni, è assente da Civitavecchia e da Roma quattro anni e mezzo; negli Stati della Santa Sede trascorre solo sei anni e mezzo. Dal 10 maggio 1835 all'11 maggio 1836 si trova a Civitavecchia solo per 65 giorni. Se si tiene conto delle ferie regolari e delle missioni, Stendhal ha assolto le sue funzioni in media circa sette mesi all'anno» (*Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris, Flammarion, 1990; tr. it. *Stendhal. Il signor Me stesso*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 749).

<sup>24</sup> Leonardo Sciascia, *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977), Milano, Adelphi, 1990, p. 133.

dio, invincibile al gioco, perfettamente addestrato a maneggiare le armi, saprà trovare tesori sepolti, potrà occupare diversi corpi simultaneamente, indovinare il pensiero altrui, cambiare luogo in un batter d'occhio, sottrarsi alle contingenze sgradevoli della vita (come per esempio quella di preparare dei pasti giornalieri), non sarà colpito né da sofferenze né da malattie, morirà di apoplezia<sup>25</sup>. In compenso non potrà guadagnare denaro, né rubare, né tantomeno rivelare le clausole del patto.

A prescindere dalle molteplici letture che del piccolo testo stendhaliano sono state date soprattutto negli ultimi decenni<sup>26</sup>, occorre riconoscere che questi stravaganti *privilèges* offrono una via d'accesso particolarmente suggestiva allo spazio intimo e creativo dell'autore<sup>27</sup>. Attraverso il fascino di un esotismo da *Mille e una notte* che rende la scrittura una «magia»<sup>28</sup> – il *privilégié* possederà un anello simile a quello di Angelica nel *Furioso* –, essi svelano infatti un profondo bisogno di compensazione.

Jean Starobinski definisce chiaramente l'oggetto di questo bisogno. Studiando in un celebre saggio l'attrazione che Beyle nutre per pseudonimi e maschere, egli ipotizza che nei ventitré articoli che compongono il patto si esprima un piacere generato dalla metamorfosi: «*Les Privilèges* sont un texte de la vieillesse de Stendhal et manifestent le désir “faustien” du rajeunissement, dans une perspective toute païenne de recommencements qui défient la mort. La métamorphose est pour Stendhal une ouverture d'avenir ; c'est une accélération de l'existence, mais qui tourne

<sup>25</sup> Auspicio non smentito: il 22 marzo 1842, a Parigi, all'angolo tra il boulevard e la rue des Capucines, Stendhal è colpito da un attacco di apoplezia che lo uccide nella notte.

<sup>26</sup> Si vedano in particolare Victor Del Litto, *Un texte capital pour la connaissance de Stendhal*: “*Les Privilèges*”, «Stendhal-Club», 13, 15 ottobre 1961, pp. 3-20; Jean-Jacques Hamm, *Sur Stendhal et la religion*: les “*Privilèges du 10 avril 1840*”, «Stendhal-Club», 86, 15 janvier 1980, pp. 129-137; Marilia Marchetti, *A proposito dei “Privilèges”*, «Micromégas», 29-30, gennaio-agosto 1984, pp. 121-134; Francesco Spandri, “*Les Privilèges*” ou le plaisir de la manipulation, «Micromégas», n. 64, luglio-dicembre 1996, pp. 111-122; Marilia Marchetti, *Sur “Privilèges”*, «L'Année Stendhal», 3, 1999, pp. 57-70.

<sup>27</sup> Cf. Victor Del Litto, *Un texte capital pour la connaissance de Stendhal*: “*Les Privilèges*”, cit., p. 20.

<sup>28</sup> Cf. Crouzet, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris, Flammarion, 1990; tr. it. *Stendhal. Il signor Me stesso*, cit., p. 954.

le dos à la mort»<sup>29</sup>. Rispecchiarsi in una metamorfosi aperta, intesa – secondo il mito antico – nel duplice senso di conquista e di fuga: conquista amorosa, fuga nella multiformità, questo, secondo Starobinski, sembra essere il desiderio sotteso al fantasticare stendhaliano.

La lettura di Sciascia va oltre la valenza compensatoria che viene qui sottolineata. Da un lato egli distingue nell'incantesimo di questi privilegi i segni «di un senso della vecchiaia, del declino, del venir meno, di cui [l'autore] non riesce a liberarsi»<sup>30</sup>. Dall'altro legge l'articolo 3, in cui si parla di virilità<sup>31</sup>, come prova che sulla loro «quasi onirica impennata» aleggi «la suggestione delle memorie di Casanova»<sup>32</sup>. Possiamo dire che fra dimensione senile e dimensione erotica, Sciascia non sceglie. La sua lettura si incentra sul “gioco” che si sprigiona dalla loro dissonanza. Indubbia è qui la capacità di cogliere nel segno, di effettuare il salto che lo disancora dall'essere lettore per farlo pervenire al ruolo di lettore-critico.

Il gioco nelle sue molteplici versioni appartiene all'antropologia e alla sociologia romantica. Beyle lo annovera tra le grandi passioni umane, al pari dell'ambizione, dell'amore, della gelosia, della guerra<sup>33</sup>. Insinua perfino l'idea, che guida Mathilde de La Mole nel *Rouge et le Noir*, secondo la quale combattere e giocare sono la stessa cosa<sup>34</sup>. Il *jeu* si presenta nei suoi romanzi come una chiave di lettura della società e del potere. Le regole del gioco sono quelle che, nella *Chartreuse de Parme*, definiscono la corte e la politica. «Une cour», dice la contessa Pietranera alla marchesa del Dongo, «c'est ridicule [...], mais c'est amusant ; c'est un jeu qui intéresse, mais dont il

<sup>29</sup> Jean Starobinski, *Stendhal pseudonyme*, in *L'œil vivant : études sur Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Paris, Gallimard, 1961, p. 204.

<sup>30</sup> AS, p. 42.

<sup>31</sup> «La *mentula*, comme le doigt indicateur, pour la dureté et pour le mouvement; cela à volonté. La forme deux pouces de plus que l'orteil, même grosseur» (*Les Privilèges*, in *Œuvres intimes*, ed. cit. 1982, vol. II, p. 982).

<sup>32</sup> AS, p. 42.

<sup>33</sup> Cf. Stendhal, *De l'amour*, présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par Xavier Bourdenet, Paris, Flammarion, «GF», 2014, fragment 121, p. 310.

<sup>34</sup> Cf. *ivi*, fragment 122, p. 312. Cf. anche *Œuvres romanesques complètes*, ed. cit., 2005, vol. I, p. 627.

faut accepter les règles. Qui s'est jamais avisé de se récrier contre le ridicule des règles du whist ?»<sup>35</sup>. E in *Armance* o in *Lucien Leuwen* il grande gioco è quello della Borsa, divenuta luogo di passione e di disincanto di ogni moderna democrazia.

