

a cura di
Donatella Bisconti, Daniela Fabiani,
Luca Pierdominici e Cristina Schiavone

Esclandre

Figures et dynamiques du scandale
du Moyen Âge à nos jours





Esclandre

Figures et dynamiques du scandale
du Moyen Âge à nos jours

a cura di Donatella Bisconti, Daniela Fabiani,
Luca Pierdominici e Cristina Schiavone

eum

Regards croisés

Collana di studi linguistici e letterari interdisciplinari
Dipartimento di Studi Umanistici – Lingue, mediazione,
storia, lettere, filosofia
Dipartimento di Scienze della formazione,
dei beni culturali e del turismo
IHRIM (Institut d’Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités
UMR 5317 / UCA Clermont-Ferrand)

2

Collana diretta da Donatella Bisconti, Cristina Schiavone, Daniela Fabiani.

Comitato scientifico: Giovanni Agresti (Université Bordeaux-Montaigne), Carla Carotenuto (Università di Macerata), Alessandro Costantini (Università Ca’ Foscari), Estelle Doudet (Université de Lausanne), Julien Garde (Université de Toulouse 2), Jean Ghidina (Université Clermont-Auvergne), Philippe Guérin (Paris 3), Elisabeth-Kertesz-Vial (UPEC), Alfredo Luzi (Università di Macerata), Jean-Luc Nardone (Université de Toulouse – Jean Jaurès), Luca Pierdominici (Università di Macerata), Sonia Porzi (Université Clermont-Auvergne), Paola Roman (Université Clermont-Auvergne), Marisa Verna (Università Cattolica – Milano), Nicolas Violle (Université Clermont-Auvergne).

Comitato redazionale: Donatella Bisconti, Carla Carotenuto, Daniela Fabiani, Luca Pierdominici, Cristina Schiavone.

La collana intende pubblicare volumi di carattere interdisciplinare, in italiano, francese e in altre lingue, tesi a indagare gli aspetti letterari, linguistici, storici, antropologici e culturali che hanno contraddistinto nei secoli l’evoluzione delle due civiltà, italiana e francese, come anche dell’universo francofono e italofono in generale, al fine di contribuire attraverso approcci interpretativi diversi, improntati alla massima serietà scientifica, ad una maggiore conoscenza dei valori culturali e sociali che ancora oggi caratterizzano i rapporti tra le varie civiltà.

issn 2611-8696

isbn 978-88-6056-776-5 (print)

isbn 978-88-6056-787-1 (PDF)

Prima edizione: dicembre 2021

©2021 eum edizioni università di macerata

Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it; <http://eum.unimc.it>

In copertina: particolare di Caravaggio, *Maria Maddalena in estasi*, 1606, Roma, collezione privata

Volume pubblicato con il contributo di: IHRIM (Institut d’Histoire des Représentations et des Idées dans les modernités), UMR 5317, UCA (Università di Clermont Auvergne); Sezione di Lingue antiche e moderne del Dipartimento di Studi Umanistici e Sezione Persona, società e linguaggi del Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo dell’Università degli Studi di Macerata.

I volumi della collana “Regards croisés” sono sottoposti a peer review secondo i criteri di scientificità previsti dal regolamento delle EUM (art.8) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International CC BY-NC-ND 4.0

Indice

9 Introduzione

I – Femmes à scandale : désordre moral et ordre social

Florent Libral

- 27 *L’Histoire tragique*, miroir d’une élite hypocrite ? L’affaire criminelle Violante de Bats selon Ségla (Toulouse, 1609-1613)

Helga Zsák

- 45 Scandaleuses baroques

Armel Jovensel Ngamaleu

- 55 Autofiction, scandale et justice en France : le cas de *Les Petits* de Christine Angot et *Belle et Bête* de Marcela Iacub

II – Perversion, provocation, identité sexuelle, identité psychique

Frédéric Mazières

- 75 L’humour et le comique pervers chez Sade : des procédés “sociopathiques” ?

Maria De Capua

- 91 Lo scandalo del *cross-dressing* in alcuni testi della letteratura italiana tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta

- Myriam Kissel
107 Naissance d'un romancier
- Alfredo Luzi
123 Il mito del pasto totemico in *Porcile* di Pasolini, tra potere e trasgressione

III – Dangers et plaisirs de la pensée religieuse

- Luca Pierdominici
137 De la scandaleuse liberté en pensée et en parole chez Marguerite Porete
- Cai Jin
153 Uno scandalo dopo l'altro. Lorenzo Valla e lo scandalo alla corte aragonese di Napoli nel 1444

- Dominique Fratani
167 La *Cène* de Véronèse ou l'éloge de la folie

IV – Querelles littéraires, anticonformisme et bouleversement social

- Donatella Bisconti
189 Leon Battista Alberti et le « Certame coronario » : comment faire de la grammaire une arme politique

- Erika Martelli
205 *Un doux cannibale* : le scandale comme *règle du jeu* chez Michel Leiris

- Thierry Ozwald
215 Scandaliser à demi-mot : l'art mériméen de la subversion

- Elisabeth Kertesz-Vial
231 Gruppo 63 *versus* Giorgio Bassani

V – Points de non-retour de la représentation

- Francesca Guglielmi
251 Huysmans entre provocation et scandale
- Elisa Reato
265 Faut-il brûler Sartre ? Sur le scandale de la liberté engagée
- Maria Giovanna Stati
279 Il romanzo sovversivo. Provocazione e scandalo nella narrativa di Walter Siti e Michel Houellebecq
- Irene Cacopardi
295 “Ferocità”, atrocità e malinconie: il racconto della contemporaneità secondo gli scrittori Cannibali
- Francesca Valdinoci
309 Il mondo capovolto della discarica. Alexandre, il *dandy* del rifiuto, in *Les Météores* di Michel Tournier
- 323 Indice dei nomi

Introduzione*

Il secondo volume della collana « Regards croisés » si interessa a un tema non nuovo ma quanto mai fecondo e, in un certo senso, dinamizzante sul piano dei moti dialettici, oltremodo conflittuali, che esso può innescare a più livelli: quello dello “scandalo”. Nozione performativa in sé, l'*esclandre* è ad un tempo causa e conseguenza di situazioni di contrasto, ponendosi come indice di visioni contrapposte e divenendo generatore di quell'azione che, dal piano del pensare, giunge spesso a investire quello del vivere.

Modus cogitandi o *modus agendi*, le sue concrete ripercussioni rivelano in effetti le dinamiche di una modalità, un “modo” dell'essere “ostacolante” nelle proprie manifestazioni, che sono a volte consapevoli, altre involontarie. Il fatto di scandalizzare, sia esso sul piano meramente speculativo o su quello operativo, non è sempre attenuato dalla intenzionalità che lo sottende, dalla considerazione della reale volontà che lo informa. La ricezione dello scandalo, cioè il fatto di essere scandalizzati, si esprime generalmente in un giudizio da parte della comunità di riferimento, poco incline a sanare il conflitto di una comunicazione difficile oppure negata. Che la sfera dei valori contraddetti sia quella della morale condivisa, del potere detenuto da alcuni, dei canoni formali in cui quest'ultimo si enuncia e attraverso i quali si autocelebra, sempre lo scandalo

* I curatori del volume *Esclandre* hanno scritto singoli paragrafi della presente introduzione, secondo la ripartizione indicata a seguire: Donatella Bisconti, pp. 10, 11, 12, 18, 19 e 23; Daniela Fabiani, pp. 13 e 14; Luca Pierdominici, pp. 9, 10, 15, 16, 17 e 18; Cristina Schiavone, pp. 20, 21 e 22.

riflette le modalità dell'inciampare¹, disegnando i contorni di un rifiuto le cui conseguenze possono essere diverse. Talora fatali.

La tematica si presta a essere esplorata sotto varie angolature: artistica e storico-letteraria, filosofica e socio-culturale, con un'attenzione all'aspetto dinamico che fa dello scandalo un momento incoativo e trasformativo. Esso dice la "mutazione" che nasce dal vivere e pensare, il cambiamento con cui la società o il gruppo di potere, da quel momento in poi, seppur negandolo, dovranno giocoforza confrontarsi. Non è un caso che i contributi radunati nel presente volume si incentrino principalmente su casi di figura legati all'individuo, alla singola persona. Infatti, nelle prime manifestazioni di un pensiero che rinnova, di una libertà del vivere, di un'idea che s'incarna liberamente a esemplificare l'*io* – presente o meno l'intenzione di contrapporsi a qualcosa o a qualcuno, con atteggiamento di sfida o cercando positivamente l'incontro –, la persona chiama a confronto il pensiero dominante, le forme che lo ritraggono, le comunità che lo sposano, interrogandone la coerenza e la funzionalità; la superficialità, l'apparenza o la reale pregnanza. In tal senso, lo scandalo può essere formale contrasto volto a disvelare, con i paradossi dell'inaccettabile, una morale sostanziale e più profonda.

Il volume *Esclandre* si divide in cinque sezioni: tra vite "esemplari" e casi artistici o letterari, esse esplorano il tema sul doppio versante proprio della collana, le cui attenzioni s'incrociano tra Francia e Italia. Andando dall'antico al moderno in ciascuna di esse, ma senza seguire un ordine cronologico complessivo, tali sezioni offrono un percorso trasversale tra alcuni degli interrogativi che lo scandalo può suscitare.

La prima sezione, *Femmes à scandale : désordre moral et ordre social*, riunisce contributi che mettono la donna al centro dell'indagine, sia essa disinvolto personaggio del passato o scrittrice d'assalto contemporanea, che attraverso le proprie azioni e le proprie affermazioni fa del disordine morale, contrapposto all'ordine della pretesa buona società, un cuneo

¹ Il termine scandalo (σκανδάλον) esprime in origine l'idea di un ostacolo posto a mo' d'intralcio, volutamente destinato a far cadere qualcuno.

in cui si insinuano nuovi modelli sociali e emergono nuovi principi comportamentali. In tal senso, Florent Libral esplora *L'« Histoire tragique », miroir d'une élite hypocrite ? L'affaire criminelle Violante de Bats selon Ségla (Toulouse, 1609-1613)* in quanto caso emblematico delle conseguenze cui conduce la libertà di costumi femminile. Il caso Violante de Bats, di cui riferisce Guillaume de Ségla nella sua *Histoire tragique* – inaugurando così il genere della cronaca giudiziaria – coinvolse, oltre alla stessa Violante, altri quattro notabili della Tolosa controriformista, di cui due rappresentanti delle gerarchie religiose e due personaggi del mondo giuridico. Il crimine loro imputato, l'assassinio del secondo marito di Violante, viene analizzato da F. Libral sulla base della testimonianza di Ségla ed esplorato nei suoi risvolti immorali: da un lato, l'attrazione seduttiva esercitata da Violante, dall'altro lo scandalo suscitato dalla corruzione pervasiva della società bene tolosana. Al di là della condanna di comportamenti sessuali riprovevoli, l'attenzione di Ségla è però attratta dalla catena di conseguenze cui la libertà sessuale conduce, in particolare allorché essa si coniuga con l'indole anticonformista della protagonista femminile, poco incline a sopportare gli obblighi della vita coniugale e cosciente che la propria autonomia è strettamente correlata all'indipendenza economica. Ma l'accusa più grave sollevata da Ségla e collegata alla pericolosa china indotta dalla dissimulazione dei propri comportamenti sotto il velame di una parola manipolata, è quella di apostasia dal cattolicesimo nei confronti di Arias Burdeus, monaco agostiniano, e di libertinismo nei confronti di Etienne Esbaldit, un'accusa che sconfinava nella taccia di ateismo.

Helga Zsák con *Scandaleuses baroques* si sofferma anch'essa sul XVII secolo e più precisamente sulla rappresentazione della violenza in atti e parole dei personaggi femminili in preda a passioni eccessive e devastanti, giusta la teorizzazione dei comportamenti propri della donna, considerata più debole sul piano razionale, ma anche più incline alla malvagità rispetto all'uomo. H. Zsák prende in esame autori come Montchrestien, Hardy, Tristan l'Hermite, Cyrano de Bergerac, Corneille, mettendo l'accento in primo luogo sull'evoluzione del concetto di

violenza sulla scena, in secondo luogo sulla contraddittorietà tra la funzione didattica della tragedia e la crudeltà della “peripezia” e della “catastrofe”, termini da intendersi in senso aristotelico. D'altra parte, la ferocia che si consuma dietro le quinte o sulla scena non è soltanto il residuo del teatro senecano proiettato su un'indole femminile spietata, ma si sublima in violenza verbale quasi a provocare la reazione scandalizzata del pubblico allorché essa promana da personaggi femminili le cui rivendicazioni raggiungono i vertici di intensità di quelle maschili. In tal modo la parola femminile è la cartina tornasole dell'ipocrisia sociale, ma, per assurdo, anche l'arma sovversiva che disvela il volto tormentato del dispotismo e la lotta implacabile per il potere.

Il contributo di Armel Jovensel Ngamaleu ci proietta nell'età contemporanea. Il suo studio *Autofiction, scandale et justice en France : le cas de « Les Petits » de Christine Angot et « Belle et Bête » de Marcela Iacub* inquadra le derive inquietanti della libertà di finzione letteraria quando i personaggi del racconto non sono altro che le controfigure di individui reali, utilizzati come bersaglio per obiettivi pubblicitari, lucrativi o sotteraneamente politici. Se il romanzo di autofinzione nasce con un'esplicita ispirazione psicanalitica, A. J. Ngamaleu si interroga sulla recezione di questo genere a vocazione sempre più scandalistica, tanto più che esso mette in scena non solo l'autore-personaggio, ma anche persone facilmente riconoscibili che, una volta sotto attacco, si difendono in ambito giudiziario ottenendo assai frequentemente riparazione. L'esito processuale di questi prodotti (nei casi analizzati, da un lato la narrazione della *liaison* tra la scrittrice Marcela Iacub e Dominique Strauss-Khan, dall'altro la ricostruzione alterata del matrimonio tra l'amante di Christine Angot e la sua ex-moglie) non sembra distogliere gli autori non solo dall'operazione di scrittura, ma anche dalla promozione pubblicitaria delle loro opere, che acquisiscono così un'eco accresciuta presso il pubblico di destinazione.

Tale prospettiva introduce agli ulteriori approfondimenti della seconda sezione, *Perversion, provocation, identité sexuelle, identité psychique*, dove vengono interrogate alcune “modalità dello scandalizzare”: perversione, provocazione, tornando

a guardare a specifiche dimensioni dell'io, della sua identità sessuale e psichica. Nel ribadire che è al concetto di perversione che sono sempre state associate la figura e l'opera del Marquis de Sade, il contributo di Frédéric Mazières, *L'humour et le comique pervers chez Sade : des procédés "sociopathiques"*?, propone un approccio critico particolare grazie a una metodologia che lo studioso chiama *critique fantasmatique*, capace di identificare le varie modalità di rappresentazione dei fantasmi dell'autore; si tratta di modalità che oscillano sempre tra il "comique" e "l'humour pervers", che Mazières definisce e distingue nelle loro caratteristiche anche testuali, utili a comprendere come è proprio l'inserimento di elementi biografici nei testi narrativi di Sade a far scivolare la sua narrazione appunto dal « comique à l'humour pervers ». I molti esempi che supportano l'analisi documentano una produzione artistica che nasce essenzialmente nell'esperienza carcerale di Sade, si nutrono del suo odio per la società e propongono una letteratura *sociopathique* che tende a corrompere le norme socioculturali del suo tempo. In questa ottica, lo scandalo si mostra sia attraverso gli argomenti che l'autore propone e gli elementi lessicali e linguistici adottati, sia attraverso una modalità narrativa che vuole avere come "bersaglio" gli stessi lettori, rei di essere i rappresentanti della società che lo ha condannato.

È sempre in riferimento a un contesto socio-culturale specifico, quello dell'Italia degli anni '70 del secolo scorso, che si sviluppa il contributo di Maria De Capua, *Lo scandalo del cross-dressing in alcuni testi della letteratura italiana tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta*. Dopo le necessarie precisazioni metodologiche e concettuali legate ai termini *cross-dressing*, *nonbinary*, *transgender*, vengono analizzati tre romanzi in cui predominano le figure di tipologie umane "diverse" come i "femminielli" e gli omosessuali che «chiedono il diritto di esistere in una società che non ha strumenti per integrarli». La loro presenza, che esprime la tensione dei primi movimenti di liberazione omosessuale in Italia, permette a Maria De Capua di ricostruire così il contesto sociale che i tre romanzi esprimono e le varie forme di scandalo che queste figure propongono: scandalo di una sanzione sociale subita, anche attraverso la marginalizzazione di una esistenza

scandalosa, ma scandalo anche nel contesto narrativo che viene usato dagli autori per scardinare norme e valori sociali dominanti. Lo scandalo diventa perciò lo strumento utilizzato per denunciare, ma anche riformare, una società «repressa e mutilata».

Lo scandalo assume perciò un ruolo importante nella costruzione di un immaginario narrativo e, spesso, come si è già visto per Sade, preleva i suoi elementi essenziali dalla biografia dello stesso autore: è questo il caso di Julien Green che Myriam Kissel analizza nel suo contributo *Naissance d'un romancier*. La pubblicazione nel 2019 del *Journal intégral (1919-1940)* dell'autore ha suscitato un vero e proprio scandalo collegato non solo al lessico volgare e al grande spazio dato all'omosessualità, ma anche alla dimensione sociale e culturale in cui quest'ultima viene collocata. Il giovane Green, che muove i primi passi nel mondo editoriale, parla dei suoi rapporti con editori e romanzieri omosessuali del suo tempo: pur esprimendo una «volontaria distanza», come precisa Kissel, Green ne delinea le caratteristiche con giudizi in cui l'attività artistica di ognuno si intreccia con elementi della sua personalità. Se è vero che la lettura critica del testo greeniano proposta da autorevoli personalità della cultura contemporanea ha avuto il merito di aver riaperto l'interesse su uno scrittore che rischiava l'oblio, anche se incentrato essenzialmente sullo scandalo dell'omosessualità, il vero valore di questo *Journal*, che pubblica un testo integrale, comprensivo quindi delle epurazioni fatte dallo stesso autore per le altre edizioni, risiede nelle sottolineature precise sulle varie fasi della redazione delle opere scritte in questo periodo e quindi contribuisce ad illustrare l'origine profonda degli inizi della creazione narrativa di Green.

Anche Pasolini, come dimostra il contributo di Alfredo Luzi, *Il mito del pasto totemico in Porcile di Pasolini, tra potere e trasgressione*, sceglie lo strumento letterario per proporre il suo sistema ideologico privato che si amplia verso il sociale. L'analisi di Luzi dimostra che *Porcile* «si configura come un'opera in cui predomina l'autobiografismo strutturale, inteso come riproposizione del mito privato, rivisitato alla luce della problematica psicanalitica, e della trasgressione, dello scandalo,

in prospettiva politica». Usando la riscrittura che ribalta il tragico in grottesco, le scelte di vita e di morte del protagonista dell'opera diventano il simbolo della distruzione della ragione e del rifiuto della società del compromesso.

La terza sezione, *Dangers et plaisirs de la pensée religieuse*, propone lo studio di alcuni casi analizzati sullo sfondo dei pertinenti contesti storici, relativamente però alla dimensione religiosa che questi vanno a toccare. Il sapore dell'eresia arricchisce, talvolta in maniera deteriore, la vita e il pensiero delle personalità che i diversi contributi indagano.