I *Privilèges* sono fecondati dal soffio di questa vasta tematica. Basti pensare al *God* con cui si apre il contratto. «*God* me donne le brevet suivant»<sup>36</sup>; allusione criptata alla rivolta contro l'Altissimo del piccolo Beyle diventato orfano di madre<sup>37</sup>; modo sottile, secondo Sciascia, di “giocare” con il Dio cristiano, di prenderne le distanze, di tenerlo in bilico tra realtà e immaginazione:

bisogna andar cauti, non lasciarsi abbagliare da quel “*God*” con cui il testo si apre [...]. Le professioni di ateismo, anche le più dichiarate e che sembrano le più ferme, valgono quanto quelle di fede, non si è mai totalmente atei come non si è mai totalmente credenti<sup>38</sup>.

A confermare queste parole, se ce ne fosse bisogno, è il personaggio di don Antonio Lepanto in *Candido*: questo prete moderno<sup>39</sup>, scomunicato<sup>40</sup> e comunista<sup>41</sup> rimane nel romanzo sciasciano saldamente sospeso tra scetticismo e fede, dramma e scherzo. Ma nei *Privilèges* è soprattutto la scrittura ad essere

<sup>35</sup> *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., 2014, vol. III, p. 234.

<sup>36</sup> *Les Privilèges*, in *Œuvres intimes*, éd. cit., 1982, vol. II, p. 982.

<sup>37</sup> «On me croira insensible : je n'étais encore qu'étonné de la mort de ma mère», si legge nella *Vie de Henry Brulard*, «Je ne comprenais pas ce mot. [...] Je me mis à dire du mal de *God*» (ivi, p. 564).

<sup>38</sup> *AS*, pp. 44-45. Qualche pagina prima Sciascia aveva osservato: «scrivere “*God*” invece che “*Dieu*” gli dava l'illusione di non rivolgersi a Dio, e di non venir dunque meno al principio che il solo merito di Dio era quello di non esistere» (*AS*, p. 37).

<sup>39</sup> «L'arciprete era considerato, e si considerava, *moderno*. Si applicava molto alla psicologia: ma nascondendo in questa parola l'altra che bisognava pronunciare allora cautamente e con molte riserve: psicanalisi. Aveva scritto anzi un trattato di *psicologia morale*, e cioè di psicanalisi, che stava, in un bene ordinato manoscritto, come incagliato fra gli scogli, in vescovado: in attesa dell'*imprimatur*» (Leonardo Sciascia, *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, cit., p. 38).

<sup>40</sup> «Consegnando al teologo il foglio delle dimissioni, l'arciprete non più arciprete con tono parodiante, quasi cantando, disse: “*Io sono la via; la verità e la vita; ma a volte sono il vicolo cieco, la menzogna e la morte*”. Il teologo se l'ebbe a male. Ma l'ex arciprete era in uno stato d'animo che quasi toccava l'allegria» (ivi, p. 57).

<sup>41</sup> «“Un prete che non è più prete”, diceva, “o si sposa o diventa comunista. In un modo o nell'altro deve continuare a stare dalla parte della speranza”» (ivi, p. 76).



permeata da un'acuta tensione ludica<sup>42</sup>. L'esercizio dei doni soprannaturali viene infatti descritto con la minuziosa esattezza di un verbale<sup>43</sup>. Farò tre soli esempi ma essenziali. L'articolo 4 garantisce al *privilégié* la capacità di far innamorare una donna:

Miracle. Le privilégié ayant une bague au doigt et serrant cette bague en regardant une femme, elle devient amoureuse de lui à la passion comme nous croyons qu'Héloïse le fut d'Abélard. Si la bague est un peu mouillée de salive, la femme regardée devient seulement une amie tendre et dévouée. Regardant une femme et ôtant une bague du doigt les sentiments inspirés en vertu des privilèges précédents cessent. La haine se change en bienveillance en regardant l'être haineux et frottant une bague au doigt. Ces miracles ne pourront avoir lieu que quatre fois par an pour l'amour-passion, huit fois pour l'amitié, vingt fois pour la cessation de la haine, et cinquante fois pour l'inspiration d'une simple bienveillance<sup>44</sup>.

L'articolo 9 legifera in modo molto preciso sulle condizioni finanziarie di esistenza dell'anziano console e sulla sua sicurezza personale:

Tous les jours à 2 heures du matin le privilégié trouvera dans sa poche un napoléon d'or, plus la valeur de quarante francs en monnaie courante d'argent du pays où il se trouve. Les sommes qu'on lui aura volées se retrouveront la nuit suivante, à deux heures du matin, sur une table devant lui. Les assassins, au moment de le frapper, ou de lui donner du poison, auront un accès de choléra aigu de huit jours. Le privilégié pourra abrèger ces douleurs en disant : «Je prie que les souffrances d'un tel cessent, ou soient changées en telle douleur moindre.» Les voleurs seront frappés d'un accès de choléra aigu, pendant deux jours, au moment où ils se mettront à commettre un vol<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Sul tema del gioco, cf. Christopher W. Thompson *Le jeu de l'ordre et de la liberté dans "La Chartreuse de Parme"*, Aran, Éditions du Grand-Chêne, 1982, p. 27: «Que sont d'ailleurs au fond ces *Privilèges*, qui peignent si admirablement le mouvement de son imagination, sinon des règles qui transforment l'espace de l'existence humaine en jeu idéal pour le privilégié?».

<sup>43</sup> «Ce qui est remarquable, en fait, c'est la réserve, la mesure que tiennent à conserver ces vœux délirants : Stendhal n'en réclame la réalisation que quatre, huit, vingt, cinquante, cent fois par an, comme s'il ménageait les droits du réel ; on dirait qu'il ne veut pas exagérer avec des exigences inconsidérées» (Philippe Berthier, *Stendhal. Vivre, écrire, aimer*, Paris, Éditions de Fallois, 2010, p. 452).

<sup>44</sup> *Les Privilèges*, in *Œuvres intimes*, ed. cit., 1982, vol. II, p. 983.

<sup>45</sup> Ivi, p. 984.

Nell'articolo 13 l'autore si auto-conferisce una licenza di uccidere meticolosamente regolata:

Le privilégii ne pourra dérober ; s'il l'essayait, ses organes lui refuseraient l'action. Il pourra tuer dix êtres humains par an ; mais aucun être aurait il aurait parlé. Pour la première année, il pourra tuer un être, pourvu qu'il ne lui ait pas adressé la parole en plus de deux occasions différentes<sup>46</sup>.

Tutti i doni chiesti a *God* sono soggetti a restrizioni analoghe. Il *privilégié* potrà avere una vista d'aquila, ma solo «dix fois par an»<sup>47</sup>. Potrà alleviare il dolore altrui, ma solo «des trois quarts». Potrà permettersi di non dormire, ma solo «[d]eux cents fois par an»<sup>48</sup>. Infine, se rivelasse le clausole del patto sarebbe colpito da un forte mal di denti, ma solo «pendant vingt-quatre heures»<sup>49</sup>.

Muovendosi su un piano irreali, Beyle sembra dunque intento a perseguire una felicità esente dalla noia e dall'appagamento. Nel testo – Sciascia lo dice senza mezzi termini («Stendhal si contentava di poco, anche sul terreno del fantasticare») <sup>50</sup> – ci sono tutti i segni di una invenzione che si contiene, di una deformazione calcolata.

È utile, di fronte a questo linguaggio dell'esattezza che esprime fantasie controllate, ricordare che l'illuminista Stendhal è un paladino della matematica. Vede in essa un antidoto alla menzogna. «[J]'aimais, et j'aime encore, les mathématiques pour elles-mêmes», scrive nella *Vie de Henry Brulard*, «comme d'admettant pas l'hypocrisie et le vague, mes deux bêtes d'aversion»<sup>51</sup>. Considera questa disciplina un metodo educativo. «Je t'écris pour ne pas te dire un millier de choses tendres que j'ai sur le cœur», dichiara alla sorella Pauline, «mais elles te seraient nuisibles. Il ne faut pas exalter ton âme, je voudrais pouvoir te parler aussi froidement qu'un géomètre en démontrant la manière d'avoir la valeur de  $x$  dans  $x^2 - px + 9 = 0$ »<sup>52</sup>. E non si

<sup>46</sup> Ivi, p. 985.

<sup>47</sup> Ivi, p. 984 (art. 8).

<sup>48</sup> Ivi, p. 987 (art. 20).

<sup>49</sup> Ivi, p. 986 (art. 14).

<sup>50</sup> AS, p. 42.

<sup>51</sup> *Ceuvres intimes*, ed. cit., 1982, vol. II, p. 636.

<sup>52</sup> Lettera a Pauline Beyle del 29 agosto 1804, in *Correspondance générale*, édition de Victor Del Litto, Paris, Honoré Champion, vol. I, 1997, p. 205.

dimentichi che molti dei suoi eroi romanzeschi entrano all'École polytechnique: Octave de Malivert in *Armance*, Lucien Leuwen, protagonista dell'omonimo romanzo incompiuto, Fédor de Miossens, personaggio di *Lamiel*.

### Conclusione

Dagli elementi presi in considerazione emergono con chiarezza alcuni dei significati che assume il testo dei *Privilèges* e la natura dell'ammirazione che l'opera di Stendhal suscita in Sciascia. È senz'altro animato da uno spirito lucidamente giocoso che un bel giorno di aprile del 1840 l'anziano console di Francia a Civitavecchia decide di intrattenersi con le proprie paure e con i propri desideri. Confida di trovare ciò che don Antonio Lepanto in *Candido* ha sempre sperato di vedere, «il varco della possibile evasione, della possibile libertà»<sup>53</sup>. Non intende sognare ad occhi aperti, diventare un superuomo, snaturare il proprio slancio con eccessive concessioni all'euforia. Vuole conferirsi dei semi-poteri, dosare reale e possibile, muoversi tra paradossale e buon senso. A 57 anni Stendhal scherza con la morte, la sfida in un esercizio di sottile ginnastica intellettuale. I suoi *Privilèges* lo allontanano dalla malinconia romantica<sup>54</sup>, mettendo a nudo il gusto della manipolazione che ha nel sangue.

Guardando attraverso il loro incanto distaccato e la loro apparente insignificanza, Sciascia riesce a indovinare le complesse ramificazioni di un vissuto e di una poetica. Scrutando l'«adorabile»<sup>55</sup> scrittore da una prospettiva laterale, arriva a cogliere l'essenziale: il valore stendhaliano del gioco.

<sup>53</sup> *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977), Milano, Adelphi, 1990, p. 123.

<sup>54</sup> Cf. Henri-François Imbert, *Du romantisme stendhalien*, in *Variétés beylistes*, Paris, Champion, 1995, p. 176: «Et cet étrange texte des *Privilèges* ! Le beyliste rêve de reculer les limites de son moi, de se métamorphoser en des formes autres. [...] Le beyliste, pourtant, refuse de se laisser prendre au charme de la douleur».

<sup>55</sup> «Può darsi che questa parola io l'abbia qualche volta scritta, e sicuramente più volte l'ho pensata: ma per una sola donna e per un solo scrittore. E lo scrittore – forse è inutile dirlo – è Stendhal» (Leonardo Sciascia, *Adorabile [L'affaire Moro]*, 1978), in *AS*, p. 12).



## Indice dei nomi

- A  
Aarne, Antti 357  
Abélard 391  
Abèles, Luce 236  
Adam, Jean-Michel 357, 364  
Adam, Juliette 240  
Adler, Laure 200, 342  
Aïssaoui, Mohammed 175, 177  
Alcott, Luisa May 88  
Alfieri, Vittorio 386  
Amyot, Jacques 317  
Andronico Sciascia, Maria 383  
Ansel, Yves 386  
Antolini-Dumas, Tatiana 253  
Antonoli, Carlo 297  
Ariosto, Ludovico 285, 296, 309, 316, 322, 323  
Aristotele 308  
Asinio Pollione, Gaio 310  
Attico, Tito Pomponio 319, 320  
Auerbach, Erich 141, 315  
Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne d' 354, 362  
Aust, Hugo 333, 337, 341  
Authier, Christian 198
- B  
Bachleitner, Norbert 341  
Bachmann, Ingeborg 22  
Bachtin, Michail (Bakhtine) 67  
Baioni, Giuliano 352  
Bakewell, Sarah 313  
Baldensperger, Fernand 62  
Balmas, Enea 308  
Balzac, Honoré de 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 239, 246, 271, 275, 302, 305, 306, 335, 365, 383, 384  
Balzac, Jean Louis Guez de 302, 305  
Banta, Martha 87  
Bara, Olivier 227, 232  
Barbès, Armand 241  
Barbey d'Aurevilly, Jules 194  
Barchilon, Jacques 357  
Barel-Moisan, Claire 165  
Barengi, Mario 137  
Barrès, Maurice 11, 134, 370, 372, 373, 374, 377  
Barthes, Roland 138, 140, 141, 144, 279, 368  
Bassnett, Susan 353  
Bataille, Georges 13  
Baudelaire, Charles 9, 26, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,