Nel primo, Luca Pierdominici si interessa allo scritto di Marguerite Porete, *Le Miroir des ames simples et anéanties*, “specchio” di semplicità che le valse il rogo nel 1310 a seguito di un processo per eresia. Fornendo qualche indicazione sul procedimento – momento che vede la beghina caparbiamente silente davanti ai suoi accusatori (il Tribunale è lo stesso che processò i Templari sotto il re Filippo il Bello) –, questo studio entra in un testo che rivela l'innocenza di fondo della propria autrice. Donna colta che scrive in volgare piccardo, Marguerite non esita tuttavia a usare parole forti per denunciare l'incomprensione che si aspetta da parte dei teologi. Solo le anime semplici che mirano ad “affrancarsi”, annullandosi nell'amore di Dio e partecipando della Sua essenza in Terra, potranno capirla senza che lei abbia a spiegarsi: in ciò, tali anime sono descritte col lessico della cortesia. Silenzio nella prova e nobiltà d'animo, dunque, per questa donna altera che osa la libertà di esporsi (verrà per questo accostata al movimento del Libero Spirito, il cui pensiero ella condivide su diversi punti): Marguerite non mette in conto le conseguenze, avendo lei stessa offerto il libro a coloro che la condanneranno. Possiamo pensare si sia trattato di “scandalo farisaico”, poiché gli inquisitori hanno visto il male là dove intenzionalmente non ve n'era? La beghina riflette una cultura religiosa che l'umanesimo italiano comincerà a mettere in discussione.

Diverso atteggiamento terrà infatti, nel secolo successivo, un Lorenzo Valla. Questo è il tema del contributo di Cai Jin: lo scandalo alla corte aragonese di Napoli nel 1444 vede il colto filologo umanista, nemico di Poggio Bracciolini, del Panormita

ed altri (tra cui esponenti dell'ordine francescano), al centro di dispute teologiche che nascondono in alcuni casi gli interessi concreti della vita a corte. Il pensiero del Valla, *conciliarius*, *secretarius*, *familiaris* posto sotto la protezione di Alfonso il Magnanimo, non intende mettere in discussione l'autorità ecclesiastica sui punti di teologia che egli tratta nelle proprie opere, pur rivendicando una libertà di pensiero e di arbitrio che ai suoi occhi rafforza, semmai, attraverso l'erudizione, la verità e la solidità della Fede. I suoi testi, finemente cesellati sul piano argomentativo e sovente criticati da uomini spesso meno colti di lui, comportano altresì riflessioni sulle dinamiche dello scandalo, qui alimentato da detrattori mossi da interessi particolari e, magari, non sempre legati alla difesa della religione. Ne scaturisce un quadro variegato del turbolento clima culturale vissuto alla corte degli Aragonesi: il re lo salverà da quel processo per eresia cui viene sottoposto, in maniera anche subdola, nel 1444. Un diverso e ben migliore destino, il suo, rispetto a quello di Marguerite: Valla continuerà a Roma la propria carriera sotto papa Niccolò V; poi, in qualità di segretario apostolico, sotto Callisto III.

Si rimane in ambito italiano con il contributo di Dominique Fratani, incentrato sulle possibili letture della *Cena* del Veronese. Anche nel campo della rappresentazione artistica, l'*esclandre* appare legato alla ricezione di opere che devono esortare lo spettatore alla *pietas*, senza diventare occasione per gli artisti di un abbandono a irresponsabili fantasie (Chastel). Questa *Cena* rappresenta il tema in modo apparentemente irrispettoso dello spirito della Contro-Riforma. La presenza di coppieri, un cane, buffoni e una folla di personaggi che gravitano nello spazio di una tela grande, dove Pietro spezza il pane al posto di Cristo, sembra introdurre motivi legati più a necessità estetiche che alla volontà di dare un valore didattico all'opera. Fratani analizza le possibili motivazioni culturali e politiche soggiacenti alla sua realizzazione: il pittore, forse accostatosi in gioventù a correnti valdesi, riflette ora la temperie culturale della Serenissima, intenta ad autocelebrarsi dopo la vittoria di Lepanto. La Curia romana intende riaffermare il proprio peso mentre Venezia sta stipulando accordi autonomi con gli Ottomani o si assiste a casi

di apostasia in seno all'ordine domenicano. Lotta contro le idee della Riforma e sospetti sul reale significato di molti particolari della *Cena* spingono a un processo che vuole scrutare le vere intenzioni dell'artista (perché un naso sanguinante in un'opera che evoca la transustanziazione?). Il Veronese viene assolto: è possibile credere alla sua ingenuità e all'ignoranza dimostrata per schermirsi dalle accuse dell'Inquisitore?

La religione sentita sotto attacco fa dunque da sfondo alla ricezione dello scandalo, di una "sfida" magari consapevole ma attuata in buona fede da Marguerite; strenuamente perseguita nelle intenzioni che la informano da parte del Valla; apparentemente involontaria – ma in quale misura? – per il Veronese. In tutti i casi, sostanziali motivazioni politiche e, a volte, antipatie o personalismi accompagnano le reazioni critiche verso chi esprime liberamente il nuovo.

Mentre nella terza sezione il peso della censura sembra costringere i protagonisti dei vari scandali, volontari o meno, a forme di precauzione linguistica nell'orchestrazione della propria difesa, nella quarta sezione, *Querelles littéraires, anticonformisme et bouleversement social, l'esclandre* assume i toni della provocazione, dell'attacco alle istituzioni scientifiche ufficiali, della rottura cosciente con la tradizione letteraria.

Donatella Bisconti studia lo scandalo in relazione all'uso politico che della grammatica può essere fatto, interessandosi al caso del Certame coronario, competizione poetica in volgare italiano svoltasi nel 1441. Il Quattrocento affronta la questione della lingua con toni polemici: se Leonardo Bruni ritiene che nell'antichità il popolo non fosse in grado di parlare latino, essendo sempre esistite delle lingue "volgari", per Flavio Biondo esse deriverebbero proprio da evoluzioni di quell'idioma. La lingua italiana è ora oggetto di una *Grammaticchetta* (mai pubblicata) dell'Alberti, che intende darle rilievo anche per motivi di amor patrio. Ben diverse saranno le *Prose* del Bembo il secolo successivo, in cui verrà riconosciuta la "classicità" di Petrarca e Boccaccio, ignorata dall'Alberti. Ora, il Certame coronario è occasione in cui le tensioni si palesano: alla mancata attribuzione del premio da parte di una giuria composta dai segretari di papa Eugenio IV, la reazione dell'Alberti, promotore

di questa competizione incentrata sul tema dell'amicizia, non tarda a manifestarsi. Nella *Protesta*, egli sottolinea come i partecipanti fossero fiorentini appartenenti alla media o all'alta borghesia, ben distanti dalla sfera dei colti umanisti, magari muti nella lingua latina (come il Niccoli) sebbene pronti a criticare chi in volgare si esprimesse. La lingua italiana può ben illustrarsi in poesia: si dovrà riconoscere la qualità poetica di Dante, ancora apprezzato dal popolo ma non dagli umanisti come, in fondo, dallo stesso Alberti, il quale propone una poesia nuova, ispirata agli antichi ma in lingua volgare, seppur distaccata dagli irraggiungibili modelli trecenteschi.

Mentre Leon Battista Alberti si muove in modo altalenante, lanciando un progetto innovativo pur ricercando il consenso dell'ambiente umanista, Michel Leiris fa di sé stesso la pietra dello scandalo, come ci mostra il lavoro di Erika Martelli, *Un doux cannibale : le scandale comme « règle du jeu » chez Michel Leiris*. Fin dall'adolescenza, il percorso di Michel Leiris è tormentato, la sua formazione accidentata e tortuosa, scissa tra gli studi di chimica imposti dalla famiglia e la vocazione poetica e artistica. E. Martelli traccia il cammino di questo etnologo "per caso", cooptato tra le fila della missione Dakar-Djibouti come segretario, la cui sensibilità è messa a dura prova dai metodi brutali di un'etnologia al servizio degli interessi della nazione francese. Il suo diario di viaggio, che si rifà ai principi di Marcel Mauss, lungi dall'avallare lo spirito predatorio della spedizione, ne svela le azioni più spregevoli, cui peraltro Leiris non si sottrae, facendo di sé il terreno sperimentale di una scienza etnografica appresa empiricamente e solo più tardi teoricamente nelle aule universitarie. Lo scandalo suscitato dal diario sarà intensificato dalle posizioni concettuali sviluppate più tardi da Leiris che osa avvicinare i procedimenti dell'etnografia a quelli dell'analisi letteraria attraverso il *trait-d'union* del legame sociale in cui la finzione gioca un ruolo altrettanto essenziale della realtà. L'opera di Leiris si muove tra dentro e fuori, tra sé e gli altri, gettando uno sguardo desolato su una borghesia compiaciuta di sé, ma facendo al contempo una disamina inesorabile del ruolo, volutamente assunto, di capro espiatorio.

È nei confronti della società e della cultura del suo tempo che Mérimée si scaglia con i suoi testi: nel suo contributo, *Scandaliser à demi-mot: l'art mériméen de la subversion*, Thierry Ozwald mostra come nel rispettabile funzionario del Secondo Impero non abbia mai smesso di esistere il “vaurien” Mérimée, pronto a scagliarsi contro quegli atteggiamenti sociali e culturali che egli denuncia come *fausseté* e «qui se tradui[sen]t par le règne de la pruderie généralisée et l'instauration d'un puritanisme puissant». Per questo non esita a volgere in derisione nei suoi scritti tutti quegli elementi che esprimono il conformismo ideologico, morale ed estetico degli uomini di cultura del suo tempo, come dimostra quanto Mérimée dice, ad esempio, nei confronti di Nodier quando, dovendo fare l'elogio di quest'ultimo all'Académie Française, procede a «un faux éloge».

Infine, Elisabeth Kertesz-Vial (*Gruppo 63 versus Giorgio Bassani*) coglie la polemica nella sua dinamica, dalla sua esplosione ingiuriosa ai suoi strascichi insolenti fino alle sue respiscenze tardive, forse insincere, certamente insufficienti. Agli albori della neoavanguardia, la polemica che oppose i membri del neonato Gruppo 63 ai romanzieri della generazione precedente, uscita dalla guerra e forte del suo impegno antifascista trasfigurato nella dimensione narrativa, è sintomo di molteplici esigenze: la necessità di rottura col mondo dei padri, la ricerca di definizioni teoriche sull'arte e la letteratura che oltrepassassero l'estetica crociana, la rivendicazione di aperture alla letteratura internazionale, il superamento di una produzione letteraria empirica, psicologista se non sentimentalistica, la relazione complice con un lettore ideale, in grado di seguire le novità librarie. Gli strumenti di questa polemica, aspra nei toni, ma soprattutto calamitosa sul piano delle ripercussioni personali, in particolar modo riguardo alla persecuzione di cui fu oggetto Giorgio Bassani in seno alla casa editrice Feltrinelli, furono le riviste espressione del Gruppo, di cui E. Kertesz-Vial ricostruisce le ragioni dell'attacco agli scrittori tacciati di un malinteso verismo lukaksiano. Dall'altro lato, la risposta di Bassani, più ragionata attraverso le pagine del saggio *Di là dal cuore* o molto più veemente nella sezione di invettive di *In rima e senza*,

chiarisce che anche sul romanziere di Ferrara la stagione delle neoavanguardie non era passata invano.

Nell'ultima sezione, dedicata a *Points de non-retour de la représentation*, la provocazione è invece inerente alla forma stessa del testo, alla costruzione dei personaggi, all'impudenza con cui questi teorizzano la legittimità di comportamenti censurati e/o censurabili in nome della legge di natura.

Il contributo di Francesca Guglielmi, *Huysmans entre provocation et scandale*, sottolinea come sia lo scrittore stesso ad assumere deliberatamente una postura dirompente attraverso i suoi scritti, sia sul piano dei temi affrontati sia sul piano formale, tale da essere etichettato sin dalle prime pubblicazioni come uno scrittore scandaloso. L'autrice fa notare che i critici contemporanei dichiaravano che la sua scrittura era caratterizzata dal realismo triviale, dalla pornografia e dal sadismo, accusando lo scrittore di ledere la morale borghese e cattolica dell'epoca. Già dal paratesto dell'opera prima che narra il quotidiano di una prostituta, *Marthe*, sottotitolata *Histoire d'une fille*, trapela l'intenzione provocatrice di Huysmans. Per aggirare la censura che si abbatte sui suoi contemporanei Zola, Cladel e Richepin, vittime anch'essi della politica reazionaria del maresciallo Mac Mahon, invano pubblicherà l'opera in Belgio: *Marthe* entrerà nella lista delle opere straniere vietate dal 4 settembre 1870. Secondo F. Guglielmi l'adesione alla scuola naturalista diventa ovvia poiché lo scrittore condivide con questa corrente l'idea che lo scandalo sia funzionale al triplice scopo di scuotere le coscienze, opporsi alla mentalità benpensante borghese, nonché al conseguimento della notorietà. In realtà tutte le opere di Huysmans, anche *À rebours* e *Là-Bas* con le quali l'autore prende le distanze dalla scuola naturalista nel tentativo d'innovare il genere romanzo, sono improntate alla volontà di impressionare il lettore attraverso lo scatologico e l'osceno nel linguaggio e nelle descrizioni, per imporsi così all'attenzione del pubblico e della critica.

Anche Elisa Reato si occupa di uno scrittore le cui idee e le cui opere hanno suscitato lo scalpore e le critiche dei rappresentanti della borghesia di destra, della sinistra comunista e della Chiesa cattolica. Nel suo saggio *Faut-il brûler Sartre ? Sur le scandale*

de la liberté engagée, l'autrice tratta lo scandaloso sartriano focalizzandosi in particolare su ciò che nei suoi scritti di teatro turba maggiormente il pubblico e la critica: l'idea di libertà *engagée* quale emerge attraverso la messinscena delle pluralità delle coscienze. L'individuo si trova condannato ad essere contemporaneamente se stesso e altro da sé. Egli si trova calato in situazioni in cui deve recitare una parte, quella che la società gli chiede di recitare, in un contesto caratterizzato dall'eterna immobilità. La sua libertà è comunque una condanna perché, sia che reciti la parte del buono sia quella del cattivo, l'uomo è perennemente condannato a scegliere in un mondo dove la libertà di scelta è impossibile, quindi non è altro che illusoria. Sartre mette in scena questo dramma umano attraverso personaggi immersi in situazioni di conflitto che commettono omicidi, suicidi, stupri e altre azioni turpi. Per il drammaturgo, lo scandalo ha una funzione edificante nei confronti del suo pubblico. Sartre scandalizza quando i suoi personaggi affermano che la religione è incompatibile con la libertà, quando essi si esprimono con un linguaggio diretto, crudo, osceno, colpendo la morale cattolica borghese, quando essi denunciano la condizione di oppressione della donna, quando criticano il concetto di rispetto che il drammaturgo considera un falso valore positivo utile solo a mantenere intatto lo status quo. Sartre diventa provocatore quando coinvolge il pubblico nella rappresentazione, costringendolo a operare una scelta di campo, a prendere le difese di uno o dell'altro personaggio, quindi ad uscire da una postura passiva o indifferente per assumere una postura attiva, indignata, tesa a ritrovare un clima di riconciliazione della comunità.

Maria Giovanna Stati nel suo saggio *Il romanzo sovversivo. Provocazione e scandalo nella narrativa di Walter Siti e Michel Houellebecq*, analizza due delle opere più note di due romanzieri uniti dalla medesima etichetta di scrittori immoralisti. Entrambi hanno infatti trattato temi delicati come la pedofilia e il turismo sessuale con estrema disinvoltura e disinibizione, se non con dubbio compiacimento; li accomuna inoltre il medesimo progetto letterario che consiste nel ritenere che il romanzo deve avere una funzione prima di tutto informativa. I due autori

divergono invece quanto alla modalità con cui ricorrono alla scrittura scandalosa e provocatoria, in particolare riguardo al diverso modo in cui l'istanza narrativa si pone nei confronti del destinatario. Se il narratore di Siti si colloca sullo stesso piano del narratario, accompagnandolo nella scoperta della o delle possibili verità, il narratore di Houellebecq si eleva a "precettore moralista" per elargire la verità assoluta risultante da un'approfondita ricerca e un'acuta osservazione.

Irene Cacopardi dedica il suo contributo allo studio della produzione letteraria del gruppo di scrittori cannibali riuniti nella corrente denominata anche *pulp*. Secondo l'autrice, questa etichetta definisce al meglio lo stile e la poetica del gruppo nato a metà degli anni '90, caratterizzato dalla trasgressione dei canoni tradizionali e dalla volontà di "spappolare" gli schemi e le convenzioni della letteratura dominante attraverso uno stile tipicamente cinematografico e un linguaggio crudo e violento. Cacopardi prende in esame brani tratti dall'antologia *Gioventù cannibale* (1990), opera che riunisce la maggioranza degli scrittori cannibali, focalizzandosi in particolare sull'analisi di alcuni elementi, il paratesto e la lingua. L'autrice osserva la presenza di una corrispondenza fra le storie e le scelte linguistiche operate dagli scrittori poiché la stessa volontà distruttiva e divorante investe tanto la lingua quanto le realtà narrate. Secondo Cacopardi questo tipo di letteratura, tanto estrema sul piano del contenuto e della forma, ha in fondo la finalità di "destabilizzare le coscienze", rendendola un'esperienza catartica e un motore di riflessione sulla contemporaneità.

Francesca Valdinoci affronta l'analisi di un testo di Michel Tournier, *Les Météores*, in cui l'ordinamento socio-economico del capitalismo avanzato viene sottoposto a critica dall'angolatura di un paradossale margine prospettico: quello del pattume, della discarica. Il paradosso risiede nella rilettura dei rifiuti da parte del protagonista Alexandre, erede di una ditta che di questo si occupa, il quale vede in essi non solo il residuo caotico di una trasformazione determinata dal consumismo, ma anche le vestigia di una vita intima, più vera, che l'ordine imperante vorrebbe nascondere e buttare. Lungi dall'accondiscendere all'incinerazione, o, peggio, al riutilizzo di

tali reperti, che costituiranno la memoria futura di una società che “evacua”, il protagonista giunge a diventare il più radicale sostenitore della realtà capitalistica. *Dandy* del pattume, egli fa di sé il simbolo vivente dello scarto, alla luce del quale rilegge il senso dell’esistenza imposta dalle società: il rifiuto metaforizza l’essenza concreta del vivere ai margini, ricordando le sostanziali antinomie di utile e inutile; di cosmo (come quello degli archivi e dei musei, dove il reperto viene conservato) e caos (come quello della discarica, che annulla ordine e gerarchie); di transitorio – un processo che attraverso il consumo espelle – e duraturo (bottiglie vuote, lattine...). Lo spazio e le sue frontiere si annullano tra società e discarica, laddove sia auspicato un mondo-pattumiera, un futuro di deiezione totale, sola realtà davvero inclusiva per ogni rifiuto o scarto, umano e non.

L’accidentato percorso attraverso il concetto di scandalo e le sue metamorfosi spaziotemporali ci permette di indicare alcune conclusioni provvisorie. La prima, e più evidente, è certamente la constatazione che l’abbattimento della censura verbale nelle società occidentali ha consentito agli autori l’espressione provocatoria, talvolta violenta, spesso cinica e disinibita, di affermazioni la cui novità e audacia in altre epoche ha subito un complesso procedimento di mascheramento e spostamento per sfuggire agli strali della morale religiosa e della persecuzione politica. Questa considerazione ci induce a soppesare con sguardo diverso i procedimenti dello scandalo letterario e artistico sul crinale della frattura che si opera tra XIX e XX secolo. Lo scandalo diviene urlato e assume forme che deliberatamente urtano il lettore. La controprova al riguardo è l’esempio di De Sade, che non si cura della reazione del lettore poiché non deve più sfuggire ad una censura che lo ha già giudicato e condannato. In terzo luogo, la dimensione politica dello scandalo sembra prevalere, nei tempi più recenti, rispetto a quella religiosa propria dell’età medievale e moderna, atteggiamento che sembra corrispondere ad un declino della pervasività della religione intesa come adesione ad una confessione nel mondo occidentale, a vantaggio di un’assolutizzazione del discorso politico anche là dove l’oggetto di attacco sono la morale borghese, i suoi riti e le sue convenzioni. Infine, se lo scandalo del passato sembra

inquadarsi in un ambito collettivo – gruppi sociali, intellettuali, artistici, religiosi, che condividono forme di comportamento e di pensiero –, l'età contemporanea fa dello scandalo l'emblema della condizione soggettiva, la rivendicazione di un'identità "diversa" e, in quanto tale, pienamente legittimata.

Donatella Bisconti
Daniela Fabiani
Luca Pierdominici
Cristina Schiavone

I

Femmes à scandale: désordre moral et ordre social

Florent Libral*

L'Histoire tragique, miroir d'une élite hypocrite ?
L'affaire criminelle Violante de Bats selon Ségla (Toulouse,
1609-1613)

En 1613 paraît *L'Histoire tragique* de Guillaume de Ségla. Ce conseiller au Parlement de Toulouse y narre un crime commis quatre ans auparavant, une affaire dans lequel auraient trempé une jeune veuve et plusieurs notabilités de la cité languedocienne. Non seulement le récit est détaillé et commenté dans un *in-octavo* de plus de 400 pages¹, mais en outre il paraît sous les auspices du premier président du Parlement de Toulouse, Nicolas de Verdun. Cette chronique judiciaire se range dès le titre dans le genre contemporain de l'histoire tragique. À une époque où les instructions se déroulaient sous le sceau du secret, une telle publicité, donnée à une affaire hautement scandaleuse, interroge. Le récit, révélant la corruption du milieu même des élites toulousaines qui le fait paraître, est-il capable de conjurer l'esclandre retentissant qu'il contribue à révéler, et qui marquera durablement la postérité jusqu'à nos jours ?

Le déroulement de l'affaire criminelle a été reconstitué par Ségla lui-même, et revu de manière critique par Jacques Poumarède². En 1603, une jeune veuve portugaise, Violante

* Université Toulouse Jean Jaurès – Il Laboratorio.

¹ Guillaume de Ségla, *Histoire tragique, et Arrests de la cour de Parlement de Tholose* [...], Paris, Nicolas de la Caille, 1613 (désormais HT).

² Jacques Poumarède, *De l'Arrêt mémorable de Coras à l'Histoire tragique de Ségla. L'invention de la chronique criminelle*, « Annales du Midi », 264, 2008, pp. 503-534. Christian Péligry, *La Présence hispanique à Toulouse et dans le Midi toulousain au cours de la première moitié du XVII^e s. Quelques aperçus*, « Mémoires de la société archéologique du Midi de la France », t. LXXIII, 2013, pp. 237-250.

Vaz Castelo – nom francisé en Bats du Château – s’installe avec son père et son frère, des médecins, à Toulouse. À partir de 1604, elle aurait pris pour amants quatre hommes issus des milieux religieux et juridique de la ville. Deux d’entre eux jouissaient d’une reconnaissance sociale importante. Arias Burdeus, natif de Grenade en Espagne, professeur de théologie et religieux augustin, était peut-être le « galant principal »³ (Bayle) ; François Gairaud avait occupé la charge de conseiller au Parlement de Toulouse pendant 35 ans de carrière juridique irréprochable. D’un rang moindre, Étienne Esbaldit était qualifié de « praticien »⁴, et Antoine Candolas, le fils d’un avocat, étudiait la théologie sous la férule de Burdeus. En mai 1608, Violante se remarie avec Pierre Romain, un avocat pauvre ; le contrat de mariage est signé au domicile d’Esbaldit. Après le mariage, le mari assigne Violante au domicile conjugal de Gimont et empêche la jeune femme de revoir ses amants toulousains. Le 8 juillet 1608, Romain est poignardé à mort alors qu’il réside à Toulouse chez Gairaud ; d’après le procès, l’auraient tué des spadassins que Gairaud aurait missionnés, qu’Esbaldit et Candolas auraient conduits. De juillet 1608 à février 1609 est menée l’action judiciaire du Parlement de Toulouse, selon une procédure extraordinaire donnant des moyens très étendus aux enquêteurs, dont la question. Ségla est assesseur, puis rapporteur. Entre le 5 et le 16 février 1609, à la suite des premiers aveux d’Arias Burdeus qui nomme les principaux acteurs du complot sous la question, peu avant son exécution, se succèdent les interrogatoires et exécutions de Gairaud, Candolas, Esbaldit, puis Violante, convaincus d’avoir participé à l’organisation du crime, ou du moins d’y avoir consenti. Jacques Poumarède a souligné que, faute de preuves décisives et de témoignages fiables, les soupçons et les préjugés

³ Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, art. « Ségla », 5^e éd., Amsterdam, Cie des Libraires, 1734, p. 107.

⁴ Sorte de juriste. « Celui qui sçait bien le stile, l’usage du Barreau, les formes, les procedures et les reglemens de la Justice [...] », v. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haie et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1701, avec privilège, t. 3, entrée « Praticien », s. p.

des juges expliquaient la sévérité des condamnations⁵. Cette remarque concerne particulièrement Violante et Burdeus, qui n'auraient fait que consentir au crime. Une étude littéraire de ce texte peut se fonder sur l'usage des références à la littérature sapientielle, épique et amoureuse de l'Antiquité gréco-romaine et biblique ; elles sont mobilisées dans un diptyque à valeur argumentative, destiné à prouver que la justice a été bien rendue. Alors que le récit rapporte le déroulement de l'enquête, les 131 « annotations » multiplient les hypothèses sur les motivations de la belle et de ses amants, esquissant ainsi une forme de psychologie criminelle avant la lettre, très marquée par la théologie catholique.

Selon l'optique ainsi définie, il semble y avoir « scandale » au moins à deux sens du terme. Violante est elle-même scandale, au sens gréco-romain du *scandalon/scandalum* de la Septante et de la Vulgate, à savoir le « piège » ou la « pierre d'achoppement », l'incitation au péché qui ôte le libre-arbitre et pousse au mal⁶. Pourtant, le fait que des religieux et juristes aient travaillé à l'encontre de l'ordre qu'ils étaient supposés défendre, a donné, selon Séglà lui-même, des arguments aux esprits contestataires pour tourner en dérision les institutions judiciaires et religieuses de la ville. Le mot « scandale » est déjà employé dans la confession publique de ses méfaits qu'Arias Burdeus aurait prononcée avant sa mort, incluse dans l'ouvrage de Séglà⁷. Un siècle après les faits, en 1703, Lafaille parle d'un « grand sujet de scandale pour les religieux augustins⁸ » à propos de l'implication de Burdeus dans l'affaire. En ces deux occurrences, le terme de scandale est pris au sens d'esclandre qu'il a en français

⁵ Poumarède, *De l'Arrêt mémorable de Coras à l'Histoire tragique de Séglà*, cit., p. 519.

⁶ Sens attesté en 1530 (Alain Rey [dir.] *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000), remontant à la Vulgate (Mt XVIII, 7 et Lc XVII, 1).

⁷ HT, p. 404 : « ma vie ne sera que quelque jour scandale ».

⁸ Germain de Lafaille, *Annales de Toulouse*, vol. II, Toulouse, Colomiez, 1701, année 1609, pp. 543-547.

contemporain. Une interrogation naît pourtant de la confrontation entre les deux sens de scandale, le piège et l'esclandre, et leur possible hiérarchisation. Dans la vision de l'auteur, même si les notabilités sont des victimes du caractère insidieux d'un pouvoir féminin dangereux, l'absence de résistance que celui-ci rencontre met en accusation l'hypocrisie de certains juristes et moines, afin d'appeler à un contrôle social accru. À ce titre, l'affaire Violante de Bats est symptomatique de la sévérité des parlementaires toulousains face aux évolutions sociétales du XVII^e siècle, ce procès annonçant l'affaire Vanini (1619).

La veuve scandaleuse, instigatrice du crime ? Les enjeux du discours anti-féminin

Le discours anti-féminin, omniprésent dans les annotations de Ségla, est ordonné à établir la responsabilité de Violante dans le dessein du meurtre, qui reste douteuse sur un plan purement factuel. Les organisateurs de l'attentat contre Romain auraient été les pantins dociles d'une belle qui voulait, par leur intermédiaire, se défaire de son mari. La démonstration de Ségla mobilise les souvenirs littéraires, le droit et la théologie pour blâmer la figure archétypale de la veuve indigne, cible des dévots depuis l'épître de Paul (I Thim 5, 6). Puisant à ces sources diverses, gréco-romaines et bibliques, Ségla présente la veuve indigne comme une occasion de péché. Son discours se structure essentiellement autour des trois concupiscences que détaille la première épître de Jean (I Jn II, 16), et que la prédication d'alors stigmatise (illustration I) : la « concupiscence de la chair » ou luxure, la « convoitise des yeux » ou désir des biens matériels, l'« orgueil de la vie » ou ambition. Ces trois désirs peccamineux sont, aux yeux de Ségla, les trois facteurs qui poussent Violante à consentir à l'assassinat de son mari, voire à en inspirer indirectement l'organisation.

En premier lieu, Ségla fait de Violante l'archétype de la séductrice. S'il souligne sa beauté physique, il insiste bien plus sur son beau langage, sur l'agrément de sa personne. Du fait de l'appartenance de Violante à un milieu choisi, une famille de médecins, cette bonne éducation correspond sans doute à une

Illustration I. Léonard Gaultier, page de titre de la *Metaneologie sacrée* (burin, v. 1616)



Registre inférieur : allégories féminines des trois concupiscences (Cliché de l'auteur, coll. particulière⁹)

⁹ André Valladier OSB, *La Metaneologie sacrée* (sermons de Carême), Paris, P. Chevallier, [1616]. De gauche à droite, noter les trois allégories : concupiscentie des yeux avec sa bourse, concupiscentie de la chair qui ripaille, orgueil de la vie parée, tenant un miroir de vanité aux plumes de paon. Geneviève Rodis-Lewis, *Les trois concupiscences*, « Chroniques de Port-Royal », 11-14, 1963, pp. 81-92.

réalité. Toutefois Ségla mentionne de manière plus péjorative, en reprenant les mots de Salluste sur Sempronia, le fait qu'elle « savait danser et chanter mieux qu'il ne convient à une honnête femme »¹⁰. Enfin, par-delà le charme des mots, des danses et des chants, Ségla dénonce le pouvoir aliénant de la caresse et du contact physique. En raison du caractère multiple de cette séduction, qui s'adresse alternativement à l'œil, à l'esprit et finalement au corps tout entier, Ségla lui attribue un effet quasiment magique. Il rapproche la Toulousaine de Circé, dont le mythe était interprété depuis l'Antiquité comme une allégorie des charmes de l'hétaïre, puis de la courtisane¹¹. Candolas est comparé à un Ulysse raté, qui échouerait à contrer les maléfices de sa Circé, faute du secours de l'herbe de moly¹². Il n'y a pas loin de l'enchanteresse à la sorcière. L'auteur perçoit dans la sexualité de Violante une dimension monstrueuse et sacrilège, qu'illustre le thème récurrent de l'inceste, au sens très large du terme. Ségla rapporte que Violante appelait ses plus jeunes amants ses « enfants¹³ » et qu'elle aurait entretenu des relations sexuelles avec son confesseur Burdeus, peut-être même dans un confessionnal¹⁴, associant ainsi l'inceste spirituel avec la profanation d'un lieu de culte. Cette sexualité féminine transgressive rapproche Violante des sorcières basques poursuivies en 1609 par le parlementaire bordelais Pierre de Lancre, également accusées de lubricité, de pratiques incestueuses et d'actes sexuels avec des prêtres à l'intérieur des lieux consacrés¹⁵. Violante se trouve même animalisée, comparée à la panthère, animal em-

¹⁰ HT, p. 321.

¹¹ Maurizio Bettini, Christiana Franco, *Le mythe de Circé*, trad. J. Bouffartigue, Paris, Belin, 2013, pp. 253-261.

¹² HT, p. 278.

¹³ HT, p. 48 et 358 (conduisant Candolas et Esbaldit à la mort, Violante est une Médée infanticide).

¹⁴ HT, p. 16 et 111.

¹⁵ Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, Jean Berjon, 1612, pp. 60-61 (inconduite des benoîtes sorcières), p. 543 (inceste).

blématique de la luxure¹⁶, ou à Callisto métamorphosée en ourse¹⁷ ; la volupté, dans la perspective chrétienne de l'auteur, ampute l'âme humaine de sa spiritualité, lui faisant oublier Dieu comme les fleurs de *lotos* font perdre le souvenir d'Ithaque aux compagnons d'Ulysse. Ce faisceau de reproches désigne la luxure comme premier mobile de son consentement au crime : la jeune femme aurait détesté que son mari Pierre Romain la tienne sous clé à Gimont, à l'écart de ses amants ; « [c]'est la coutume des paillardes de se desfaire de leur mary »¹⁸ comme l'a fait Clytemnestre.

La vie luxueuse que mène Violante indigné Ségla autant que sa liberté sexuelle. La jeune femme serait avide d'un argent qu'elle utiliserait principalement pour s'offrir des plaisirs et des vêtements luxueux ; elle affectionnerait particulièrement les cadeaux que lui feraient ses amants. Ainsi, à propos du conseiller Gairaud, Ségla précise « [q]u'il lui envoyait du fruct, des gateaux, du pain de Lavaur, et de la dragee, et lors qu'elle estoit malade, des poulets, et des pigeons »¹⁹. Ce passage reprend le reproche de gourmandise, autre *topos* du discours anti-féminin²⁰. Aux antipodes du *Mondain* de Voltaire, Ségla juge illicite de faire servir l'argent à une vie de plaisirs. Violante, selon un point de vue du XXI^e s., serait plutôt une femme libre ; toutefois le rapport privilégié que Ségla suppose chez Violante, entre la sexualité et l'argent appelle périodiquement, sous la plume sévère du conseiller, le lexique des amours stipendiées. Le terme de « prostitution » est employé fréquemment à son propos. Plus épisodiquement, le mot « ruffien »²¹ (ruffian) désigne les

¹⁶ HT, p. 343.

¹⁷ HT, p. 341.

¹⁸ HT, p. 335.

¹⁹ HT, p. 37.

²⁰ Le lien entre nourriture et sexualité féminine apparaît dans l'adage tiré de Térence (*L'Eunuque*, IV, 5), *Sine Ceres et Libero Venus friget* (« sans Cérès et Bacchus Vénus prend froid ») qui inspire le thème graphique et pictural de la *Venus Frigida*, exploré tantôt de manière plus moralisatrice (Hendrik Goltzius, Martin de Vos), tantôt au prisme d'un épicurisme modéré (Rubens). Voir *Rubens*, cat. de l'exposition (Lille, 2004), Paris, RMN, 2004, pp. 92-95.

²¹ HT, p. 40.

hommes qui gravitent autour d'elle ; le terme désigne à l'origine un souteneur, même si son champ sémantique s'est étendu pour signifier un amateur de femmes²². Un autre indice, pour Ségla, de la cupidité de la jeune femme réside dans le fait que Violante intente une action en justice pour récupérer une partie de la dot que son père ne lui aurait pas restituée à la mort de son premier mari²³. Loin d'y voir une revendication légitime, Ségla rappelle avec inquiétude que c'est précisément à l'occasion d'un procès relatif à la dot que Romain, venu à Toulouse soutenir la cause de son épouse, fut assassiné. Ainsi se dessine la probabilité d'un deuxième mobile expliquant le consentement de Violante au crime : la pauvreté de son mari, qui la tenait à l'écart des plaisirs de la ville, incapable de lui offrir le genre de vie auquel elle aspirait.

L'argent de Violante ne constitue pourtant aux yeux du rapporteur que le moyen d'une vie indépendante, qu'il juge orgueilleuse s'agissant d'une femme. Au discours général contre les veuves trop libres, il mêle des réflexions d'ordre anthropologique. D'abord, en consonance avec Pierre de Lancre, le chasseur de sorcières du Labourd, il attribue aux épouses un caractère rebelle, les accusant de mal supporter la tutelle de leur mari²⁴. Ce mélange détonant d'ambition et de séduction appelle la comparaison avec les demi-déeses magiciennes et meurtrières de l'Antiquité, Médée et Circé. Si la première s'est vengée de Jason en tuant ses enfants et le roi Créon, la seconde a empoisonné son premier mari, le roi des Sarmates, pour voler sa couronne²⁵ ; or Violante avait reçu de ses admirateurs toulousains du poison pour tuer Romain²⁶. Cela suffit aux yeux du conseiller à faire de Violante l'héritière de celles qui mettaient les *pharmaka* au service de leurs ambitions. Le troisième mobile du consentement de Violante au crime réside donc pour Ségla dans la volonté de

²² Furetière évoque un « paillard » (*Dictionnaire universel*, art. « ruffian »).

²³ Dot en partie perdue dans une banqueroute faite par le premier mari de Violante. HT, p. 89.

²⁴ de Lancre, *Tableau de l'inconstance*, cit., p. 58.

²⁵ Le motif de Circé empoisonneuse vient de Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique*, IV, 50-54) ; Bettini, Franco, *Le mythe de Circé*, cit., p. 246. Voir aussi Natale Conti, *Mythologie* (Venise, 1568), VI, 6, Rouen, J. Osmond, 1611, p. 456.

²⁶ HT, pp. 72 et 334.

renouer, en mettant fin à l'emprise d'un mari autoritaire, avec l'indépendance qu'assure l'état agréable d'un veuvage fortuné, ou avec un nouveau mariage que lui aurait proposé Burdeus devenu pasteur. Son orgueil aboutit ainsi à un projet d'abjuration, très grave du point de vue du magistrat catholique, vu qu'elle se serait convertie au protestantisme à cette occasion, pour faire enrager sa famille catholique²⁷. En somme, au sujet de Violante, il semble difficile de distinguer parfaitement les faits avérés des racontars de voisins et des hypothèses de Ségla. Sans doute s'agissait-il d'une femme libre, soucieuse de son indépendance financière ; une veuve fortunée voulant mener une vie plaisante, et qui entraînait en conflit avec sa famille soucieuse de respectabilité. Toutefois, Ségla marque d'un trait noir toutes les caractéristiques du mode de vie de Violante, qu'il s'agisse de sa conduite sexuelle, de son indépendance financière, de son attachement au veuvage. Il juge vraisemblable qu'une telle femme planifie la mort de son mari, et à ce titre, pense qu'elle mérite la peine de mort.

Le véritable scandale : l'hypocrisie de l'élite urbaine ?

Le discours anti-féminin attribue à Violante une responsabilité décisive dans l'affaire. La femme, occasion de péché, crée l'esclandre en entraînant dans sa chute des hommes de loi et de foi d'une ville catholique. À ce sujet, l'*Histoire tragique* adopte un instant le point de vue de l'incroyant de son temps, qui ne serait lui-même que l'héritier des critiques antiques accusant les premiers chrétiens d'inceste et d'homicide²⁸. Or l'inceste et l'homicide, comme nous l'avons vu, sont tous deux présents dans l'affaire selon les critères du juge ; l'affaire Violante de Bats transforme en prophétie *post eventum* les calomnies de l'Antiquité à l'égard des chrétiens, alimentant ainsi selon le conseiller l'irréligion des modernes. Si les élites du monde catholique, chargées de transmettre et de défendre une morale austère, croyaient réellement aux valeurs qu'elles défendent et les mettaient en pratique, l'emprise de Violante sur elles aurait été impossible.

²⁷ HT, pp. 68-69.

²⁸ HT, p. 163.