- 48, 49, 50, 51, 52, 53, 166, 192,  
194, 195
- Beato Renano 294
- Beaucé, Jean-Adolphe 355
- Beckett, Samuel 145
- Beecher Stowe, Harriet 88
- Beethoven, Ludwig van 216
- Béguin, Albert 123
- Bellanger, Aurélien 177
- Belot, Adolphe 253
- Bem, Jeanne 256
- Bénévent, Christine 290
- Bénichou, Paul 241, 242
- Benjamin, Walter 13, 26, 46, 51, 52,  
349
- Benni, Stefano 365
- Bensoussan, Albert 272
- Béranger, Pierre-Jean de 383
- Berbig, Roland 337, 348
- Bernard, Claude 254
- Bertacchini, Renato 354
- Bertall 355
- Berté, Monica 317
- Bertheau, Jochen 329
- Berthelot, Sandrine 44, 45
- Berthet, Antoine 385
- Berthier, Philippe 386, 391
- Bertini, Mariolina 27, 28
- Bertrand, Mathilde 190, 192, 238, 245
- Bessière, Jean 274
- Bettelheim, Bruno 357
- Beyle, Pauline 377, 383, 384, 386,  
387, 388, 389, 390, 392
- Bierce, Vincent 151
- Bisinger, Lena 221, 222
- Bismarck Otto von 330, 342, 344
- Blanckeman, Bruno 202
- Boccaccio, Giovanni 316
- Bodei, Remo 30
- Bodin Jean 316
- Boero, Pino 359
- Boldrer, Francesca 307, 316, 319, 325
- Bonanni, Veronica 354, 358, 360, 361
- Bonaparte, Pietro 373, 386
- Bonnefon, Paul 295, 296
- Bonriot, Roger 104
- Bordas, Eric 42, 109, 110, 115, 232
- Borderie, Régine 223
- Borges, Jorge Luis 95
- Borghini, Maria Selvaggia 297, 298
- Börne, Ludwig 338
- Borsari, Andrea 12, 17, 29, 30, 115
- Botrel, Jean-François 248
- Bouchard, François 354, 355, 356,  
357, 358, 360
- Bouchet, Louis-André-Gabriel 232
- Bourdenet, Xavier 386, 389
- Bourget, Paul 11, 195, 372
- Bourmeau, Sylvain 194
- Bourriaud, Nicolas 190
- Brami, Joseph 125
- Brecht, Bertold 166
- Briganti, Giuliano 386
- Brix, Michel 215
- Brockden Brown, Charles 70
- Brodhead, Richard 88
- Broglio, Emilio 358
- Brontë, Emily 211
- Bruneau, Jean 237, 384
- Brunel, Pierre 274, 386
- Bruto, Marco Giunio 319, 326
- Bryant, John 364
- Buchon, Jean-Alexandre 299
- Bui, Véronique 209
- Bulteau, Michel 184
- Butor, Michel 121, 139
- Byron, George Gordon 93
- C
- Cabral, Maria de Jesus 138
- Calvino, Italo 10, 11, 20, 21, 27, 28,  
137, 138, 139, 140, 141, 142, 143,  
144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,  
229, 308, 360, 384
- Camargo, Marie-Anne de Cupis de 37
- Camponon, T. 387
- Canetti, Elias 32
- Cardan (Cardano, Gerolamo) 38
- Carle, Marguerite de 295
- Carreras, Joaquín 249
- Cartouche 96
- Casanova, Giacomo 389
- Cassani Simonetti, Matteo 29
- Casta, Isabelle 97
- Castex, Pierre-Georges 38, 121, 160
- Castiglione, Baldassar 168, 315, 316
- Castille, Hippolyte 215
- Catullo, Gaio Valerio 310, 311, 312,  
322, 323
- Ceccaty, René de 165
- Cecilio, Stazio 321

- Cervantes Saavedra, Miguel de 336  
 Cesare, Gaio Giulio 310, 327  
 Cestor, Françoise 44  
 Chai, Leon 64  
 Chamberlin, Wells 102  
 Champfleury 38, 45, 235, 238  
 Chappuys, Gabriel 286  
 Charcot, Jean-Martin 97, 254  
 Charon, Anne 290  
 Chase Coale, Samuel 76  
 Chateaubriand, François René de 198,  
 232, 306  
 Chekalov, Kiril 96, 97  
 Cheng, François 220, 221  
 Chevereau, Anne 234, 235  
 Chollet, Roland 30  
 Christof, Wulf 30  
 Cicerone, Marco Tullio 286, 307, 308,  
 310, 316, 317, 318, 319, 320, 321,  
 323  
 Cingria, Charles-Albert 165  
 Cladel, Léon 45  
 Clément, Murielle Lucie 187, 200  
 Clément-Simon, Gustave 299  
 Coleridge, Samuel T. 92  
 Colesanti, Massimo 386  
 Colet, Louise 269, 384  
 Colin, Jean-Paul 43, 98, 110  
 Colli, Giorgio 384  
 Collodi (Carlo Lorenzini) 12, 353,  
 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360,  
 361, 362, 363, 364  
 Commynes, Philippe de 316  
 Comte, Auguste 66, 193  
 Confucius 215, 216, 217, 218, 219,  
 222  
 Constant, Benjamin 140, 141  
 Conte, Gian Biagio 311  
 Cordier, Auguste 387  
 Corneille, Pierre 47, 263, 389  
 Cornu, Gérard 104, 105, 106, 108,  
 110, 112  
 Corona, Mario 88  
 Corredor, Marie-Rose 385  
 Corsini, D.L. 249  
 Cotoner Cerdò, Luisa 247, 248, 249,  
 268  
 Couleau, Christèle 175, 177  
 Courteault, Paul 294  
 Crisippo 310  
 Crisolora, Manuele 317  
 Crouzet, Michel 384, 387, 388  
 Curatolo, Bruno 125  
 Curtius, Ernst Robert 119  
 D  
 Dai, Sijie 10, 209, 210, 211, 212, 213,  
 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220,  
 221, 222, 223, 224  
 Daneau, Lambert 290, 291, 293, 305  
 Daniel, Pierre 290  
 Daniele, Daniela 88  
 Dante Alighieri 215, 233, 322  
 D'Aprile, Iwan-Michelangelo 330, 332,  
 341, 342, 343, 348  
 Darnton, Robert 362  
 Daudet, Alphonse 332  
 Davitt Bell, Michael 89  
 De Angelis, Valerio Massimo 55, 68,  
 88, 89, 90  
 De Biasio, Anna 86  
 Debru, Claire 357  
 Delacroix, Eugène 38  
 Delarue, Paul 361  
 De Laude, Silvia 232  
 Delavigne, Casimir 339, 383  
 Deledda, Grazia 116  
 Delf von Wolzogen, Hanna 337  
 Del Litto, Victor 384, 386, 387, 388,  
 392  
 Del Lungo, Andrea 26, 137, 138  
 Delormel, Henri 379, 380  
 De Luca, Carmine 359  
 De Monticelli, Roberto 142  
 Denieul-Cormier, Anne 317  
 De Roberto, Federico 384  
 Déruelle, Aude 149  
 Desan, Philippe 309, 314  
 Despentes, Virginie 177, 201  
 Despotopoulou, Anna 86  
 Desvois, Jean-Michel 248  
 Dethloff, Uwe 274  
 Détrie, Muriel 219, 220  
 Diaz, Brigitte 227  
 Diaz, José-Luis 26  
 Dickens, Charles 117, 211, 341  
 Diderot, Denis 28  
 Didier, Béatrice 230, 385  
 Díez Fernández, Ignacio 247, 249  
 Diogene Laerzio 310, 326  
 Dissaux, Nicolas 104

- Diu, Isabelle 290  
 Dolfi, Laura 28  
 Donatelli, Bruna 253  
 Donati, Cesare 355  
 Dostoevskij, Fëdor 19, 117, 179, 180,  
 195, 211  
 Dotti, Ugo 316, 319  
 Dreyfus, Alfred 383  
 Drude, Otto 343  
 Dubarle, Eugène 256  
 Du Bellay, Joachim 287, 316  
 Du Bruck, Alfred 335  
 Duchatelet, Christophe 190  
 Duchet, Claude 210  
 Dudevand-Sand, Lina 243  
 Dumas fils Alexandre 252, 329, 332,  
 339, 346, 348, 349, 350  
 Dumas père Alexandre 11, 211, 329,  
 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,  
 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345,  
 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352  
 Duplan, Jules 237  
 Dupray, Fabienne 256  
 Durán Lopéz, Fernando 250  
 Duras, Marguerite 191  
 Dutrait, Liliane 221  
 Du Verdier, Antoine 287, 288, 289,  
 294, 295
- E
- Ebguj, Jacques-David 13  
 Eco, Umberto 120, 247, 279  
 Edel, Leon 85, 86, 88, 92  
 Einstein, Albert 193  
 Elías de Molins, Antonio 249  
 Élisabeth Charlotte d'Orléans 357  
 Ellis, Bret Easton 194  
 Emerson, Ralph Waldo 60, 70  
 Énard, Mathias 177  
 Engel, Eduard 331, 332, 333, 334, 339  
 Ennio, Quinto 319  
 Enrico di Navarra 309  
 Enrico III 309  
 Epicuro 310  
 Erasmo da Rotterdam 308  
 Esopo 310, 315
- F
- Fabiani, Daniela 123  
 Faguet, Émile 195
- Faigle, Iris Ingeborg 31, 32  
 Faulkner, William 165, 171  
 Fedro, Gaio Giulioi 315  
 Félice, Paul de 290  
 Fell, Claude 280  
 Fénelon, François de Salignac de La Mo-  
 the 232  
 Ferrero, Leonardo 323  
 Ferrigno, Valentina 325  
 Feuillet, Octave 255  
 Fillière, Carole 248  
 Finas, Lucette 26  
 Fiorentino, Francesco 342  
 Flaubert, Gustave 10, 11, 17, 19, 20,  
 21, 27, 28, 120, 125, 137, 138, 139,  
 140, 141, 143, 160, 171, 177, 195,  
 210, 211, 225, 227, 228, 229, 230,  
 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237,  
 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244,  
 245, 246, 248, 253, 254, 256, 257,  
 258, 260, 261, 262, 268, 269, 271,  
 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278,  
 279, 280, 329, 331, 332, 383  
 Florencio Varela, Héctor 255  
 Fo, Alessandro 323  
 Fontane, Louis Henri 330  
 Fontane, Theodor 11, 329, 330, 331,  
 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339,  
 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346,  
 347, 348, 349, 350, 351, 352  
 Forrester, Viviane 134  
 Francesco I 285  
 François d'Assise 221  
 Françon, Marcel 308  
 Frappier-Mazur, Lucienne 42  
 Fredouille, Jean-Claude 304  
 Freud, Sigmund 116, 117, 119, 120,  
 214, 389  
 Friedenthal, Richard 118  
 Friedrich, Hugo 310, 327  
 Froissart, Jean 316  
 Fromm, Erich 357  
 Fuller, Margaret 64  
 Furetière, Antoine 360
- G
- Gaboriau, Émile 104  
 Gadda, Carlo Emilio 143  
 Gadenne, Paul 10, 123, 124, 125, 126,  
 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,  
 134, 135



- Gao, Xinjian 220, 221  
 Garavini, Fausta 308, 311, 314, 326  
 García Suárez, Pedro 252  
 Gargano, Antonella 342  
 Garroni, Emilio 93  
 Gauguin, Paul 274  
 Gauthier-Villars, Henri (Willy) 377  
 Gautier, Théophile 26, 35, 37, 118, 248, 253, 257, 335  
 Gély, Véronique 274  
 Gendrel, Bertrand 245  
 Genette, Gérard 144, 205, 206, 368, 381  
 Gentilli, Luciana 25, 28, 247  
 Geppert, Hans Vilmar 341  
 Gessner, Salomon 232  
 Geymonat, Mario 312, 323  
 Ghidini, Candida 28  
 Gide, André 11, 326, 367, 370, 371, 372, 378  
 Giesbert, Franz-Olivier 177  
 Giné Janer, Marta 253  
 Giolitti, Elena 360  
 Giovanna d'Orléans (Giovanna d'Arco) 343  
 Giraldi, Cinzio 286  
 Girard, Danielle 256  
 Girardin, Delphine de 383  
 Girolamo, San 294  
 Giry, Louis 306  
 Glazener, Nancy 88  
 Gleize, Joëlle 166, 210  
 Godeau, Antoine 299  
 Godefroy, Pierre 291  
 Gogol, Nikolaj 211  
 Goncourt, Edmond de 177, 195, 231, 233, 375, 376  
 Gothot-Mersch, Claudine 256  
 Goudemare, Sylvain 374  
 Goujon, Jean-Paul 367, 372, 373, 375, 377, 378, 380  
 Goya, Francisco 216  
 Gozlan, Léon 118, 383  
 Grappin, Pierre 116  
 Grawe, Christian 333, 337, 341  
 Gray, Floyd 326  
 Gregg, Courtney 30  
 Grenaille, François de 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305  
 Greuze, Jean Baptiste 232  
 Grimm, Jacob et Wilhelm 362, 364  
 Guereña, Jean-Louis 251  
 Guéret, Gabriel 302  
 Guermès, Sophie 253  
 Guicciardini, Francesco 316  
 Guichardet, Jeannine 96  
 Guidieri, Remo 30  
 Guise, René 97, 209  
 Gutiérrez Sebastián, Raquel 251  
 Guys, Constantin 46
- H
- Haan, Martin de 204  
 Hall, Michael 325  
 Hamm, Jean-Jacques 388  
 Hampton, Timothy 314  
 Hańska, Ewelina Rzewuska 118  
 Harding Davis, Rebecca 63  
 Havercroft, Barbara 202  
 Hawthorn, Nathaniel 10, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 78, 79, 87, 88, 89, 91  
 Haydock, John 62, 64, 65, 66, 69  
 Hayford, Harrison 56  
 Heidmann, Ute 357, 361, 363, 364  
 Heine, Heinrich 334, 335, 336, 337, 338, 340, 342  
 Helmer, Debora 338  
 Héloïse 391  
 Herbert, T. Walter 76  
 Hernández Guerrero, María José 254  
 Hersant, Yves 145, 147  
 Herschberg-Pierrot, Anne 27  
 Hettcher, Walter 334  
 Hewson, Lance 358, 360, 364  
 Hibbs, Solange 248  
 Hikmet, Nâzim 152  
 Hitchcock, Alfred 216  
 Hofmannsthal, Hugo von 81, 209  
 Horch, Hans 337  
 Houellebecq, Michel 10, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207  
 Howe, Patricia 333  
 Hugo, Victor 26, 171, 172, 211, 335, 336, 345  
 Hutner, Gordon 75