Toutefois, la mort de Romain n'est pas seulement un assassinat, mais aussi un complot ourdi sous le sceau du secret, dont seule la procédure extraordinaire usant de la question a pu révéler la nature. Aux yeux de Ségla, ce crime est aggravé, car il est couvert par l'hypocrisie. À ce titre, le conseiller esquisse, dans ses annotations, l'amorce d'une analyse de psychologie criminelle. Il classe en deux catégories les amants de Violante. Certains sont simplement aliénés par la folie amoureuse. Il s'agit principalement de Gairaud et Candolas, dont la vieillesse pour le premier, ou le jeune âge pour le second, constituent aux yeux de leurs juges des facteurs de vulnérabilité face à la séduction²⁹. D'autres sont considérés comme plus manipulateurs et n'hésitent pas à mentir pendant le procès : Burdeus, le prêtre augustin au langage sophistique, et Esbaldit, représenté comme l'archétype du libertin³⁰. Ségla est fidèle à la conception sacrée du langage, dont Marc Fumaroli a montré l'importance dans la mentalité des milieux judiciaires et parlementaires français à partir du cas de Jérôme Bignon, avocat général³¹. Pour ces hauts magistrats, le langage, loin d'être un ensemble arbitraire et conventionnel de signes comme pour les linguistes modernes, constitue une parole sacrée, le *logos*, reflet de la deuxième personne de la Trinité, le Verbe divin. L'éloquence attique des parlementaires, économe des mots parce qu'elle connaît leur profonde valeur, hérite également de la philosophie antique, en particulier stoïcienne – Ségla cite volontiers Sénèque – considérée alors comme annonciatrice de la révélation chrétienne. Nul doute qu'une telle philosophie, ou plutôt une telle théologie du langage prédispose à y voir une manifestation sacrée de la vérité, et à considérer le mensonge et *a fortiori* le parjure, comme de graves offenses à cette dimension divine. Plus généralement, les parlementaires d'Ancien Régime avaient une haute conception de leur rôle symbolique les assimi-

²⁹ Ainsi Ségla emploie l'expression « aller à Anticyre » (connue pour ses champs d'hellébore, plante utilisée pour guérir la folie) à propos de Gayraud, HT, p. 208.

³⁰ Si l'incroyance est une réalité, le terme « libertin » désigne en premier lieu un archétype élaboré par les esprits religieux. Louise Godard de Donville, *Le libertin des origines à 1665 : un produit des apologistes*, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1989. Didier Foucault, *Histoire du libertinage*, Paris, Perrin, 2010.

³¹ Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002, pp. 562-563.

lant à des « prêtres de la justice »³² : de même qu'ils pouvaient empêcher l'adoption des directives du concile de Trente afin de défendre les libertés gallicanes, ou s'opposer à l'enregistrement des ordonnances et édits royaux, ils se trouvaient fondés à sanctionner les débordements d'un prêtre indigne comme Burdeus, ou d'un homme de mœurs très libres comme Esbaldit. Le but de Ségla vise à fonder l'ordre social sur la volonté éternelle de la divinité. La Providence dévoile et châtie le mal. Ce *topos* de la justice divine, fondateur du genre littéraire de l'histoire tragique³³, se trouve remotivé à la lumière d'une conception sacrée de la justice humaine qui en est le relais.

Les reproches à l'égard de Burdeus s'enracinent tous dans une perversion de la parole. Le théologien devrait révéler le caractère sacré du langage plus que tout autre en tant que moine et prédicateur, par conséquent auditeur de la parole divine et porte-parole des vérités éternelles. Or, outre qu'il a fui et projeté d'abjurer le catholicisme, le théologien use pendant le procès d'une stratégie de défense complexe pour égarer ses juges, avant d'avouer le complot sous la question préliminaire à son exécution. Pour ces raisons, il est comparé à un véritable monstre polymorphe, tantôt un Protée qui change de forme perpétuellement pour échapper à Ménélas, tantôt un Cacus qui se défend par une fumée obscure des attaques d'Héraclès³⁴. Les deux analogies mythologiques ont en commun le thème, alors omniprésent dans les Belles-Lettres, de la dissociation de la vérité et de l'apparence, et plus précisément, dans l'optique de Ségla, celle des mots et des choses. Burdeus était en effet un prédicateur réputé, dans un contexte de Contre-Réforme où, selon les directives de Charles Borromée, l'archevêque de Milan, l'orateur sacré doit prêcher avec ferveur, en suivant le modèle des Pères de l'Église³⁵. Or, l'augustin fait partie de ceux qui « desrobent et

³² Jacques Krynen, *De la représentation à la dépossession du roi : les parlementaires « prêtres de la justice »*, « Mélanges de l'école française de Rome », 114, 2002, pp. 95-119.

³³ Voir notre article *Entre démystification du surnaturel et justification de la Providence : le récit d'événement de 1623 à 1633*, dans E. Boisset, P. Corno [dir.], *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, Rennes, PuR, 2006, pp. 133-143.

³⁴ Protée : HT, p. 159. Cacus : HT, p. 160.

³⁵ Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, cit., pp. 135 sq.

corrompent la parole de Dieu »³⁶ ; en trahissant la morale chrétienne et la règle de son ordre, il « faisoit le rebours de ce qu'il enseignoit »³⁷, se révélant ainsi diabolique aux yeux du chroniqueur qui l'assimile à un « faux prophète », voire un « Antechrist »³⁸. Le point suprême de la perversion du langage ainsi envisagée ne réside pas dans la défense judiciaire, dont Ségla ne nie pas la légitimité, mais plutôt dans la dualité de langage dont le religieux faisait preuve en public, dans la chaire, et en privé, dans des lettres écrites à Violante. Ségla évoque un point que l'on reprochera à Théophile de Viau lors de son procès³⁹, à savoir l'application de métaphores et d'un lexique religieux à un amour profane, une licence jugée proprement sacrilège. Burdeus appelle Violante « mon soleil », « mon âme »⁴⁰. Reprenant l'image du soleil divin chère aux auteurs tridentins⁴¹, Burdeus fait ainsi d'une femme sa divinité, et bafoue le célibat ecclésiastique tout autant que le premier commandement. Enfin, quoiqu'il s'en défende, Burdeus est accusé d'avoir voulu rejoindre la confession réformée qu'il a toujours combattue, et dont Ségla, farouchement antiprotestant, pense qu'elle subvertit l'autorité royale⁴². Cette discordance entre le langage de Burdeus et ses actes conduit même à supposer qu'il a pu mettre le comble à son hypocrisie en professant secrètement l'athéisme⁴³. Ségla recule toutefois devant une telle hypothèse, qui supposerait que le théologien le plus estimé de Toulouse ne croyait pas en Dieu, et que le statut de professeur de théologie n'aurait significé pour lui qu'un emploi assez lucratif.

Après Burdeus, Esbaldit est le second accusé dont Ségla déplore les stratagèmes de défense le conduisant à multiplier les

³⁶ HT, p. 157.

³⁷ HT, p. 129.

³⁸ HT, p. 157.

³⁹ Voir par ex. les notes de Guido Saba mettant en regard poèmes et extraits du procès du poète dans Théophile de Viau, *Œuvres complètes*, t. I, Paris-Rome, Nizet-Ateneo, 1984.

⁴⁰ HT, p. 14.

⁴¹ François Roudaut, Jean-François Stoffel, *Le Soleil à la Renaissance et à l'âge classique*, « Revue des questions scientifiques », 4, 2018.

⁴² Poumarède, *De l'Arrêt mémorable de Coras à l'Histoire tragique de Ségla*, cit., p. 514.

⁴³ HT, pp. 205-206.

« faux serments »⁴⁴. Plus généralement, Ségla soutient que l'existence toute entière d'Esbaldit se plaçait sous le signe de la dissimulation. Esbaldit appartient au milieu judiciaire toulousain, en qualité d'employé au greffe de la ferme du sénéchal. Il dispose d'un certain entregent, car, au moment de l'interroger, Ségla ne le trouve pas dans sa prison, mais errant sous la conduite d'un garde. Sous le masque de cette reconnaissance sociale, le praticien aurait affiché en privé des mœurs assez libres. Violante l'aurait conduit à commettre l'adultère en des circonstances troublantes. Françoise de Péronne, l'épouse d'Esbaldit et l'amie de Violante, semblait consentir à leur relation.

Et une femme deponoit que l'[Esbaldit] estant allé veoir un matin à quatre heures de la part de son père, deux jours avant qu'elle eposast Romain, l'[Violante] auroit trouuee couchee sur le lict d'Esbaldit avec son cotillon et un taffetas sur la teste, estant Esbaldit dans son lit avec sa femme, Violante appuyant sa teste contre celle d'Esbaldit, lequel avoit souvent de grandes privautez envers elle [...]⁴⁵.

Ségla suggère ainsi, sur le rapport d'une voisine, que tous trois auraient été surpris dans le lit conjugal et au petit matin, les deux époux probablement nus ou en chemise, et Violante en jupon. L'insinuation de plaisirs interdits, deux jours avant le mariage de la veuve, est évidente. Ségla insinue également à travers des références historiques, sans l'affirmer ouvertement, l'existence d'une relation homosexuelle. Il évoque l'amitié très étroite qui lie le praticien au jeune Candolas, rapprochée de celle de Chariton et Mélanippe⁴⁶. La duplicité supposée du praticien resurgit dans sa participation au meurtre : il feint de sympathiser avec Pierre Romain pour mieux l'amadouer⁴⁷ et conduit plus tard les spadassins auprès de leur victime ; sa trahison est alors comparée à celle de Brutus assassinant César⁴⁸ ; Ségla imagine dans une prosopopée, les enfants de la victime adressant à Esbaldit les mots de Didon à Énée (*Énéide*, IV, 305) : *dissimulare*

⁴⁴ HT, p. 63.

⁴⁵ HT, p. 57.

⁴⁶ HT, p. 309.

⁴⁷ Il avait « emprunté le visage et la façon d'ami », HT, p. 306.

⁴⁸ HT, p. 311.

*etiam sperasti*⁴⁹. Esbaldit n'hésite pas d'ailleurs à trahir son ami Candolas durant les interrogatoires, en laissant entendre aux juges que le jeune homme était du complot, et connaissait le nom d'un spadassin, Pradier – alors que c'était Esbaldit lui-même qui le lui avait confié à dessein, peu avant⁵⁰. Ce contraste frappant entre un statut social respectable et un individualisme jouisseur, voire cynique explique pourquoi le sévère Ségla le déteste absolument. Peinant à comprendre un accusé aussi singulier, Ségla lui applique le stéréotype du libertin : il voit dans les entorses à la morale sexuelle édictée par les instances religieuses le signe d'un athéisme couvert. Il l'accuse ainsi de ne pas croire à l'au-delà et à l'immortalité de l'âme, à l'image des athées antiques⁵¹. Il ajoute à l'irréligion supposée le recours à la magie : Esbaldit portait sur lui un charme lui assurant de résister à la question, sous la forme d'une « balle de plomb caractérisée »⁵². Ce double soupçon d'athéisme et de magie résulte de l'assimilation topique du libertin à un hérétique ou un complice du diable. En témoigne le cas de Jules-César Vanini sur le compte duquel devaient circuler dix ans plus tard des accusations de magie noire⁵³, en dépit de la philosophie matérialiste qu'il professait à l'écrit dans ses ouvrages parus à Paris en son nom propre, ou à l'oral à Toulouse, sous le pseudonyme de Pompeo Usiglio.

Du scandale à une réforme conservatrice

Ségla exprime une sourde inquiétude face à ces figures topiques que constituent le religieux hypocrite et le libertin dissimulé, capables de saper secrètement la société chrétienne de l'intérieur. C'est là le véritable scandale que Ségla, et probablement Verdun son commanditaire, souhaitent combattre, à l'aide de réformes visant à freiner l'évolution des mentalités dans la

⁴⁹ HT, p. 90.

⁵⁰ HT, p. 61.

⁵¹ HT, p. 296.

⁵² HT, pp. 64-65. Probablement au sens où elle était couverte de caractères magiques.

⁵³ François de Rosset, *Histoires tragiques* [1619], éd. A. de Vaucher-Gravili, Paris, LGF, 2001, pp. 163-164.

société contemporaine. Dans la veine des fictions politiques écrites dans le sillage des Réformes⁵⁴, Ségla écrit une utopie en creux. Sa société idéale se fonde sur une interprétation rigoriste du néo-stoïcisme christianisé des élites judiciaires françaises⁵⁵. Cette morale exigeante et ascétique ordonne l'effacement des désirs de l'individu au profit de la collectivité : chacun doit accepter son rang social. L'individu ne doit pas accumuler trop d'argent ou de pouvoir, qui égarent en stimulant les passions. Enfin, cette philosophie religieuse appelle à privilégier l'espérance chrétienne aux satisfactions immédiates. Par-delà le seul stoïcisme chrétien, cette morale est justifiée par l'hypothèse d'une *philosophia perennis* : des écrits attribués à Hermès Trismégiste à ceux des philosophes platoniciens et stoïciens de l'Antiquité, et de ceux-ci à l'Évangile, la même éthique austère, fondée sur la pauvreté volontaire, l'abnégation et le respect des lois divines s'exprime sous différentes formes.

Ségla propose pour traduire dans la réalité ce programme un durcissement du contrôle social. Il souligne que l'argent est désiré de ceux qui n'en ont pas la jouissance : les soldats sans emploi prêts à tuer pour quelques écus, les femmes qui dépendent de leur mari et les moines, engagés dans un vœu de pauvreté. En particulier, Ségla note que Burdeus recevait un salaire élevé pour ses cours de théologie, ce qui l'aurait à la fois corrompu personnellement et incité ses confrères augustins à lui dérober son argent ; il utilisa opportunément ces vols dans sa défense pour justifier *a posteriori* sa fuite, prétendant ne pas être en sécurité dans son couvent. Pour réduire à néant le pouvoir de nuisance des femmes et des moines, il suffirait donc d'empêcher leur accès à l'argent. L'auteur propose de mettre fin à l'abus des dots trop importantes, dont le montant favoriserait des désirs d'indépendance⁵⁶. Il appelle également à une réforme religieuse qui viserait à empêcher définitivement les moines d'avoir des

⁵⁴ Voir par ex. Johann Valentin Andreae, *Republicæ Christianopolitanæ Descriptio*, Strasbourg, L. Zetner, 1619. Anonyme, *Histoire du Grand et Admirable royaume d'Antangil*, Saumur, T. Portau, 1616.

⁵⁵ Guillaume du Vair, *Traictez philosophiques*, éd. Alexandre Tarrête, Paris, Champion, 2016.

⁵⁶ HT, p. 88.

biens propres⁵⁷. Celle-ci, au témoignage de Lafaille, fut effective après l'affaire dans l'ordre augustin dont dépendait Burdeus⁵⁸. Le contrôle des flux financiers doit également aller de pair avec une surveillance généralisée des échanges sociaux. Les moines doivent se voir interdire la fréquentation des femmes. Les parents doivent veiller sur les enfants – le père de Candolas est critiqué et inculpé au motif de l'éducation laxiste donnée à son fils. La délation des domestiques et des voisins est encouragée.

Pourtant, Séglà semble parfois douter de l'issue de cette croisade judiciaire. D'abord, il révèle les imperfections de la procédure. La majorité des témoignages recueillis sur les accusés tombe sous le coup de l'adage *testis unus, testis nullus*, ne permettant pas d'exclure malveillance et calomnie. Il s'avère impossible de faire témoigner les tueurs à gages en fuite : seul l'un d'entre eux, Matthieu de la Roque, est pris et exécuté en 1612⁵⁹. La trace d'un autre spadassin, Tatoat, est suivie en vain jusqu'en Espagne où il s'est enfui. De manière plus troublante, Bertrand Mealhe, suspect et clerc d'un des rapporteurs, Jean de Mansencal⁶⁰, échappe à l'attention judiciaire. Ces dissonances tendent à affaiblir la perspective providentielle qui sous-tend le récit de Séglà. En outre, le conseiller doute de la valeur des aveux obtenus par la question, et souligne la fragilité de la condamnation de Burdeus en particulier, ses aveux étant consécutifs et non préalables à celle-ci. Enfin, le conseiller se montre singulièrement optimiste quant à la capacité de la justice à constituer un rempart inexpugnable contre les évolutions intellectuelles et morales de la modernité. En effet, Burdeus et Violante sont morts pour avoir simplement consenti au meurtre. La justice défendue par Séglà punit les intentions, les paroles et les pensées. En 1619, le philosophe matérialiste Vanini, sous l'identité de Pompeo Usiglio, devait être exécuté en raison de son athéisme. Il était accusé d'avoir tenu des propos blasphématoires devant des jeunes gens issus des élites toulousaines. Le soupçon d'athéisme

⁵⁷ HT, pp. 163 sq.

⁵⁸ de Lafaille, *Annales de Toulouse*, cit., p. 547.

⁵⁹ HT, p. 76.

⁶⁰ Poumarède, *De l'Arrêt mémorable de Coras à l'Histoire tragique de Séglà*, cit., p. 521.

qui plane sur Burdeus et Esbaldit en 1609, du fait de leurs actes, semble s'inscrire dans la même lignée d'intransigeance du parlement toulousain, soucieux de régenter les âmes autant que les corps : aux yeux de Ségla en effet, l'athée « ne mérite le nom d'homme »⁶¹.

* * *

L'*Histoire tragique* de Ségla est plus qu'une chronique judiciaire. Elle relate la croisade sincère d'un magistrat dévot contre le libertinage de mœurs et d'idées qu'il associe étroitement. L'intransigeance de Ségla a sans doute été démentie par la suite du Grand Siècle. Violante, charmeuse et intelligente d'après ses juges même, ne serait-elle pas un brouillon provincial de Ninon de Lenclos, très appréciée de la haute société parisienne des années 1640-1670 ? La sévérité des censeurs dévots comme Ségla allait se trouver caricaturée dans plusieurs personnages de Molière, parfois confondue dans un même ridicule que la papelardise de ceux que le juge combat, d'Alceste à Orgon ou à Tartuffe. La peur de l'athéisme devait se dissiper au profit de la figure de l'athée vertueux⁶². Finalement, la réception de l'œuvre de Ségla n'est-elle pas allée dans un sens contraire à ses intentions, en servant la critique du catholicisme ? Centré sur Burdeus, l'article « Ségla » de Pierre Bayle insiste sur l'inconduite du théologien en évoquant le soupçon de relation sexuelle pendant une confession⁶³ ; Bayle tait d'ailleurs les doutes que Ségla exprime à propos de ce témoignage. Du fait de l'évolution des mentalités, la force persuasive de Ségla opérait moins sur l'opinion publique de la deuxième moitié du siècle que le caractère révoltant du meurtre et de l'hypocrisie que le conseiller rapportait. Son *Histoire tragique* partage ainsi le sort des autres avatars de ce genre littéraire initialement destiné à mettre en évidence le triomphe de la Providence sur les agissements des

⁶¹ HT, p. 298.

⁶² Anne Staquet, *De l'athée vicieux à l'athée vertueux*, « Libertinage et philosophie à l'époque classique », 15, 2018, pp. 59-79.

⁶³ Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, cit., t. 5, p. 107.

méchants. Sade et Stendhal devaient relire ces textes et récrire de telles chroniques criminelles, faisant d'elles un miroir de la force et de la monstruosité des passions humaines⁶⁴.

⁶⁴ Anne de Vaucher Gravili, « Introduction », dans Rosset, *Histoires tragiques*, cit., p. 12. Stéphan Ferrari « Introduction », [in] Jean-Pierre Camus, *L'amphithéâtre sanglant*, Paris, Champion, 2010, p. 160.

Helga Zsák*

Scandaleuses baroques

« *Tel spectacle d'horreur me coupe la parole* »¹, scandalisée, la suivante de Timoclée, personnage dramatique d'Alexandre Hardy, auteur du début du XVII^e siècle, à la vue de sa vengeance accomplie. À un tournant de l'histoire, des mœurs et de la littérature, entre autres, du genre de la tragédie, la provocation par des actes scandaleux est souvent attribuée aux personnages féminins. Qualifiées de sorcières, Erinyes, Furies, elles semblent incarner précisément le revers des préceptes moraux, les vices de la nature. Ces personnages semblent illustrer comment « la représentation de la violence fait débat à l'orée de la période moderne »², comme le montrent les recherches de Christian Biet et de Marie-Madeleine Fragonard sur ce siècle. Elles peuvent à la fois fasciner et inspirer la terreur, menant ainsi à une catharsis, selon l'Art Poétique aristotélicien de la purgation des passions. Cependant l'attribution de vices et de péchés scandaleux aux personnages féminins est révélatrice peut-être, au-delà des préjugés récurrents, d'un certain clin d'œil des auteurs, attribuant à l'Autre féminin des actes qui ne sont que le reflet des comportements répréhensibles de toute la société, évoluant vers la bienséance avec l'avan-

* BGE /KVIK Budapest Business School.