Huysmans, Joris-Karl 176, 181, 187, 200

## I

Iacoli, Giulio 29  
Ibsen, Henrik 333, 367  
Imbert, Henri-François 393  
Impellizzeri, Fabrizio 367  
Izzo, Donatella 86

## J

Jacobs, Alphonse 227, 241  
Jacquelot, Hélène de 124, 385  
James, Henry 10, 20, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 64, 65, 68, 75, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 115, 116, 176, 193, 195, 201, 205, 206, 209, 384  
Jasmin, Nadine 357  
Jauss, Hans-Robert 331  
Jeronimidis, Anna 386  
Jourde, Pierre 193, 204  
Jovard, Daniel 37  
Juin, Hubert 370

## K

Kafka, Franz 13, 26, 95, 180, 246, 383  
Kallel, Monia 242  
Karr, Alphonse 383  
Keitel, Walter 331, 344  
Kemal, Yachar 152  
Kerbrat-Orecchioni, Catherine 106, 110  
Kibedi Varga, Aaron 190, 191, 207  
Kipling, Rudyard 211  
Kreyssig Friedrich Alexander Theodor 332  
Krieger, Murray 93

## L

La Barre, René Laurent 297  
La Boétie, Etienne de 295, 296, 307  
Labry, Emilie Louise 330  
Lacassin, Francis 102  
Lactance (Lattanzio) 293, 295  
Ladmiral, Jean-René 355, 356, 364  
Lafarga, Francisco 247, 248  
Lafargue Adrien 385  
La Faye, Antoine de 293  
La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de

La Vergne comtesse de 140  
Laforgue, Pierre 38, 42, 47, 367  
Lalanne, Ludovic 299  
Lamalattie, Pierre 184  
Lamartine, Alphonse de 176  
Lambert, Samuel 19, 28, 116, 156, 249, 290, 291, 293, 305  
Lapeyre de Cabanes, Julien 151  
Laurent, Daniel 29, 184  
Lavagetto, Mario 19, 30, 143  
Lavergne, Elsa 112, 113  
Lazard, Madeleine 307, 315  
Le Naire, Olivier 190  
Le Saint, W.P. 304  
Le Vot, André 134  
Lebey, André 367, 380  
Leclair, Bertrand 190, 192  
Leclerc, Yvan 229, 235, 256  
Lefevère, André 353  
Lefèvre, Frédéric 96, 100  
Lepel-Cointet, Marie 375  
Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie 354, 362  
Leroux, Gaston 9, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113  
Letessier, Fernand 286  
Lévy, Bernard-Henri 175, 179, 183, 199, 200, 207  
Lichtenberg, Georg Christophe 183  
Lichtlé, Michel 28, 104  
Linderberg, Daniel 196  
Linkès, Serge 386  
Lodolini, Armando 365  
Lombard, Laurent 29  
Louis XIV 29, 99, 357, 364  
Louÿs, Pierre 371, 376  
Lovecraft, Howard Phillips 176, 184, 185, 186, 196  
Lovenjoul, Charles de Spoelberch de 118  
Lubin, Georges 239, 243  
Lucano, Marco Anneo 310, 311  
Luciano 308  
Lucilio, Gaio 312  
Lucrezio 308, 310  
Luglio, Davide 29  
Luigi XI 99, 101, 103, 105  
Lundblad, Jane 62, 65  
Luttazzi, Daniele 365  
Lyon-Caen, Boris 29

## M

MacDougall, Alma 56  
 Macé, Marielle 122, 182, 183  
 Macéré, Audebert 288, 290  
 Machiavelli, Niccolò 315, 316  
 Magnien, Michel 290  
 Maingueneau, Dominique 43, 46, 49,  
 51, 52  
 Malherbe, François de 299, 300  
 Mallarmé Stéphane 367, 383  
 Malvin (Malvyn) Geoffroy de 294  
 Manceau, Alexandre Damien 235  
 Manet Édouard 169  
 Manganaro, Jean-Paul 141, 149  
 Mann, Thomas 329, 334, 347, 350  
 Mannoni, Octave 93  
 Manzoni, Alessandro 150  
 Mao Zedong 216  
 Marchetti, Marilia 388  
 Marcus, Melissa 76  
 Maria Stuarda 348  
 Mariette-Clot, Catherine 238  
 Marinangeli, Luciana 311  
 Marot, Clément 285, 287  
 Martineau, Henri 384  
 Maruais, Jesús 256  
 Marziale, Marco Valerio 310  
 Massol, Chantal 28, 35, 149, 166,  
 201  
 Mathieu, Nicolas 177  
 Mathieu (Saint) 18  
 Matthiessen, Francis Otto 60  
 Maupassant, Guy de 186  
 Mauriac, Claude 191  
 Mazade, Charles de 236  
 McGillen, Petra 330  
 Melville, Herman 56, 62, 64, 66, 69,  
 167  
 Mérimée, Prosper 383  
 Mertens, Pierre 133, 135  
 Meschonnic, Henri 30  
 Mesmer, Franz Anton 97  
 Messac, Régis 98, 102  
 Micaelli, Claudio 285  
 Michaud, Stéphane 274, 277, 279  
 Michon, Pierre 10, 165, 166, 167, 168,  
 169, 170, 171, 172, 173  
 Milner, Max 26  
 Miotti, Mariangela 286  
 Mirbeau, Octave 118

Miret, José 250, 253, 254, 256, 257  
 Mitterand, François 28  
 Mizruchi, Suzan 75  
 Molière 182, 183  
 Monlau, Pedro Felipe 250  
 Montaigne, Michel de 11, 28, 248,  
 296, 307, 308, 309, 310, 311, 312,  
 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319,  
 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326,  
 327  
 Montès, Lola 37  
 Montinari, Mazzino 384  
 Montpont 236  
 Moog, Pierre-Emmanuel 364  
 Moreschini, Claudio 304  
 Moresco, Antonio 25, 28, 29, 116,  
 166, 239, 246  
 Moretti, Franco 14  
 Morin, Edgard 30  
 Motley, John Lothrop 63, 76  
 Mozet, Nicole 103  
 Mugnolo, Domenico 342  
 Munari, Bruno 365  
 Muray, Philippe 196, 203  
 Murgen, Henry 44, 45  
 Muryn, Teresa 106, 107  
 Musset, Alfred de 37, 52, 242, 335,  
 379, 383  
 Mynors, Roger 322