¹ Alexandre Hardy, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Marburg, éd. Stengel, 1883-1884, (reproduction faite du vivant de Hardy, Paris, Rouen, 1624, 1625, 1626 et 1628), V. 5, v. 2164.

² Christian Biet, Marie-Madeleine Fragonard, *Représentation, hyper-représentation et performance des violences politiques et religieuses (mi-XVI^e / mi-XVII^e siècle) : théâtre, littérature et arts plastiques*, « Littératures classiques », 73, 3, 2010, pp. 5-15, DOI : 10.3917/licla.073.0005, <<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-5.htm>> (consulté le 05/07 2021).

cée du siècle. De plus, ces furies ou héroïnes scandaleuses plus policées, au caractère marqué ou à la personnalité complexe, dénoncent des injustices, évoquent des vérités, sans lesquelles la société moderne, en pleine effervescence au milieu du siècle, ne pourrait se fonder, ce dont nous tenterons de donner quelques exemples à travers les tragédies de Montchrestien, de Hardy, des contemporains de Corneille comme Tristan L’Hermite ou Cyrano de Bergerac et du *Cid* de Corneille.

La fin du XVI^e siècle, période pivot entre la Renaissance et le monde moderne, est régie dans les arts dramatiques par la tragédie humaniste. Inspirée du modèle antique sénèqueien, elle est marquée par le lyrisme. Le clivage entre les récits statiques d’actions et ceux où s’expriment des sentiments parfois violents semble s’approfondir vers la fin du siècle. Aléas de la vie, possibles reflets de l’inconstance selon la doctrine néo-platonicienne, les mouvements des passions sont évoqués, signalés par des récits lyriques à visée morale, mais le déroulement des pièces contraste parfois avec les préceptes. Cette ambivalence semble donner lieu à des hiatus scandaleux entre actions réelles et déclamations.

Ainsi, Antoine de Montchrestien³, semble concevoir surtout un intérêt didactique de la tragédie, un exemple d’émulation pour le spectateur :

C’est d’une émulation des actions généreuses que sont éveillées nourries et fortifiées en nos âmes ces étincelles de bonté, de prudence et de valeur, qui comme un feu divin sont mêlées en leur essence. De la se tire le fruit des exemples que ces miracles de l’une et l’autre fortune fournissent abondamment. Leur vie et leur mort est une école ouverte à tous venants, où on apprend [...] à tenir droite la raison parmi les flots et tempêtes de la vie.

La tragédie a surtout un but éducatif dans la conception de Montchrestien : c’est une « école » où le spectateur apprend les chemins de la sagesse, grâce aux vertus de « prudence » et à la « valeur » qu’elle met en scène. Dans *L’Écossaise* de 1601, il avait appliqué ce précepte, en mettant en scène Elisabeth d’An-

³ Antoine de Montchrestien, *Dédicace du Recueil au Prince de Condé, 1604*, in *Théâtre du XVII^e siècle t. I.*, textes annotés par Jacques Scherer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 4.

gleterre et Marie Stuart sans les confronter les unes aux autres simultanément dans la pièce, mais en soulignant les vertus spirituelles de générosité et de résignation. La fonction de la tragédie est morale, c'est l'accomplissement d'une destinée, fatale et malheureuse ici-bas, mais glorieuse par l'acceptation de son sort. La pièce continue par le rappel de l'inconstance des choses de la vie terrestre, de sa fragilité, lui conférant ainsi comme finalité la formulation de sentences morales, de leçons, le déploiement de récits lyriques, à la structure statique, mais à la poésie indubitable :

Cessez pauvres mortels de plus vous estonner
 Si vous ne trouvez rien de constant et durable :
 De moment en moment on voit tout se changer
 La vie est comme une ombre ou comme un vent leger,
 Et son cours n'est à rien qu'à un rien comparable⁴.

La décision et l'acte violent d'élimination physique de la reine d'Écosse se déroulent hors scène, selon la règle « multa tolles ex oculis »⁵, formulée par Laudun d'Aigaliers en 1598, quand il écrit : «[...] la moitié de la tragédie se joue derrière le théâtre ; car c'est où se font les exécutions qu'on propose faire sur le théâtre »⁶. Ce hiatus, cet écart étonnant et scandaleux, entre paroles, préceptes moraux et actes expéditifs et violents suggère déjà la naissance de l'esthétique du mouvement et de l'excès⁷.

Une autre théorie contemporaine concernant les pièces de théâtre, formulée également par Laudun d'Aigaliers, voit le jour. « Plus elles sont cruelles, plus elles sont excellentes »⁸ – affirme-t-il dans son *Art Poétique*. Cette maxime suggère une

⁴ Antoine de Montchrestien, *L'Écossaise*, éd. J. Petit, Rouen, 1601 et *La Reine d'Écosse*, éd. J. Osmond, Rouen, 1604, édition qui reprend à quelques passages près celle de 1601, p. 90, V., vv. 1606-10.

⁵ Horace, *Art Poétique*, vv. 183-184.

⁶ Pierre de Laudun, *L'Art Poétique françois*, 1597 sous la direction de J.-Ch. Monferan, Paris, STFM, 2000, p. 205.

⁷ Selon Pierre Pasquier, les représentations d'exécutions sont fréquentes jusqu'au milieu du XVII^e siècle sur la scène, in Pierre Pasquier, *La réalisation technique des scènes d'exécution capitale sur la scène française du XVII^e siècle*, « Arrêt sur scène / Scène Focus », 2020, <https://ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arret_scene/9_2020/02_asf9_2020_Pasquier.pdf>, p. 31 [cons. le 05/07/2021].

⁸ *Art Poétique*, Paris, du Brueil, 1598, Livre V. chap 4, p. 284.

esthétique de la mise en scène réelle d'actions, se rapprochant du concept de vraisemblance. Selon Georges Forestier⁹, spécialiste de dramaturgie, la tragédie humaniste n'était pas non plus « une substance secrète, un événement silencieux et invisible », comme l'affirme, selon l'auteur, Christian Biet, auteur de l'essai sur le théâtre de la cruauté cité plus haut. Le hiatus scandaleux entre conseils moraux et dénouement cruel aurait donc été perçu et franchi dans quelques pièces de l'esthétique de la Renaissance.

La mise en scène de passions parfois occultées devient récurrente dans les tragédies du début du XVII^e siècle, notamment celles d'Alexandre Hardy, dramaturge prolifique. Le « vieux dramaturge » crée des tragédies où les personnages se livrent à des passions exacerbées, mais déjà empreintes de caractère, d'autonomie. Ces personnages sont souvent des femmes coléreuses, ardentes, qui ne manquent pas ainsi d'entraîner la réprobation ou la scandalisation de leurs proches.

« Tel spectacle d'horreur me coupe la parole »¹⁰, – s'exclame la suivante de Timoclée une fois sa vengeance accomplie dans la pièce éponyme, *Timoclée ou la juste Vengeance*. La suivante, Phaénisse, reprenant le rôle du chœur, exprime sa stupeur et son outrance face au déchainement de sa maîtresse furieuse. Elle hérite de la formulation de jugements moraux vis-à-vis de l'horrible.

Un autre personnage violent de Hardy, inspiré de *la Médée* de Sénèque, Alphésibée, dans *Alcméon, ou la vengeance féminine*, empoisonne son mari volage. Elle pousse ses propres enfants devant lui au moment où elle manifeste sa fureur, malgré les supplications de la nourrice : « Que faites-vous meurtrière, arrêtez, pardonnez,/ A ceux qui n'ont forfait et qui de vous sont nez »¹¹.

⁹ Georges Forestier, « Scédase » de Hardy: à propos de quelques récents *malentendus sur violence et cruauté dans la tragédie française*, « Dix-septième siècle », 264, 3, 2014, pp. 533-548, DOI : 10.3917/dss.143.0533, <<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2014-3-page-533.htm>> [cons. le 05/07/2021].

¹⁰ V. 1, vv. 2164-65.

¹¹ III. 4, vv. 909-10.

La mise en scène de passions mouvementées, cruelles, est scandaleuse, héritière peut-être du théâtre sénèque¹², mais elle s'apparente également à une esthétique émergente, qui donne naissance à des personnages excessifs. Ce plaisir et cette condamnation semblaient être particulièrement autorisés lors de la création de personnages féminins furieux. Ces femmes seraient naturellement « enclines » aux excès, aux passions tumultueuses selon certains moralistes de l'époque, car étant plus « faibles » dans la maîtrise de leurs passions.

Pierre de Lancre dans son *Tableau de l'Inconstance*¹³ consacre un chapitre entier à la question de savoir « pourquoi il y a plus de femmes sorcières que d'hommes ». Le scandale d'un comportement hors-norme touchait les femmes de cette époque parfois sur la base de simples soupçons. Les mentalités étaient empreintes de préjugés envers elles, comme en témoigne *L'Alphabet de l'Imperfection et Malice des Femmes* d'Olivier. Des moralistes plus sérieux, comme Jean-Pierre Camus ou le Père Caussin, les considéraient également comme inférieures et plus réceptives au mal, ou du moins plus excessives. Caussin les qualifiait de plus « imaginatives, à la diversité d'humeurs qui font rarement bon concert »¹⁴, Jean-Pierre Camus pensait « qu'elles sont beaucoup plus imparfaites que les hommes »¹⁵. Un peu plus tard le Père Le Moyne parle aussi du « sang plus subtil des femmes »¹⁶ pour en déduire leur réceptivité aux passions.

Hardy semble avoir perçu la portée dramatique des personnages de femmes excessives dans ses pièces, déployant les méfaits de leur colère devant un auditoire ou un confident scandalisés. Se complaisant dans leur indignation justifiée, ils renvoient aussi à la fonction morale de la tragédie, par ambivalence.

¹² Florence De Caigny, *Sénèque, le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Garnier, 2011.

¹³ Pierre De Lancre, *Tableau de l'Inconstance, des mauvais anges et des démons*, Paris, J. Bayou, 1612, I. 3, p. 57.

¹⁴ Le Père Caussin, *La Cour Sainte*, Rouen, A. Ferrand, 1655, 1^{ère} éd. (1625-30), t. II., p. 343.

¹⁵ Jean-Pierre Camus, *Les Diversités*, Paris, Chappelet, 1609-1618, t. I., p. 397.

¹⁶ Le Père Le Moyne, *La Galerie des Femmes Fortes*, Paris, Sommaville, 1647, p. 251.

Les spectateurs des années 1620 s'indignèrent des méfaits des femmes terribles dans les pièces, tout comme ceux des décennies suivantes, s'offusquèrent de leur immoralité. Des femmes semblables donnent vie à des tragédies de Rotrou, Tristan L'Hermite, Corneille ou Cyrano, en intériorisant davantage le ressort de l'action et en poliçant leurs expédients.

Salomé dans *la Marianne* (1637) de Tristan L'Hermite est prête à tout pour éliminer sa belle soeur, dont elle jalouse l'ascendant sur son frère, Hérode. Ses intrigues, sa fureur et sa prétendue scandalisation mèneront à l'élimination de Marianne. En mauvais génie de son frère, elle lui conseille de condamner sa belle soeur sur une accusation complotée auparavant par elle-même. Elle qualifie ses actes de scandaleux pour la noircir : « Quoi, ce trait déloyal ne peut vous étonner »¹⁷.

Le faux-semblant ostentatoire et la dissimulation de ses dessein se conjuguent pour parachever l'intrigue, action à laquelle elle parvient en usant du prétendu scandale. Le roi Hérode, amoureux néanmoins de son épouse, en perd la raison et menace Salomé de représailles. La pièce eut un grand succès, selon l'analyse de Jacques Scherer¹⁸ se fondant sur les témoignages recueillis, ce qui suggère le goût de l'époque pour les luttes psychologiques au sein du pouvoir.

Dans *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac (1652), la violence de la passion destructrice du personnage éponyme scandalise et horrifie ; néanmoins ses propos semblent alerter sur les crimes et la corruption du pouvoir en place.

Agrippine accuse Tybère d'avoir fait éliminer son époux, autre héritier potentiel du trône. Ce crime impuni est à l'origine de sa passion pour la vengeance, violente, puissante. Elle ne se contente pas d'une conjuration feutrée, car son orgueil l'amène maintes fois à braver et défier Tybère lors de face à face tendus :

¹⁷ Tristan L'Hermite, *La Marianne*, in *Théâtre du XVII^e siècle* t. II., textes annotés par Jacques Truchet et Jacques Scherer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, A. IV. sc 1, v. 1165.

¹⁸ *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I., textes choisis, établis et annotés par Jacques Scherer, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 1323.

« Qui m’empeschera Tyran, si c’était mon dessein / De plonger tout à l’heure un poignard dans ton sein »¹⁹.

Agrippine, dépassant le consensus tacite, énonce les crimes et méfaits du détenteur du pouvoir devant lui, en faisant un esclandre. Par un mimétisme subtil de l’auteur, elle lève le voile sur le scandale du pouvoir assassin et inique. La pièce ne comporte plus les spectacles d’horreur, les évocations macabres : Agrippine se contente de la violence verbale ; elle fait preuve d’une détermination effrayante, de trempe et d’aplomb et formule des propos passibles du bûcher au XVII^e siècle.

Ses actes et propos scandaleux permettaient peut-être une critique des excès du pouvoir à une époque significative, celle de la Fronde, qui marque l’apogée de la contestation nobiliaire. Il n’est peut-être pas innocent que la remise en cause fondamentale de toute valeur soit faite précisément par une femme. Cela ajoute sans doute encore à la « subversion » de l’ordre établi, à laquelle le libertinage de Cyrano donne, nous semble-t-il, quelque caution – puisque le rôle de chaque sexe n’est pas aussi nettement départagé qu’il l’était dans l’opinion – quant au fait que les femmes peuvent éprouver des passions « mâles » et dépasser ainsi les hommes sur leur propre terrain. Le scandale du comportement, des propos outrageux et excessifs d’un personnage féminin, évoque une contestation profonde, « antisystème » du pouvoir en place. Le scandale peut ainsi devenir un expédient pour dévoiler celui du pouvoir, une réalité despotique ou fausse et suggérer un retour à la vérité.

C’est précisément la prééminence de la vérité qui sera l’un des principes de l’Art Poétique de Corneille, comme il l’écrit dans sa « Dédicace de *Médée* » de 1639 :

La tragédie [...] décrit indifféremment les bonnes et les mauvaises actions, sans proposer ces dernières pour exemple, et si elle veut nous faire quelque horreur, ce n’est point par leur punition, qu’elle n’affecte pas de

¹⁹ Savinien Cyrano de Bergerac, *La Mort d’Agrippine*, in *Oeuvres Complètes de Cyrano de Bergerac*, texte établi et présenté par J. Prévot, Paris, Belin, 1977, (1^{ère} éd. 1653), IV. 1, v. 111.

nous faire voir, mais par leur laideur, qu'elle s'efforce de nous représenter au naturel²⁰.

Le scandale de l'action féminine révèle la vérité du fonctionnement inique de la société chez Cyrano. La virulence et le ton des reproches formulés à l'encontre de Chimène dans la pièce même du *Cid* de Corneille, ainsi que dans les critiques contemporaines concernant son comportement scandaleux, semblent révéler d'autres lacunes. Accusée d'égoïsme, dans la pièce, à l'égard du héros de la nation, nommée cruelle et éhontée dans *la Querelle du Cid*, Chimène semble néanmoins esquisser une attitude ouvrant vers l'accès à la justice, à la dignité pour tout sujet, question cruciale dans la société en pleine mutation de l'époque.

Chimène et Rodrigue, sincèrement épris l'un de l'autre, sont membres d'une société stricte, dans laquelle le devoir issu de l'honneur est codifié depuis des siècles. Le conflit qui oppose leurs pères leur ordonne une revanche impérative, néanmoins la situation d'infériorité de Chimène est considérée comme allant de soi. Cependant son sens du devoir, extrêmement rigoureux, et lié à ce qu'elle est (une femme, certes, mais une aristocrate), ne peut la laisser passive devant ce meurtre, ce « sang versé », même si elle choisit d'autres armes pour se venger que celles des hommes.

L'impact de ce devoir est manifeste et éclate immédiatement au moment de la mort de son père : « Son sang sur la poussière écrivait mon devoir »²¹. La force de l'évocation remplace la violence de l'acte vengeur ; l'espace où elle énonce sa plainte est la Cour : « Enfin mon père est mort, j'en demande vengeance [...] »²².

Ses actes sont jugés scandaleux parce qu'elle devient l'actrice d'un conflit traditionnellement masculin et qu'elle demande réparation sur un héros de l'empire. L'Infante la prévient : « Tu poursuis en sa mort la ruine publique »²³. Cette revendication

²⁰ Pierre Corneille, *Oeuvres Complètes*, éd. établie présentée et annotée par G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol., 1980-1987, t. I, p. 536.

²¹ II, 8, v. 676.

²² II, 8, v. 689.

²³ IV, 2, v. 1192.

de sa part peut certes être critiquée. Elle est considérée, selon M. Prigent, comme une « faute grave »²⁴, puisqu'elle semble négliger le concours des bâtisseurs d'empire, à l'instar de Rodrigue, à l'affermissement de l'Etat.

Scudéry, dans le débat de la *Querelle du Cid* de 1637, s'était aussi indigné de son comportement envers son amant, meurtrier de son père. Il reprocha au « monstre » le scandale de recevoir chez elle Rodrigue après son acte, « avec effronterie, impudence, [...] après une action qui la couvre d'infamie et qui la rend indigne de voir la lumière du jour »²⁵. Elle est jugée moralement dangereuse. Dans sa délibération, l'opinion des *Sentiments de l'Académie française* (1637) accuse également Chimène car « digne de répréhension » et la juge « coupable »²⁶.

Cependant le recours à la justice monarchique – justice importante pour tout sujet offensé et à laquelle Chimène fait appel devant le Roi –, n'en reste pas moins l'une des conditions de la naissance de l'État de droit. Elle renonce à une revanche subjective en remettant l'application de son devoir de vengeance à une instance légale, séparée. Elle s'en remet pour un différend privé, qu'elle ne peut résoudre par la force, au jugement du pouvoir. Elle « adoube » ainsi le Roi du droit de justice, créant une obligation de responsabilité égale pour tout sujet offensé, qui inscrit la rétribution nécessaire mais mesurée (« Et je dois te poursuivre et non pas te punir »²⁷) dans l'ordre institutionnel. Son déchirement intérieur entre l'amour pour Rodrigue et le devoir d'honneur semble plutôt héroïque, ainsi que sa détermination à braver les opinions²⁸. La profondeur et la sincérité de ses sentiments peints par Corneille, ouvre véritablement la voie à l'esthétique classique, à des personnages dont le débat intérieur devient le

²⁴ Michel Prigent, *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1986, p. 116.

²⁵ Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid*, in *Oeuvres Complètes de Pierre Corneille*, cit., t. I, p. 792.

²⁶ *Les Sentiments de l'Académie sur le Cid*, in *Oeuvres Complètes de Pierre Corneille*, cit., t. I, p. 817.

²⁷ III. 4, v. 954.

²⁸ Devant l'accueil glorieux que le Roi fait à Rodrigue, elle a peur que la justice soit « étouffée », IV. 5, v. 1381.

ressort des tragédies. La *Lettre Apologétique du sieur Corneille*, publiée quelques mois plus tard par l'auteur, évoque l'appréciation et l'accueil favorable réservés par la Cour à ce personnage : « Quand vous traitez la pauvre Chimène [...] de monstre, ne vous êtes vous pas souvenu que la Reine, les Princesses et les plus vertueuses de la Cour et de Paris l'ont reçue et caressée en fille d'honneur? »²⁹.

Apparemment scandaleux, son acte devient fondé, précurseur même d'une avancée institutionnelle dans une société encore empreinte de passions. Cette demande de justice publique, véritable mais digne et mesurée, semble indiquer les mutations sociales du milieu du XVII^e siècle, lorsque l'on assiste à l'évolution vers un État de droit. L'admiration contemporaine pour la pièce semble également légitimer l'acte de l'héroïne jugée scandaleuse.