## N

Naginski, Isabelle 245  
 Nannoni, Catia 363  
 Necker, Suzanne 69  
 Neefs, Jacques 9, 17, 21, 28, 168, 210  
 Nerval, Gérard de 335, 336  
 Nettement, Alfred 236  
 Nicoletti, Gianni 309  
 Niémetz, Serge 117  
 Nietzsche, Friedrich 176, 180, 367,  
 383, 384  
 Nisard, Désiré 45  
 Niziolek, Malgorzata 106  
 Nodier, Charles 383  
 Noguez, Dominique 196, 197  
 Norci Cagiano, Letizia 386  
 Novak-Lechevalier, Agathe 179, 181,  
 183, 184, 185, 189, 196, 203  
 Nürnberger, Helmut 331, 333, 337,  
 341

## O

- Ono-dit-Biot, Christophe 175, 177, 178, 189  
 Oppici, Patrizia 9, 17, 25, 26, 28, 29, 165, 271  
 Orazio (Horace) 286, 287, 310, 315, 321  
 Orcel, Michel 144  
 Origene 289  
 Ovidio (Ovide) 285, 308, 309, 310, 311

## P

- Padularosa, Daniela 342  
 Pageaux, Daniel-Henri 274  
 Palacios Bernal, Concepción 248, 253, 257  
 Pamelius, Jacobus 297, 298, 303  
 Pamuk, Orhan 10, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164  
 Parenteau, Olivier 191  
 Pascal, Blaise 179, 229  
 Pascal, Catherine 303  
 Pasolini, Pierpaolo 165, 166  
 Pasquali, Giorgio 311  
 Pasternak, Boris 18, 20, 25, 30, 31, 32, 115  
 Pavese, Cesare 134  
 Pegenaute, Luis 247, 248  
 Peletier, Jacques 286, 287, 296  
 Pellini, Pierluigi 98  
 Peratoner Amancio alias Gerardo Blanco alias A. Blanco Prieto 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 266, 267, 268, 269  
 Péraud, Alexandre 26  
 Perec, Georges 143, 144, 187  
 Perrault, Charles 353, 354, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365  
 Pessini, Elena 28  
 Petoletti, Marco 317  
 Petrarca 316, 319, 322, 327  
 Petrovich Njegosh, Tatiana 81, 86, 91  
 Pettegree, Andrew 289  
 Peytel, Sébastien Benoît 104  
 Pfister, Joel 71, 76  
 Philippot, Didier 231, 233, 234, 236, 238

- Phillips, Dennis 29, 30  
 Pichois, Claude 35, 38, 40, 42, 45  
 Pietri, Susi 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 52, 55, 60, 81, 82, 84, 86, 92, 94, 95, 96, 113, 115, 116, 117, 121, 137, 139, 141, 143, 151, 153, 156, 160, 164, 166, 176, 193, 195, 201, 205, 209, 223, 227, 229, 230, 239, 246, 271, 365  
 Pietromarchi, Luca 28, 238  
 Pietsch, Ludwig 343  
 Piketty, Thomas 167  
 Pinard, Ernest 256, 258, 259, 261, 266, 268  
 Pindaro 323  
 Piovene, Guido 316  
 Planas, Eusebio 250, 251  
 Planche, Gustave 383  
 Planté, Christine 227, 231, 232, 234, 235, 236, 238  
 Platone 201  
 Plauto 309, 310, 321  
 Plinio il vecchio 310  
 Plutarco 308, 310, 311, 317  
 Poe, Edgar Allan 36, 63, 67, 100, 383  
 Poitou, Eugène 236  
 Pomarancio 386  
 Pontiggia, Giuseppe 364  
 Porfido, Ida 360  
 Poulin, Jacques 381  
 Poyet, Thierry 229, 245  
 Prévost, Jean 36, 38, 39, 43  
 Prince, Gérald 126, 129, 202  
 Privat d'Anglemont, Alexandre 37  
 Properzio 307, 310, 324, 325  
 Proust, Marcel 26, 124, 125, 177, 180, 190, 200, 230, 374  
 Pura Fernández, Pilar 248, 249, 250, 256, 268

## Q

- Quevedo Francisco de 247  
 Quintiliano 286

## R

- Rabelais, François 215, 216, 217, 316  
 Rabitti, Susanna 30  
 Rachilde 377  
 Racine, Jean 389

- Radecke, Gabriele 338, 350  
 Rasson, Luc 99  
 Reid, Martine 245  
 Reynolds, Larry 78  
 Rhodes, Solomon 335  
 Ricoeur, Paul 93  
 Rieger, Angelica 221  
 Rigault, Nicolas 291, 295, 300, 301, 305  
 Rigolot, François 309  
 Rigutini, Giuseppe 356  
 Rilke, Rainer Maria 20, 25, 28, 30, 31, 32, 81, 115, 116, 117  
 Robb, Graham 35, 36, 37, 38, 44, 47  
 Robbe-Grillet, Alain 138, 139, 190, 191, 193, 195  
 Robert, Marthe 120, 210  
 Robert, Raymonde 357  
 Robertson, Ritchie 333  
 Rodari, Gianni 365  
 Rodin, Auguste 28, 32, 117, 121, 172  
 Rodríguez Gutiérrez, Borja 251  
 Roger des Genettes, Edma 241  
 Roger-Vasselin, Bruno 307  
 Romain, Rolland 213, 265  
 Rossini, Gioacchino 385, 386  
 Roudaut, Jean 133  
 Roulin, Jean-Marie 42  
 Rousseau, Jean-Jacques 211, 389  
 Rozen, Anna 369  
 Ruiz Fernández, Patricia 247, 251  
 Rusconi, Cesare 32  
 Russel, William 343  
 Russell Mitford, Mary 64
- S
- Sade, Donatien Alphonse François 47, 237, 275  
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 172, 228, 230, 231, 232, 233, 383  
 Sallustio Crispo, Gaio 310, 319, 327  
 Salottolo, Delio 254  
 Salutati, Coluccio 317  
 Sampaolo, Giovanni 342  
 Sand, George 11, 171, 173, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 335  
 San de Velilla, Antonio 249  
 Sapiro, Gisèle 235  
 Sardou, Victorien 332, 339  
 Sarraute, Nathalie 190, 191, 278  
 Sarrou, Didier 133  
 Sartre, Jean-Paul 125, 279, 280  
 Scaiola, Anna Maria 386  
 Scarpa, Domenico 385  
 Schaefer, David Lewis 313  
 Schopenhauer, Arthur 176, 201  
 Schopp, Claude 345  
 Schorneck, Hans-Martin 330  
 Schuerewegen, Franc 138  
 Schwob, Marcel 373, 374  
 Scialdone, Maria Paola 329, 342  
 Sciascia, Leonardo 11, 315, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 392, 393  
 Scott, Walter 56, 340, 344, 348, 349  
 Sebond, Raymond de 315  
 Sénard, Jules 236  
 Seneca, Lucio Anneo 308, 310, 311, 312, 313, 315, 317, 324  
 Sénécal, Didier 184, 195  
 Sermain, Jean-Paul 357, 363  
 Servén Díez Maria del Carmen 252  
 Shakespeare, William 172, 335, 341  
 Shan, Sa 220, 221  
 Shepardson, Nikki 289, 290  
 Sicard, Claude 367, 370, 378  
 Silvestri, Agnese 28, 227  
 Sollers, Philippe 195, 381  
 Sourp, Claire 275  
 Spandri, Francesco 27, 28, 29, 383, 388  
 Staël-Holstein, Germaine de 335  
 Starobinski, Jean 309, 388, 389  
 Steinecke, Hartmut 340  
 Stendhal 125, 130, 131, 140, 141, 143, 211, 367, 377, 378, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393  
 Stevenson, Robert Louis 19, 20, 25, 30, 31, 32, 81, 96, 115, 166  
 Strelka, Joseph 116  
 Strindberg, August 25, 30, 31, 32, 81, 115  
 Stryiński, Casimir 387  
 Stuhlman, Andreas 337  
 Sughi, Cesare 279  
 Svevo, Italo 19, 20, 25, 30, 31, 32, 81, 115, 116, 209  
 Swedenborg, Emanuel 47  
 Swinburne, Algernon Charles 20, 25, 30, 31, 32, 81, 115