Des passions de furies terribles aux paroles répréhensibles des personnages féminins représentés dans les pièces du milieu du siècle, les actions de ces « contre-héroïnes » dramatiques sont jugées scandaleuses, iniques, inconcevables pour les normes dominantes. Considérées comme excessives, fourbes ou éhontées par leur caractère, elles attireraient les condamnations et offriraient un contre-modèle de l'idéal moral et policé que préconisaient les mentalités et les moralistes. Néanmoins leur détermination à braver les scandales et leur courage à parachever leur dessein révèlent également l'hypocrisie ou l'abus scandaleux sur lesquels sont parfois fondés le pouvoir ou les coutumes. Leur action hors du commun est le précurseur d'un modèle social ou esthétique innovant, reflet de la pensée des auteurs. Le scandale devient ainsi révélateur de la justice et de la vérité à travers le prisme des Arts poétiques qui se succéderont dans la première moitié du XVII^e siècle.

²⁹ *Oeuvres Complètes de Pierre Corneille*, cit., t. I, p. 801.

Armel Jovensel Ngamaleu*

Autofiction, scandale et justice en France : le cas de *Les Petits* de Christine Angot et *Belle et Bête* de Marcela Iacub

Les meilleurs livres [...] exploitent ce qu'il y a de plus voyeur en nous, ils exposent ce que la société voudrait masquer, ils révèlent la face obscure de notre humanité, ils fabriquent du beau avec du pervers, ils explorent les limites, dépassent les bornes, enfreignent les interdits¹.

Introduction

Chaque œuvre littéraire est le miroir brisé ou non d'une société et de ses aspirations à une époque donnée. L'émergence de l'autofiction en France dans la seconde moitié du XX^e siècle illustre à suffisance l'explosion des mœurs actuelles. Ce genre se singularise par le discours sur soi et/ou sur autrui, la porosité des frontières entre la vie privée et la vie publique, le mensonge et la vérité, la fictionnalité et la référentialité. L'autofiction semble être frappée du sceau de la provocation et du scandale. Le scandale est une pratique posturale qui ne date pourtant pas d'hier dans la littérature. Des écrivains ont brillé par le scandaleux à travers les siècles et les genres littéraires, en l'occurrence François Villon, Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Jean Genet, André Gide, Colette, Catherine Millet, Guillaume Dustan et Michel Houellebecq. La réception de bon nombre d'œuvres autofictionnelles en particulier a été sujette à controverse tant

* The Graduate Center, City University of New York.

¹ Frédéric Beigbeder, *Le délire de censure vient de la "cancel culture"*, <<https://www.lefigaro.fr/livres/frederic-beigbeder-le-delire-de-censure-vient-de-la-cancel-culture-20210507>> [cons. le 8/5/2021].

sur le plan poétique que thématique ou éthique. Pis, certaines autofictions ont fait l'objet de procès pour des motifs différents relevant du juridiquement incorrect. La présente réflexion s'intéresse à deux autofictions scandaleuses : *Les Petits*² de Christine Angot et *Belle et Bête*³ de Marcela Iacub. Publiés respectivement en 2011 et 2013, chacun de ces romans a été judiciairisé pour atteinte à la vie privée des personnes réelles et vivantes qui y sont transformées en personnages à clé, c'est-à-dire indéniables dans la société réelle. *Les Petits* est un récit qui se nourrit de façon préjudiciable de la vie d'Élise Bidoit, l'ex-femme de Charly Clovis, l'amant de la romancière Christine Angot. *Belle et Bête* relate l'histoire sulfureuse de la relation amoureuse passagère entre Marcela Iacub et DSK (Dominique Strauss-Kahn), ex-directeur du Fond Monétaire International (FMI). Ainsi, comment se déploient les motifs scandaleux dans ces deux autofictions ? Par ailleurs, quelle intentionnalité auctoriale sous-tend ces œuvres et quel a été le verdict de leur procès en France ? Force est de souligner que la problématique du scandale en rapport étroit avec celle de l'intentionnalité auctoriale et du procès littéraire fait partie du discours de la réception. L'esthétique de la réception théorisée par Hans Robert Jauss⁴ et Wolfgang Iser⁵, entre autres poéticiens en la matière, a ses rouages et ses enjeux non seulement du côté des instances émettrices mais aussi du côté des instances réceptrices. La production, la promotion, la commercialisation et la consommation du livre sont déterminées par plusieurs facteurs d'ordre artistique, économique, médiatique, sociologique et juridique. Le public ou le lectorat fait partie d'un cadre socio-culturel régi par des valeurs, des principes moraux et des lois, bref par un imaginaire collectif. À ce propos, Wolfgang Iser dans son approche de l'esthétique de la réception parle d'une « phénoménologie de la lecture »⁶. Il n'y

² Christine Angot, *Les Petits*, Paris, Flammarion, 2011.

³ Marcela Iacub, *Belle et Bête*, Paris, Stock, 2013.

⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990 [1967].

⁵ Wolfgang Iser, *L'Acte de la Lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1995 [1972].

⁶ *Ibidem*, p. 24.

a pas, par conséquent, d'écriture ou de lecture neutre, c'est-à-dire dépourvue d'intentionnalité et coupée du contexte. Le texte littéraire n'a effet qu'en fonction du contexte qui renforce ses possibilités d'interprétation. La réception, qu'elle soit critique, journalistique ou juridique, est un phénomène sociologique complexe et dynamique. Claire Stolz à ce propos précise : « [...] l'énonciation littéraire se distingue de l'énonciation ordinaire par ses rites qui l'inscrivent comme phénomène social ayant sa place dans ce qu'on peut appeler l'institution littéraire. Celle-ci donne une définition particulière des instances productrices et des instances réceptrices de l'œuvre »⁷. Cela dit, nous procéderons d'abord à l'analyse des motifs scandaleux dans les deux autofictions étudiées puis nous interrogerons l'intentionnalité des auteurs qui sous-tend la judiciarisation de leur œuvre respective, compte tenu de leur contexte de production et de leur processus de médiatisation.

Belle et Bête ou le déshabillage d'une personnalité en public : DSK bestialisé

Le roman *Belle et Bête* de Marcela Iacub démontre que la référentialité peut largement dominer dans la fiction, au point d'occasionner des ennuis graves non seulement aux personnes/personnalités réelles et contemporaines transformées en personnages à clé dans l'univers romanesque mais aussi à l'auteur et à son éditeur, entre autres. *Belle et Bête* est une autofiction intimiste, scandaleuse et pamphlétaire. Marcela Iacub a entretenu une liaison de sept mois environ avec l'ex-directeur du Fonds Monétaire International (FMI), Dominique Strauss-Kahn. Son roman a pour trame diégétique cette relation passionnelle et fugace qui a eu une fin plutôt amère. C'est un récit cru qui donne le vertige. Il rend compte telle une chronique érotico-pornographique et satirique de l'expérience personnelle de l'écrivaine avec DSK. La cible et la proie littéraire de ce roman est ce personnage public. L'œuvre très virulente est déterminée avant

⁷ Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 1999, p. 71.

tout à détruire sa cible. Marcela Iacub a voulu mettre en mots sa fougueuse mais douloureuse liaison avec cette personnalité mondiale, non sans sarcasme, impudicité et cynisme. La romancière, à la plume assassine, dépeint froidement son ex-amour comme un homme avide de sexe (« sex addict »), du pouvoir et de l'argent. Selon elle, DSK est un être vicieux de la pire espèce. Elle s'inspire du registre bestial pour faire sa portraiture. Son personnage principal est qualifié dès le titre du roman⁸ et tout au long du récit, à travers une métaphore animalière filée. Il est un « cochon », mieux un « roi des porcs » ; tels sont les substituts lexicaux du référent réel DSK, employés et réitérés dans l'histoire, en guise de camouflage afin de voiler partiellement l'identité publique du personnage mondialement connu. Ces expressions nominatives ignominieuses que la romancière emploie avec dextérité pour désigner son amoureux d'hier en disent long sur le traitement de son héros déshabillé à l'autel de la fiction. Dès lors, il est évident qu'une telle œuvre puisse faire l'objet d'un scandale et d'une controverse. L'écrivain peut-il tout se permettre au nom de la liberté de création ? Par ailleurs, comment s'est orchestrée la médiatisation de cette autofiction scandaleuse en France ?

Il n'est pas superflu de rappeler que le roman, en général, est une œuvre de fiction. Cependant, en dépit du degré de dosage du factuel ou du fictionnel dans l'intrigue par le romancier, le roman est et restera placé sous le scanner de la réalité extratextuelle. Le lectorat/public constitue une loupe, en plus d'être un évaluateur : il interroge le roman et le passe au crible de la factualité, de la vérité ou du droit mais aussi de l'éthique. De même, l'écrivain, à travers ses discours extra-littéraires, notam-

⁸ Le roman est intitulé à dessein *Belle et Bête*. Remarquons que ce titre est d'ailleurs à la fois éponymique, thématique et métaphorique. Il fait référence aux deux personnages principaux et sujets de l'histoire : le couple formé par la « Belle » (narratrice-auteure) et la « Bête » (personnage animalisé). Autrement dit, La « Belle » est naturellement Marcela Iacub et la « Bête », DSK. Cette métaphore est introduite dans l'intrigue et précisée à l'aide du choix d'un animal glouton spécifique : le cochon. Relativement au titre du roman, l'illustration de la première de couverture présente un cochon à droite et une belle paire de chaussures féminines de couleur rose à gauche, symbolisant la beauté féminine. Voir annexe n° 1: Première de couverture de *Belle et Bête* (Éditions Stock, 2013).

ment de promotion du livre (interviews, conférences, dédicaces, etc.) peut aussi et (in)volontairement ou stratégiquement livrer des bribes de vérités, en faisant des révélations parfois inattendues sur son œuvre jusqu'ici mystérieuse à certains égards. C'est exactement par ce dernier mécanisme de la promotion du produit-livre que l'autofiction de Marcela Iacub a été rattrapée par la réalité, malgré l'inscription architextuelle « roman » sur la première de couverture qui conditionne *a priori* la lecture ou influence sa réception comme œuvre de fiction.

Le processus de dévoilement de *Belle et Bête* se déclenche par l'entremise d'une interview très révélatrice et déstabilisatrice. Dans le roman, Marcela Iacub a mis en œuvre une « esthétique de la mystification »⁹. Aucune page du livre, en effet, ne permet de lire littéralement le nom Dominique Strauss-Kahn. La romancière a pu voiler le nom de sa proie littéraire durant toute l'écriture du roman. Elle est désignée par la deuxième personne grammaticale, notamment du singulier (et ses variables). Il s'agit d'une cible anonyme mais métaphorisée. L'auteure procède par une nominalisation métaphorique. La narratrice « autodiégétique »¹⁰ écrit : « Même au temps où ma passion était si fastueuse que j'aurais échangé mon avenir contre une heure dans tes bras je n'ai jamais cessé de te voir tel que tu étais : un porc. C'est ma compassion pour ces animaux si dénigrés qui a éveillé mon intérêt pour toi »¹¹. De nombreux passages du texte déclinent, non pas nommément, mais de façon descriptive et suggestive l'identité de la personnalité dépeinte comme un individu « machiste », « vulgaire », « insensible », « mesquin » et un pervers sexuel. Les indices de la deuxième personne du singulier et les ressources stylistiques sont au service de l'écriture violente de la romancière, bien qu'elle voile le nom de DSK. Aussi pouvons-nous lire cet autre extrait apéritif du livre choisi et placé en quatrième de couverture :

⁹ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégies littéraires*, Paris, Minuit, 1994.

¹⁰ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

¹¹ Iacub, *Belle et Bête*, cit., quatrième de couverture.

Tu étais vieux, tu étais gros, tu étais petit et tu étais moche. Tu étais machiste, tu étais vulgaire, tu étais insensible et tu étais mesquin. Tu étais égoïste, tu étais brutal et tu n'avais aucune culture. Et j'ai été folle de toi. Non pas qu'il y ait un rapport de cause à effet entre tes défauts et les sentiments océaniques que j'ai éprouvés. C'est une curieuse coïncidence.

Ce passage représentatif nous renseigne sur le système énonciatif, le mode narratif et le jeu ou l'enjeu discursif de l'auteure. Elle voile, par le tutoiement, le nom de la personne réelle et vivante, transformée en personnage littéraire, tout en la déshabillant dans l'espace fictionnel qui deviendra public avec la publication du livre.

Toutefois, une semaine avant la sortie du livre, l'identité de sa cible littéraire est révélée ouvertement dans une interview accordée par l'auteure à l'hebdomadaire français *Le Nouvel Observateur*. Ainsi, c'est l'annonce de la parution du livre dans *l'Obs* en kiosque le 21 février 2013, constituée de l'interview publiée, accompagnée des extraits révélateurs et troublants tirés des belles pages du livre, qui va défrayer scandaleusement la chronique. Dans ce long entretien l'écrivaine témoigne de la véracité de son livre. Répondant à la question « Quelle est la part du vrai, quel est le rôle de la fiction ? », la romancière déclare : « Les étapes de la liaison, les lieux, les propos rapportés, tout est vrai »¹². Elle poursuit sa réponse en décrivant/dénonçant le héros de son roman en ces termes dégradants :

Le personnage principal est un être double, mi-homme mi-cochon [...]. Ce qu'il y a de créatif, d'artistique chez Dominique Strauss-Kahn, de beau, appartient au cochon et non pas à l'homme. L'homme est affreux, le cochon est merveilleux même s'il est un cochon. C'est un artiste des égouts, un poète de l'abjection et de la saleté¹³.

Marcela Iacub, dans sa réponse, désigne nommément l'identité civile de sa cible. L'auteure prend le risque ou alors le plaisir de s'attaquer directement et non plus littérairement à sa cible,

¹² Propos recueillis par le journaliste Eric Aeshimann et publiés dans *l'Obs* du 21 au 27 février 2013. En ligne : <<http://tempsreel.nouvelobs.com/l-affaire-dsk/20130220.obs9474/exclusif-dsk-par-marcela-iacub-un-etre-double-mi-homme-mi-cochon.html>> [cons. le 18/8/2018]. *l'Obs* a publié des morceaux choisis du livre, suivis d'une longue interview accordée par l'auteure qui s'est exprimée à cœur ouvert.

¹³ *Ibidem*.

son « cochon ». Constatons que les mêmes substituts référentiels inspirés du registre bestial sont employés pour désigner DSK par l'écrivaine dans l'espace médiatique. Aussi souligne-t-elle à son interviewer dans un élan de théorisation de l'animal abject choisi comme terme de comparaison pour mieux rendre compte de la gloutonnerie (sexuelle) ou cochonnerie de son personnage : « L'idéal du cochon, c'est la partouze : personne n'est exclu de la fête, ni les vieux, ni les moches, ni les petits. [...] Alors que DSK m'a toujours semblé être franchement à droite, ce communisme sexuel auquel il aspire en tant que cochon me réjouit¹⁴ ». Il va sans dire que le dévoilement médiatique de DSK permet à Marcela Iacub de sortir du contexte fictionnel pour s'emparer de sa proie et l'exposer publiquement dans le contexte social. Elle rompt avec son protocole verbal en se voulant plus explicite, sulfureuse, agressive, provocante, bref scandaleuse.

Les Petits, instrument de diabolisation d'une inconnue et de violation de sa vie privée

Tout comme *Belle et Bête*, *Les Petits* s'inspire de la vie privée d'autrui. Ce roman narre l'histoire personnelle/familiale d'un couple mixte (un antillais et une française) divorcé après huit ans de mariage. Ils sont nommés respectivement dans le roman Billy Ferrier et Hélène Lucas. Le titre du roman fait allusion aux enfants métis non nommés de l'ex-couple dont la femme a obtenu la garde. Elle vit désormais avec ses quatre enfants ainsi que son aînée issue d'une liaison datant d'avant son mariage avec M. Ferrier. Celui-ci est dans le récit en couple avec la narratrice Christine Angot. Il aura aidé Angot à écrire le roman en lui permettant d'exploiter les documents judiciaires relatifs aux enquêtes menées par le service social. La romancière s'est majoritairement informée auprès de son amant, l'homme divorcé de Mme Lucas, pour écrire un roman dans lequel celle-ci est dépeinte comme la coupable, la cause du divorce du couple. Car elle aura eu gain de cause par sa volonté de domination dans le

¹⁴ *Ibidem*.

couple mixte. Par conséquent, *Les Petits* est un récit qui procède à une victimisation de M. Ferrier et à une condamnation plus ou moins explicite de Mme Lucas. En effet, pour Angot, les véritables victimes sont les enfants qui viennent chez elle un week-end sur deux pour rendre visite à leur père. Leur mère est diabolisée à travers une écriture-procès qui la culpabilise et remet en question son droit de garde des enfants. Dans la version du récit d'Angot, Hélène Lucas est une femme dominatrice insupportable qui a tout fait pour éloigner le père de ses enfants. Elle l'aurait considéré juste (tout au plus) comme un moyen pour avoir ses enfants métis, après quoi elle aurait tout manigancé pour se débarrasser de lui comme un objet usagé. La sempiternelle question du racisme transparait en filigrane dans l'histoire du couple divorcé. C'est ce que la romancière essaie tacitement de mettre en relief à travers le récit de la chute de Billy Ferrier. Toutefois, la narratrice-auteure est-elle totalement objective ? Doit-on croire uniquement à sa version des faits inspirés par son amant ? Ce qui serait pour Angot révoltant dans l'histoire amoureuse de M. Ferrier ne l'est-il pas moins comparativement à sa démarche littéraire entreprise pour écrire *Les Petits* ? Cette volonté de procéder à une victimisation de M. Ferrier n'est-ce pas un moyen de l'aider à régler son compte avec son ex-épouse ? N'y a-t-il pas une jalousie sous-jacente manifestée par rapport à la garde des enfants ? Christine Angot n'est-elle pas une invitée indélicate dans l'histoire conjugale de son amant ? Pourquoi s'investit-elle autant ? Est-ce en rapport à son statut d'écrivaine désireuse de laver « le drap social » et non « [S]ON linge sale »¹⁵ ?

Le projet littéraire de Christine Angot se révèle délicat et ambigu. L'écrivaine à partir des informations vraies et/ou fausses a violé l'intimité de la vie privée d'Élise Bidoit alias Hélène Lucas. Elle a écrit sur elle, sans son consentement, et, pis, contre elle. Mme Lucas devient sa proie littéraire. C'est une femme culpabilisée dans l'espace fictionnel dans la mesure où elle est dans l'impossibilité de se défendre au tribunal de la fiction angotienne. Elle est la seule coupable dans l'histoire face à son juge-écri-

¹⁵ Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, p. 172.

vaine et son ex-mari qui constitue un duo fusionnel contre elle à travers un récit en partie mensonger, partial et instrumentalisé. C'est un procès fictionnel qui manque d'objectivité et qui est caractérisé par une volonté de provoquer, de choquer. Et pour preuve ? L'histoire narrée par le duo implique outre les quatre « petits » la fille aînée née hors mariage de Mme Lucas, au sujet de laquelle on révèle faussement qu'elle a été violée par son père. Ce faux témoignage cynique ou pervers est un outrage à l'intimité de cette autre proie littéraire d'Angot qui s'érige en une prédatrice insensible. La fille tiendra un contre-témoignage avec sa mère au tribunal en dénonçant cette diffamation outrancière, ce grand mensonge déchirant et choquant. Le mensonge définit-il le fictionnel ? Pourquoi Angot choisit-elle de faire une pareille révélation mensongère dans sa fiction ? Est-ce une stratégie pour nuire à sa principale victime en embarquant cyniquement sa fille dans son projet déloyal ? L'identité d'Élise Bidoit est plus ou moins révélée dans l'histoire. Elle est décrite comme un personnage à clé. Toujours est-il que la mauvaise foi de l'écrivaine est à l'œuvre et est d'autant plus révélatrice. Car elle choisit de protéger implicitement son amant qui, dans la version des faits de Mme Lucas, était un homme insupportable et violent, ainsi que ses enfants qu'elle dit « AIME[R] » (orthographié en majuscules), en se montrant très soucieuse et attentionnée à leur égard. Écoutons-la :

« M. Ferrier veut circonscrire son comportement violent à une seule dispute, la dernière, Mlle Lucas évoque des violences conjugales répétées sur huit années. Il y a là un décalage dans leurs discours respectifs. *Pendant tout ce temps, j'avais une seule préoccupation, avoir suffisamment de force pour protéger mes enfants. [...] Je suis bouleversée. Je les... AIME* »¹⁶ (Nous soulignons).