## T

- Tacito, Publio Cornelio 310  
 Taine, Hippolyte 228  
 Tamizey de Larroque, Philippe 298  
 Tanselle, Thomas 56  
 Taranto, Domenico 285, 327  
 Taylor, Zachary 56  
 Tchekhov (Cechov) Anton 20, 25, 30, 31, 32, 81, 115  
 Tempesta, Antonio 386  
 Terenzio, Afro Publio 309, 310, 312, 314, 318, 321  
 Tertulliano (Tertullien) 11, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306  
 Thibaudet, Albert 313, 326  
 Thion Soriano-Mollá, Dolores 251  
 Thomas, Gwen 101  
 Thompson, Christopher 391  
 Thompson, Stith 357  
 Ticknor, William 63  
 Tinan, Jean de 11, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381  
 Tiraqueau, André 291  
 Tito Livio 293  
 Titreville, Charles de 299, 300, 301  
 Toffanin, Giuseppe 316  
 Tolstoï, Lev 19, 166, 211  
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 383, 384  
 Toranian, Valérie 198  
 Tortonese, Paolo 238  
 Tristan, Flora 274, 280  
 Trollope, Anthony 88  
 Turcan, Marie 291, 292, 293

## U

- Ullmann, Walter 307  
 Uther, Hans-Jörg 357

## V

- Vachon, Stéphane 26, 194, 195, 215  
 Vaillant, Alain 43, 44, 50, 53  
 Valeri, Diego 308  
 Valerius Lucius 293  
 Valéry, Paul 384  
 Vallette, Alfred 377  
 Van Dyck, Antoon 199, 200

- Vangelisti, Paul 30, 31  
 Vanoncini, André 98, 99, 201  
 Vargas Llosa, Mario 11, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280  
 Vaugelas, Claude Favre de 300  
 Vélez, Pilar 251  
 Venner, Camille 75, 78, 299  
 Venuti, Lawrence 363  
 Véron, Pierre 255  
 Vettori, Francesco 316  
 Vigny, Alfred de 199  
 Villa, Luisa 87, 349  
 Villey, Pierre 310  
 Villon, François 170, 171  
 Virgilio Marone, Publio 307, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 319, 322, 323  
 Viry, Marin de 198  
 Vitali, Ilaria 12, 353  
 Vittorini, Elio 142  
 Voltaire 242  
 Vouilloux, Bernard 122

## W

- Wagenknecht, Edward 62  
 Wagneur, Jean-Didier 44  
 Wahl, Vincent 184  
 Walsby, Malcom 289  
 Wanlin, Nicholas 82  
 Warren, Austin 64  
 Washburne, Benjamin Eluhu 344  
 Werdet, Edmond 118  
 White, Michael 333  
 Whitman, Walt 60, 70  
 Wilde, Oscar 20, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 81, 115, 166, 209, 275, 365  
 Wilkinson, Alexander 289  
 Williams, Raymond 76  
 Wilson, Mark 85, 86, 88, 92  
 Wing, Nathaniel 49  
 Woolf, Virginia 161

## Y

- Ya Ding 220, 221  
 Yeats, William Butler 19, 20, 25, 28, 30, 31, 32, 81, 115  
 Yinde Zhang] 221  
 Youssef, Ischagpour 32  
 Yxart, Josep 248

## Z

Zanot, Irene 95, 102

Zheng De 215

Zola, Émile 28, 90, 143, 176, 177,  
191, 194, 248, 253, 254, 257, 331,  
332, 333, 345

Zöllner, Karl 334

Zweig, Stefan 5, 10, 115, 116, 117,  
118, 119, 120, 121, 122





## Histoire de lectures. Avec Susi

Tout écrivain est d'abord un lecteur, car écrire, comme l'affirmait Borges, signifie avant tout lire autrement ses précurseurs. Mais comment cerner les contours de ces « histoires de lecture » ? Peut-on étudier les « poétiques de la lecture par écrivain interposé » ? C'est en renouant avec ces questions que nous avons voulu rendre hommage à Susi Pietri, chercheuse sensible, fine exégète de l'œuvre de Balzac, collègue et amie généreuse, auteure d'une collection exceptionnelle d'études qui ont été les premières à mettre en évidence le potentiel inexprimé des « histoires de lecture ». À travers ces histoires, nous voulons continuer à faire vivre l'histoire de Susi, sa passion, son courage, son talent.

Avec des contributions de : Claire Barel-Moisan, Vincent Bierce, Francesca Boldrer, Éric Bordas, Véronique Bui, Christèle Couleau, Valerio Massimo De Angelis, Andrea Del Lungo, Jacques-David Ebguy, Daniela Fabiani, Luciana Gentilli, Fabrizio Impellizzeri, Chantal Massol, Claudio Micaelli, Jacques Neefs, Patrizia Oppici, Tatiana Petrovich Njegosh, Maria Paola Scialdone, Agnese Silvestri, Francesco Spandri, Ilaria Vitali, Irene Zanot.

In copertina: studio di Pablo Picasso per *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* di Honoré de Balzac, 1931.



**eum** edizioni università di macerata

€ 18,00

ISSN 2532-2389

ISBN 978-88-6056-742-0



9 788860 567420