Cependant, elle entend détruire symboliquement la vie d'Élise Bidoit alias Hélène Lucas et sa fille. Angot n'est intéressée que par les enfants : elle se montre affectueuse et très désireuse de les avoir en compagnie de leur père sous son toit en permanence. La mère et sa pauvre fille sont perçues comme des indésirables face à la famille nucléaire fictive ou illusoire formée par Angot,

¹⁶ *Ibidem*, pp. 159-178.

Ferrier et « les petits ». Il s'agit là d'une prédation littéraire dont les victimes sont Élise Bidoit et sa fille. On se demande bien si le profond regret de la romancière n'est pas d'avoir perdu l'illusion de vivre avec un amant noir et ses quatre enfants métis. Autrement dit, elle aurait bien voulu que M. Ferrier ait obtenu la garde des enfants. D'autant plus que son récit problématise la question de la garde des « petits » par leur génitrice. C'est ce que la romancière trouve injuste dans l'affaire du couple. Car pour elle M. Ferrier a été abusé par son ex-femme puissante et par la justice qui a donné raison à celle-ci en le privant partiellement de ses enfants. L'enjeu de la manœuvre littéraire angotienne se cristallise donc dans le titre de son roman : « Les Petits ». La véritable mère est fort consciente de cette ambition d'instrumentalisation des enfants par leur belle-mère afin de les retourner contre elle.

Christine Angot et Marcela Iacub entraînés en justice par leur personnage : les méandres de deux litiges littéraires

D'entrée de jeu, la fiction est certes une réappropriation ou une réécriture de la réalité ; mais elle ne saurait être un prétexte pour mentir ou travestir la vérité à la guise de l'auteur(e), encore moins pour diffamer. Certains écrivains contemporains, en revanche, dans le moule ou la carapace de la fiction déforment la vérité à dessein. Leur fiction est feinte par le truchement de quelques artifices littéraires accessoires¹⁷, tenant lieu de camouflage scriptural. À vrai dire, c'est de la pseudo-fiction ou, du moins, un réalisme masqué, souvent quelque peu cru et choquant ou provoquant. Car ces écrivains placent leurs œuvres, notamment romanesques, sous l'égide de la fiction qui n'est, au fond, qu'un leurre, une supercherie, une mascarade, une stratégie de dissimulation et de manipulation. L'écrivain, lui-même, se console, s'enivre de son statut de créateur, de demiurge. Or, en vrai, il opère de la prédation, du vampirisme, de l'exhibitionnisme ou du voyeurisme littéraire. Alors, nous sommes là au cœur

¹⁷ Changement des noms des personnes réelles transformées en personnages, changement des lieux, des traits physiques, etc.

d'un jeu dangereux, d'une entreprise malsaine qui déconforte les personnes ciblées et impliquées dans cette espèce de « réalisme brut »¹⁸ sans leur moindre consentement. Philippe Forest, quant à lui, parle de « roman vrai »¹⁹. D'aucuns parlent de « fiction de la vie » ou de « fiction du réel ». Cependant, ce phénomène frise le libertinage, sous le couvert de la liberté de création ou de l'écrivain. Les cas de Marcela Iacub et de Christine Angot sont illustratifs de ce phénomène littéraire parfois pervers et préjudiciable.

Il n'est pas superflu de rappeler qu'Angot a plongé dans le secret familial de l'ex-couple Clovis-Bidoit en dévoilant leur vie privée. Cependant, si Clovis alias Billy Ferrier, l'amant de l'écrivaine, a contribué d'une manière ou d'une autre à l'écriture du roman, cela montre qu'il a consenti. Du moins, il était informé du projet littéraire de son amante. Or, tel n'est pas le cas pour Bidoit qui est embarquée dans la pseudo-fiction d'Angot sans son consentement et qui, de plus, est diabolisée injustement selon elle. Sa version des faits au tribunal s'oppose radicalement à celle de la romancière qui a menti sur sa vie privée et celle de sa fille aînée²⁰. Au tribunal, l'avocat de l'accusation, Me Tolédano, a démontré que sa victime a été reconnue par ses proches en dépit des changements mineurs affectés à sa description et à son lieu de résidence. Bidoit s'y est reconnue ainsi que ses cinq enfants. Autrement dit, toute personne proche l'ayant connue ou connaissant sa situation familiale aurait pu l'identifier derrière le personnage d'Hélène Lucas. Certes, elle n'est pas une personnalité mondiale comme DSK dans *Belle et Bête* de Marcela Iacub ; mais elle n'est pas non plus une personne méconnue par tous les lecteurs français. Lors du procès, des proches l'ayant reconnue dans le roman ont témoigné à cet effet. Faut-il souligner par ailleurs que Christine Angot n'était pas à sa première initiative littéraire. Car son précédent roman, au titre déjà très éloquent,

¹⁸ Jacques Dubois, *Christine Angot : l'enjeu du hors-jeu*, « CONTEXTES », en ligne, 9, 2011, <<http://journals.openedition.org/contextes/4789>> [cons. le 27/8/2018].

¹⁹ Philippe Forest, *Non, l'écrivain n'a pas tous les droits*, « BibliObs », en ligne, <<http://bibliobs.nouvelobs.com>> [cons. le 26/2/2021].

²⁰ Les propos mensongers de Angot seront démentis par ses deux personnages au tribunal.

Le Marché des amants, impliquait Bidoit, ainsi que deux de ses enfants sous leurs véritables noms. Bidoit s'y était identifiée et avait menacé de traduire Angot en justice pour avoir exploité sa vie privée littérairement. Mais elles avaient signé un accord à l'amiable. C'est dire que Bidoit ne s'attendait plus à ce que sa vie privée soit devenue une matière première littéraire commercialisable par/pour Angot. Lorsque cette dernière a récidivé, son lecteur-personnage va se décider de briser la barrière de l'anonymat pour médiatiser l'affaire à travers l'*Obs* et porter plainte contre Angot pour atteinte à la vie privée.

L'écrivaine en mentant sur le fait que la fille de son personnage a été violée par son père n'est-elle pas profondément animée par une volonté de scandaliser et de provoquer ou de choquer la fille d'abord, sa mère ensuite et le public enfin ? Ce mensonge n'est pas gratuit. Il est sous-tendu par une volonté de nuire, de détruire ses proies littéraires. Christine Angot procède à une instrumentalisation négative de la fiction pour mieux réaliser un règlement de comptes à l'ex de son amant. Est-ce une preuve d'amour ou de haine ? Elle prend la défense de son amant en devenant l'accusatrice et le bourreau de son personnage. *Les Petits* relève ainsi de l'éloquence judiciaire si l'on s'inspire de la tripartition oratoire aristotélicienne. Il s'agit d'un « discours du type judiciaire [qui] se caractérise par une narration au passé portant sur le vrai et le faux, et cherchant à nous persuader que tel personnage (réel ou fictif) est coupable ou non »²¹. Autrement dit, Angot essaie de blanchir son amant M. Ferrier dans sa fiction au détriment de Mme Lucas : tandis qu'elle rend victime l'un, elle rend coupable simultanément l'autre. *Les Petits* est un récit-procès. Cependant, si dans l'espace fictionnel Christine Angot est à la fois juge et partie et condamne dans sa fiction-tribunal son accusée en son absence et sans l'avoir écoutée, l'accusée lui intente un procès en bonne et due forme dans la vie réelle après la publication du roman-accusateur instrumentalisé²². Elle gagne le procès. Le verdict est prononcé à

²¹ Stolz, *Initiation à la stylistique*, cit., p. 17.

²² Il faut remarquer ici que dans la fiction, l'auteure est l'accusatrice, voire le bourreau de son personnage ciblé et à la réception du livre le schéma change, le pouvoir s'inverse : le personnage à clé devient plutôt l'accusateur et l'auteure l'accu-

la défaveur de l'écrivaine et de son éditeur Flammarion qui sont condamnés à payer conjointement 40000 Euros à Élise Bidoit pour dommages et intérêts.

Force est de constater que le contexte fictionnel n'échappe pas au contexte social. Du moins, le second donne plus de sens ou de pouvoir révélateur au premier. Mieux, la fictionnalité ne suffit pas à voiler véritablement la factualité ou la référentialité en littérature. Il y a toujours une tension entre la fiction et la réalité, le mensonge et la vérité. C'est pourquoi la notion de contexte ou de source d'inspiration a toujours été au cœur de la réflexion littéraire, notamment de la réception des œuvres. Tout comme Christine Angot, Marcela Iacub a fait montre d'une obsession vis-à-vis de sa source d'inspiration. Cette source d'inspiration à laquelle elle s'est abreuvée l'a poussée finalement à la trahison du mystère identitaire au cœur de sa trame fictionnelle à travers son interview explosive publiée dans les colonnes du *Nouvel Observateur*²³. En tout cas, les descriptions données dans le roman à travers la métaphore animalière filée sont propres à identifier le fameux DSK. Les morceaux choisis du livre publiés dans le même hebdomadaire²⁴ pour la promotion à scandale du livre sont révélateurs sur ce personnage littéraire bien connu dans le champ économique mondial et politique français. La manœuvre littéraire de Marcela Iacub dévoile au grand jour le haut potentiel de nuisibilité de la littérature lorsqu'elle est instrumentalisée pour un règlement de comptes ou une diffamation d'une cible publique. Parmi ces extraits publiés dans le journal on peut lire cette attaque sulfureuse de Marcela Iacub :

Voilà ta véritable faute, ton unique faute impardonnable. Tu as prétendu que tu étais prêt à donner ton sang pour la patrie quand en vérité tu te serais servi de cette patrie pour verser ton sperme inépuisable. Tu aurais transformé l'Élysée en une géante boîte échangeuse, tu te serais servi de tes

sée. Notons que le schéma est identique avec *Belle et Bête* de Marcela Iacub.

²³ Voir en annexe n° 2 la Une de l'édition de cet hebdomadaire du 21 au 27 février 2013. Elle met en évidence DSK et Marcela Iacub, avec en prime le titre *Mon histoire avec DSK*, sous-titré *Le récit explosif de l'écrivain Marcela Iacub*.

²⁴ Voir le « Nouvel Observateur » du jeudi 21 février 2013, <<http://tempsreel.nouvelobs.com/l-affaire-dsk/20130220.obs9474/exclusif-dsk-par-marcela-iacub-un-etre-double-mi-homme-mi-cochon.html>> [cons. le 18/08/2018]. Cette page a été depuis supprimée du web.

assistants, de tes larbins, de tes collaborateurs et de tes employés comme de rabatteurs, d'organiseurs de partouzes, d'experts dans l'art de satisfaire tes pulsions les plus obscures. [...] Pour cette faute tu seras toujours honni, maudit, méprisé, mis au ban par la douce France qui avait mis tant d'espérances en toi. Rien ne sera en mesure de te relever, aucun non-lieu, aucun accord. La politique te sera à jamais fermée²⁵.

Par ailleurs, dans l'extrait suivant elle exprime son hypothèse au sujet du Sofitel²⁶ : « Seul un cochon peut trouver normal qu'une misérable immigrée africaine lui taille une pipe sans aucune contrepartie, juste pour lui faire plaisir, juste pour rendre un humble hommage à sa puissance »²⁷. Aussi révèle-t-elle : « Je me suis sentie obligée de prendre ta défense pour dire: “ Les porcs ont le droit d'être des porcs. Une société qui met ces créatures en prison aux seuls motifs qu'ils ont des goûts propres à leur espèce n'est pas une société libre et juste ” »²⁸.

La réaction de DSK, après la publication des morceaux choisis du livre ainsi que de l'interview explosive, est donnée par une lettre ouverte adressée à Jean Daniel²⁹ qui pointe du doigt la mauvaise foi de Marcela Iacub et des dirigeants de l'hebdomadaire français. Il écrit à propos :

À la lecture du *Nouvel Observateur* de ce jeudi, je suis saisi d'un double dégoût. Celui que provoque le comportement d'une femme qui séduit pour écrire un livre, se prévalant de sentiments amoureux pour les exploiter financièrement et, ce faisant, abondant dans le sens des médias que naguère elle critiquait vertement. Au-delà du caractère fantasmatique et donc inexact du récit, c'est une atteinte méprisante à ma vie privée et à la dignité humaine. Peut-être le dégoût est-il plus grand encore à l'égard du *Nouvel Observateur* qui inquiet de perdre des lecteurs, et on comprend pourquoi, imagine son salut en s'avilissant dans une publication commerciale et crapoteuse qu'on croyait réservée à la presse de caniveau³⁰.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Hôtel newyorkais célèbre où travaillait Nafissatou Diallo qui a accusé DSK pour agression sexuelle en 2011.

²⁷ Voir le « *Nouvel Observateur* » du jeudi 21 février 2013.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ C'est l'un des fondateurs de l'hebdomadaire.

³⁰ Dominique Strauss-Kahn, <http://www.lepoint.fr/politique/exclusif-dsk-sa-lettre-ouverte-a-jean-daniel-21-02-2013-1630458_20.php> [cons. le 23/8/2018].

Dans la même lancée Anne Sinclair, l'épouse de DSK, écrit elle aussi une lettre ouverte adressée aux dirigeants (Laurent Joffrin et Jérôme Garcin) du *Nouvel Observateur* dans laquelle elle dénonce les enjeux malsains de la manœuvre littéraire d'Iacub. Elle se scandalise et s'en indigne en ces termes :

Comment, pour des raisons mercantiles, le Nouvel Observateur a-t-il pu descendre aussi bas dans l'abjection ? Ce faisant, vous accréditez la manœuvre d'une femme perverse et malhonnête, animée par la fascination du sensationnel, et l'appât du gain. [...] C'est méprisable. Lui donner [au *Nouvel Observateur*] la caution de ce que fut ce journal est répugnant et le réduit à n'être plus qu'un hebdomadaire à scandales³¹.

Dans un mail révélateur de Marcela Iacub destiné à DSK, celle-ci justifie son acte de diabolisation de sa cible étant elle-même manipulée par des personnes tapies dans l'ombre :

Après tant de mensonges et d'esclandres je me sens obligée maintenant à te dire la vérité. Je sais que tout ceci n'est pas très beau à entendre mais ma conscience me tourmente depuis presque un an. Je suis une personne honnête et je me suis laissé entraîner d'une manière un peu légère dans un projet te concernant auquel je n'aurais pas dû participer. Les gens avec lesquels j'ai travaillé m'ont un peu dégoûtée après coup parce qu'ils se sont servis de moi comme d'un instrument pour te nuire. [...] Il m'a fallu te faire croire que j'étais éprise de toi, que j'étais folle de toi. Et puis que j'avais mon cœur meurtri, que j'étais jalouse et tout ce que tu sais. Je suis désolée. Je te demande pardon mais je sais que tu ne pardonneras jamais. Je ne le ferais pas non plus à ta place. Mais sache en tout cas que je le regrette profondément. [...] Je te demande d'effacer ce mail. Je ne veux pas ajouter cet aveu aux problèmes terribles que j'ai en ce moment à cause d'eux. Ce ne sont pas de gens méchants mais un peu inconscients et fous³².

Ces aveux notoires vont d'ailleurs servir d'argument à l'accusation pour la condamnation de la démarche de diffamation et de règlement de comptes entreprise par Marcela Iacub et ses acolytes, sous fond d'atteinte à l'intimité de la vie privée qui constitue le principal chef d'accusation dans l'affaire DSK-

³¹ Anne Sinclair, <http://www.lepoint.fr/chroniqueurs-du-point/emmanuel-berreta/exclusif-anne-sinclair-marcela-iacub-une-une-femme-perverse-et-malhonnete-21-02-2013-1630523_52.php> [cons. le 23/8/2018].

³² Voir <<http://www.slate.fr/france/68787/mail-marcela-iacub-dsk-belle-bete-livre-pas-interdit>> [cons. le 31/03/2019].

Iacub. Le verdict prononcé prévoit la publication d'un encart dans tous les exemplaires du livre scandaleux, le versement conjoint de 50 000 Euros par Marcela Iacub et Stock au plaignant. Le *Nouvel Observateur* qui a médiatisé le livre choc doit lui verser 25000 Euros et publier le communiqué judiciaire sur la moitié de sa Une.

Au regard des deux cas étudiés, il va sans dire que le journalisme assoiffé de sensationnel se prête aussi au jeu dont l'enjeu principal est mercantiliste. Il s'agit de gagner de l'argent à travers le scandaleux. On se demande si l'œuvre littéraire a forcément besoin de recourir au scandale pour attirer l'attention du lecteur et espérer battre un record médiatique et commercial.

Conclusion

Christine Angot et Marcela Iacub, comme deux bourreaux, ont chacune opéré une manœuvre littéraire cynico-scandaleuse visant à nuire à leurs proies littéraires ou à régler leurs comptes personnels publiquement. On peut noter aussi chez ces auteures une intention de renforcer leur posture transgressive sur les scènes littéraire et médiatique, avec en prime la quête du gain symbolique et pécuniaire. Leur démarche permet d'affirmer qu'aucune écriture n'est neutre. Elle est toujours inspirée et aspire à quelque chose de bien ou de mal, de louable ou de préjudiciable. L'autofiction s'érige en un genre rebelle et maudit. Elle devient de plus en plus une entreprise déloyale marquée du sceau de la transgression, de la prédation, de la provocation et du scandale. C'est un genre sans protocole, sans délicatesse, bref *sans qualité* et amoral qui dit ce qu'il veut comme il veut au prix de friser ou créer le scandale et de faire l'objet d'une médiatisation, d'un procès pour des motifs divers. Au demeurant, le scandale est lié à un contexte socio-culturel et politique. La relation entre le texte et son contexte permet de comprendre les contours du discours littéraire. L'énonciation littéraire n'est pas coupée du cadre spatio-temporel. Le scandale est le reflet des mœurs d'une société à une époque donnée. Elle dit toujours quelque chose sur la société et l'air du temps et a une ramification ou une incidence juridique. La littérature autofictionnelle actuelle met

ainsi à nu les vices d'une société bourgeoise, libéralo-capitaliste et moralisante dans laquelle l'hypocrisie collective est un voile protecteur. L'écriture scandaleuse assure de la sorte une volonté de briser les tabous en dénonçant des faits qui sont en réalité des problèmes liés aux institutions sociales : le mariage, la famille, la justice, etc. Le scandale s'avère donc être toujours une transgression, parfois une subversion mais recherche manifestement une révolution mentale, sociale, poétique ou esthétique, politique, juridique et éthique. Car le personnel en œuvre dans l'autofiction influence la poétique du genre selon les auteurs et peut s'ériger contre le juridico-politique. Le sujet individuel écrivant s'investit en permanence dans une opposition dynamique aux normes et valeurs ou repères du sujet social. L'imaginaire collectif est *in fine* dé/reconstruit par l'imaginaire littéraire dans la mesure où si la société a sa morale, la littérature a aussi sa morale et la morale littéraire se moque parfois, si non toujours, de la morale sociale.

*Annexes*Annexe n° 1³³Annexe n° 2³⁴

³³ Première de couverture de *Belle et Bête* (Éditions Stock, 2013), <<https://livre.fnac.com/a5258988/Marcela-Iacub-Belle-et-bete>> [cons. le 12/6/2020].

³⁴ La Une de l'« Obs » du 21 au 27 février 2013, <<https://www.nouvelobs.com/justice/l-affaire-dsk/20130220.OBS9474/exclusif-dsk-par-marcela-iacub-un-etre-double-mi-homme-mi-cochon.html>> [cons. le 14/6/2020].

II

Perversion, provocation, identité sexuelle, identité
psychique

Frédéric Mazières*

L'humour et le comique pervers chez Sade : des procédés
"sociopathiques" ?

*Introduction*¹

L'humour noir était loin de pouvoir caractériser *toute* la *singularité* de l'humour du marquis de Sade. Cependant, Breton avait déjà perçu une « outrance manifeste » dans ses descriptions des perversions sexuelles². Une définition de son humour restait toujours à faire³. Nous avons élaboré, à cette fin, le concept d'humour pervers⁴.

Sa genèse eut lieu en prison. Sade s'y adonne à ses rêves et à ses rêveries. Les frontières entre les instances intrapsychiques (Inconscient-Préconscient-Conscient) deviennent poreuses⁵. Les voies d'accès à la pensée « métaprimaire », et même « pri-

* Paris III-Sorbonne Nouvelle.

¹ Nous proposons ici une version remaniée d'une synthèse de nos recherches sur le comique et l'humour pervers. Cf. *Esthétique sadique-anale, gynécophobie et humour pervers chez le marquis de Sade*. Actes du colloque *Les lignes du corps : érotisme et littérature romanes*, Université de Genève, 14-15 novembre 2019, 2021 [à paraître].

² André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Soc. Nouvelle des Éditions Pauvert, 1985, p. 40.

³ Robert Desnos, *De l'érotisme*, Paris, Gallimard, 2013, p. 95.

⁴ *Le concept d'humour pervers chez Sade. Une analyse psychobiographique*, Paris, L'Harmattan, 2017.

⁵ Nous n'utilisons la psychopathologie que dans la stricte mesure où elle nous aide à comprendre la genèse d'une œuvre ou à interpréter ses contenus.

maire »⁶, s'accumulent. En phase régressive⁷, doté, de surcroît, d'un Moi fragile, il accède aux niveaux les plus archaïques de sa fantasmatique⁸. Sade retranscrit ses fantasmes prégénitaux ou pervers⁹. Juliette, l'un de ses doubles fictifs¹⁰, révèle cette méthode d'écriture onirique d'écriture¹¹. Comme à l'époque de sa première enfance, il joue avec les contenus de ses fantasmes¹². À la place de ses jouets, il s'amuse aussi avec ses personnages. Sa '*pulsion du jeu*', à l'origine d'une sorte de '*proto-humour*'¹³, se sublime, grâce à écrits, en comique et en humour pervers. Ces procédés comiques sont, en effet, au service de son idéologie perverse¹⁴. Ses romans pervers sont construits autour de fantasmes qui peuvent faire l'objet de traitements comiques. Cependant, ce sont les trois dernières parties des *Cent Vingt Journées*, inachevées, constituées, donc, de fantasmes « bruts », les plus *objects* qui soient, qui nous intéressent le plus.

Pour résumer notre méthodologie, nous proposons le syntagme de critique fantasmatique.

⁶ Pierre Luquet s'est amusé à réécrire un fantasme, depuis sa version « primaire », puis « métaprimaire », jusqu'à sa version verbale (*lisible*) (*Les niveaux de pensée*, Paris, PUF, 2002, pp. 41-42).

⁷ Voici une régression carcérale spectaculaire, rapportée par un psychiatre : « en deux ou trois jours, cet homme assez coquet se souille d'excréments et d'urine » (Jacques Hochmann, *La relation clinique en milieu pénitentiaire*, Paris, Masson, 1964, p. 81).

⁸ Une fantasmatique est l'organisation, *en système*, de fantasmes.

⁹ Pendant la période prégénitale, avant l'Édipe, plusieurs stades, liés à une zone érogène, se succèdent : oral sadique-anal et phallique. Chaque stade génère sa fantasmatique.

¹⁰ Sade se projette en plusieurs « Moi » fictifs partiels : Jérôme, Juliette, Justine, Moberi, Minski, etc. exécutent ou subissent ses fantasmes sadomasochistes.

¹¹ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, in *Ceuvres*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, t. 3, pp. 752-753.

¹² Ses jeux morbides avec ses fantasmes seraient non seulement à l'origine de ses crimes d'écriture mais aussi, selon la remarquable expression de Juliette, de ses crimes « d'amusement » (*ibidem*, p. 753) (voir conclusion).

¹³ Grâce à leurs jeux, les enfants, qui s'identifient à l'agresseur, renversent des situations traumatiques. Cette *épure* d'humour fait partie des mécanismes de défense du Moi contre les 'menaces' extérieures.

¹⁴ L'idéologie perverse rejette le monde 'génital', symbolisé par le coït et l'objet (le corps entier de la mère), privilégie les objets partiels (anus, sein, fèces, urine). Elle encense toute manifestation du monde prégénital : les fantasmes, les esthétiques, les actes pervers. Les procédés comiques pervers entrent bien dans son champ.

Nous devons proposer une distinction entre le comique, procédé régressif, grossier, visuel¹⁵, qui renvoie au processus primaire et l'humour, procédé plus sophistiqué, qui participe, lui, du processus secondaire¹⁶. Alors que dans le comique la pulsion est « libérée »¹⁷, dans l'humour, l'énergie psychique, mieux contrôlée, est 'liée' dans un travail intrapsychique davantage assimilable à une sublimation. Alors que, pour Bergson, le comique renvoie à la logique primitive, à celle des jeux des enfants, le comique pervers relève, lui, de la pensée prégénitale. Le destin mécanique et irréversible de Justine, sous l'emprise de dizaines de roués sodomites, illustre ces deux formes de comique. Voici un autre exemple de comique pervers¹⁸ : « il fait coller de glu la lunette d'une garde-robe préparée, il l'y envoie chier ; dès qu'elle est assise, son cul se prend »¹⁹. Cependant, l'esthétique de cette mise en scène est si schématique qu'elle glisse vers la *farce perverse*²⁰. Elle rappelle les farces cruelles de Tibère²¹, mais aussi et surtout celles du comte de Charolais, prince de sang, que Sade enfant a connu, celui-là même qui osa brûler avec des pétards la matrice de Madame de Saint-Sulpice²², 'plaisanterie' qu'il

¹⁵ Dans le comique, le discours joue un rôle secondaire. La pensée comique est 'pré-verbale'.

¹⁶ Dans le procédé comique, la censure tolère que des processus primaires (Ics) s'infiltrant au sein des processus secondaires (Pcs/Cs). Les contenus *singuliers* engendrés sont alors maîtrisés et intégrés dans des scénarii rédigés dans un langage plus littéraire (humour) ou moins élaboré, davantage « puéril » (comique).

¹⁷ Les (éclats de) rires des bourreaux sadiens, « réactionnels » à une scène comique, indiquent que nous sommes bien dans le champ du processus primaire, caractérisé par une décharge immédiate de l'énergie.

¹⁸ Georges Bataille évoque, mais sans le caractériser, « un comique scatologique et sexuel », un 'prototype' du comique pervers (anal) (*Œuvres complètes*, Denis Hollier (éd.), Paris, Gallimard, t. 2, 2012, p. 193).

¹⁹ Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, in *Œuvres*, M. Delon (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, t. 1, p. 323. Autre exemple éloquent : « Severino encule avec des godemichés qui lancent de l'eau bouillante », *Cent onze notes pour la Nouvelle Justine*, in *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Jean-Jacques Pauvert, Annie Lebrun (éds.), Paris, Soc. Nouvelle des Éditions Pauvert, 1992, t. 3, p. 580.

²⁰ C'est la variété basse du comique pervers. Les notions de farce, de comique et d'humour (pervers) forment un *continuum*.

²¹ « En guise de sein il donnait à téter ses parties naturelles à des enfants non encore sevrés » (Suétone, *Vies des douze Césars*, trad. H. Ailloud, Paris, Gallimard, 2012, p. 205).

²² *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1726) ou Journal de*

réécrira plus tard à la Bastille : « il aimait à faire brûler de l'artifice dans le con »²³. Cette farce alimente encore son imaginaire pervers. Il en reproduit l'esprit à satiété²⁴. Ses héros sont imprégnés de ce ludisme sadique archaïque. Le comte représente, avec les roués mégalomaniaques et narcissiques, le pouvoir absolu des princes du sang sur les autres mortels soumis, eux, aux lois humaines. Ce comique féroce est un comique de 'caste', l'*habitus* d'une aristocratie dominatrice. Cette féodalité sadienne est une tentative paranoïaque de reproduire les cruautés, les rires mais aussi l'impunité d'antan. Elle représente une forme d'*anachronisme socioculturel*.

Cependant, des scénarii pervers, liés à son existence, tendent à l'humour²⁵. Mais cela suppose, pour déceler cet humour *crypté*, au-delà de leurs trivialités, une connaissance aiguë, voire intuitive de sa vie. Son humour appartient au champ de la psychobiographie²⁶. À la différence de Mauron et surtout de J. Bellemin-Noël, créateurs respectivement de la psychocritique et de la textanalyse, nous ne rejetons pas les paramètres biographiques. Les fantasmes sont des réalités psychiques composites. Nous y trouvons des désirs mais aussi des traces de souvenirs déformés : « il lui brûle, avec une allumette, les poils des paupières, ce qui l'empêche de prendre aucun repos la nuit, ni de pouvoir fermer les yeux »²⁷. Cette nouvelle scène comique révèle une condensation ludique entre un fait biographique²⁸, un fait historique et un fantasme masochiste. Emporté par un délire paranoïaque, le marquis s' imagine que ses geôliers se sont inspirés du supplice du général romain Regulus. Cette posture

Barbier, Paris, Charpentier, 1858, p. 113.

²³ Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., p. 354.

²⁴ Nous la retrouvons, en substance, des années après, dans les *Cent onze notes pour la Nouvelle Justine* : « Roland lui brûle les poils avec de l'esprit-de-vin », cit., p. 589.

²⁵ Les deux procédés, souvent intriqués, constituent deux niveaux d'interprétation d'un même scénario.

²⁶ La psychobiographie est l'étude des interactions entre la vie de l'écrivain et ses œuvres.

²⁷ Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., p. 338.

²⁸ Il accuse ses geôliers de vouloir l'empêcher de dormir (Lettre à son épouse, [27 juillet 1780], *Correspondance*, in *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, éditions Tête de feuilles, 1973, t. 12, p. 249, désormais « TF »).

masochiste déculpabilisante lui apporte beaucoup de plaisirs. Ses créatures partagent son goût²⁹ pour les pollutions et les godemichés hors-norme, capables de déstructurer des corps³⁰. Humour pervers (masochiste) et paranoïa relèvent de la même dynamique des excès.

Après avoir approfondi des aspects de l'expérience carcérale de Sade, nous relèverons, sur fond de *gynécophobie* et de *matriphobie*³¹, ses jeux littéraires avec ses fantasmes prégénitaux les plus baroques³². Ensuite, nous verrons en quoi les atrocités contenues dans ses fantasmes, pimentées par le comique pervers et systématisées par l'humour pervers, sont utilisées dans une 'littérature sociopathique' qui vise à la corruption des 'normes' socioculturelles³³.

Une prison onirique et masturbatoire

Sade peut rester éveillé jusqu'à quatre heures du matin³⁴. Il pressent, dès 1781, l'intérêt de ses rêves : « la nature [y] donne des inspirations très singulières à un être abandonné à lui-même et privé de la société »³⁵. « Milly », son amie, plus lucide, y perçoit un danger pour son équilibre psychique : « ta tête est malade, peuchère... tes rêveries y font pire »³⁶. En vingt-sept

²⁹ Les accessoires qu'il utilise en prison pour ses masturbations anales sont monstrueux (cf. Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant*, Paris, Éditions Attila, 2013 [rééd.], pp. 535-536).

³⁰ Cf. Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., p. 248.

³¹ Ce néologisme, que nous avons créé à partir du terme « gynécophobie », inventé par Léon Daudet pour nommer la « haine » de Mirbeau pour les femmes, désigne, lui, la haine des pervers pour les mères.

³² Le baroque, par opposition au goût « classique », se manifeste par un goût marqué pour le bizarre. Il peut être choquant. L'esthétique baroque et prégénitale partagent les mêmes finalités. La laideur (ou « beau négatif ») fait partie du champ de l'esthétique.

³³ Le sociopathe (ou personnalité antisociale) peut aussi se distinguer par des *déviances culturelles*.

³⁴ Cf. Lettre au major de Losme, 16 [janvier 1787], in Marquis de Sade, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, Gilbert Lely (éd.), Paris, éditions Borderie, 1980, t. 1, p. 108.

³⁵ Lettre à son épouse, [22 janvier 1781], *ibidem*, t. 3, p. 71.

³⁶ Lettre de Sade à son épouse, du 7 mai 1779, [trad. Pauvert], in Pauvert, *Sade vivant*, cit., p. 553.

années de prison, il aura accumulé assez de matériaux, pris assez de « notes psychosexuelles », pour donner à ses œuvres romanesques un fond onirique inouï.

Son auto-érotisme le distrait de ses angoisses carcérales : « l'étui [godemiché] donc ! puisque vous me réduisez aux illusions »³⁷. Il combat son sevrage *a absurdo*, en s'excitant encore plus. Sa frénésie masturbatoire améliore sa connaissance des orientations, des détails et des variations de sa fantasmagorie³⁸. À force d'introspections, tel un archéologue de l'imaginaire, il explore les strates psychiques les plus enfouies, accède aux fantasmes les plus archaïques, aux résidus les plus *cocasses* de sa *pensée primaire*, aux infracassables noyaux de nuit du monde sexuel³⁹. Les séries de scénarii des dernières parties des *Cent Vingt Journées de Sodome* ressemblent à des tentatives obsessionnelles de retrouver ces précieuses bribes de sa pensée originelle. Cependant, comme ses mises en scène restent encore lisibles, elles ne sont plus totalement dominées par la pensée primaire. Riche en bizarreries, anachronismes et absurdités, Sade est parvenu à la verbaliser, et, encore mieux, à la mettre au service de son *invention comique*.

Il retrouve l'esthétique baroque de sa prime enfance, un âge d'or, où toutes les réalités étaient contaminées par les audaces de ses fantasmes. Cette description « naïve » du « vit » de Minski rappelle d'ailleurs l'imaginaire enfantin : « un anchois de dix-huit pouces de long, sur seize de circonférence, surmonté d'un champignon vermeil et large comme le cul d'un chapeau »⁴⁰. En somme, ses activités oniriques et masturbatoires contribuent à le faire redevenir un bien curieux *être prégénital*. En prison, il retrouve son '*système pervers polymorphe*'.

³⁷ Lettre de Sade à son épouse, [23-24 novembre 1783], TF, p. 413.

³⁸ Un fantasme est une réalité psychique dynamique, sans fond, inépuisable.

³⁹ André Breton, « Introduction » (1933), in Achim d'Arnim, *Contes bizarres*, Paris, Julliard Littérature, 1964, p. 30.

⁴⁰ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, cit., p. 704.

Esthétique des perversions sexuelles

Sur fond d'idéologie perverse, notamment gynécophobe et matriphobe, Sade conçoit une écriture nourrie des pires abjections de son imaginaire pervers. Les esthétiques prégénitales comprennent plusieurs formes de déstructuration des corps. Les clitoris phalliques des rouées illustrent une esthétique de l'hybridation bisexuelle. L'imaginaire pervers rappelle des figures de l'imaginaire primitif : verge vaginalisée⁴¹, sein phallique. Les organes sexuels féminins peuvent faire l'objet de fantasmes tératologiques. Cette « passion » renvoie, elle, au principe de la transmutation des zones érogènes : « la jeune fille répandit par son anus, dans la tasse du duc, trois ou quatre cuillerées d'un lait très clair et nullement souillé »⁴². La créativité perverse sadienne semble illimitée, prête à tous les paradoxes, à tous les scandales. Elle vise à une réforme des réalités génitales, réforme qui confère aux textes du marquis une fonction humoristique générale. Il peut *s'amuser*, alors, à cumuler les actes pervers, forme d'humour *a absurdo*, jusqu'à l'irreprésentabilité, jusqu'à ce que le langage soit débordé par la fulgurance, la complexité et la dégénérescence des scénarii hallucinés : « il fout une chèvre en levrette. Il fait un enfant à cette chèvre qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre »⁴³. Une femme amputée, des taies sur l'œil peuvent exciter des pervers. Même si toute perversion peut être représentée dans son outrance, jusqu'au « fanatisme »⁴⁴, ce sont, essentiellement, les monstruosité sadiques-orales et sadiques-anales qui pullulent dans le monde sadien :

⁴¹ Cf. Georges Devereux, *Baubo, la vulve mythique*, Paris, Payot et Rivages, 2011, p. 173.

⁴² Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., p. 250.

⁴³ *Ibidem*, p. 331.

⁴⁴ Lettre de Sade à son épouse, [début novembre 1783], TF, p. 410.

Jeux littéraires avec ses fantasmes sadiques-oraux (système oral)

À la fin du stade oral, l'enfant en bas âge, enragé, peut attaquer les seins frustrateurs avec ses dents naissantes. Saint-Fond régresse à ces pratiques cannibales : « il la mordit jusqu'au sang, en cinq ou six endroits de son corps ; une de ces morsures lui emporta la fraise du téton gauche, le coquin l'avalait »⁴⁵. Les seins maternels font l'objet d'infâmes traitements : « Bressac troussa sa mère ; ses mains impures se portent avec lascivité sur les chastes attraites de cette respectable femme : le sein qui l'allaita excite sa fureur ; il le pétrit dans ses doigts matricides »⁴⁶. Il revivrait, en revoyant le « mauvais » sein maternel, des épisodes prégénitaux refoulés. Ses chiens participent à sa dégénérescence : « "Apporte", dit-il à l'un de ses dogues, en lui désignant un téton ; le chien s'élança, et ses dents, imprégnées sur cette chair blanche et délicate, en font aussitôt jaillir le sang »⁴⁷. Les contenus de ce mauvais sein auraient corrompu l'enfant Sade : « il y a de certains systèmes [perversion] qui tiennent trop à l'existence, surtout quand on les a sucés avec le lait, pour qu'il soit possible d'y renoncer »⁴⁸. Le lait de sa mère était vicié. Le comique devient humour. Il l'accuse même de séduction prégénitale, à l'origine de son écriture perverse : « s'il ne devient pas l'amant de sa mère dès que celle-ci l'a mis au monde, qu'il n'écrive jamais »⁴⁹.

*Jeux littéraires avec ses fantasmes sadiques-anaux (système oro-anal)*⁵⁰

La vie carcérale est organisée autour de deux muqueuses : la bouche et l'anus. Elle renvoie au système oro-anal. Les repas

⁴⁵ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, cit., p. 478.

⁴⁶ Marquis de Sade, *La Nouvelle Justine*, in *Œuvres*, M. Delon (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, t. 2, p. 514.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Lettre de Sade à son épouse, [1782], TF, p. 372.

⁴⁹ Marquis de Sade, *Idée sur les romans*, in *Les Crimes de l'amour*, Michel Delon (éd.), Paris, Gallimard, 2010, p. 44.

⁵⁰ Nous avons développé cette sous-partie dans notre dernier article *Esthétique*

et les défécations la ponctuent. Le reclus n'existe plus que par ces deux muqueuses : « il y a toujours deux fatals instants dans la journée qui le rappellent malgré lui à la triste condition des bêtes. Et ces deux cruels instants sont celui où il faut qu'il se remplisse, et celui où il faut qu'il se vide »⁵¹. Cette réification sadique-anale de l'homme en mécanique digestive renvoie notamment au comique bergsonien. L'anus et la bouche finissent par se confondre et par former une sorte d'anus « facifié », comme dans cette scène cocasse : « son anus, haletant, semble appeler des vits »⁵². La scène comique laisse bien passer des images issues de la préhistoire psychique individuelle.

Le monde anal caricature le monde génital : le bâton fécal se substitue au pénis, l'anus et le rectum au vagin : « il détermine un accouchement par le trou du cul »⁵³. Sade illustre la théorie sexuelle de l'enfant selon laquelle sa naissance est anale. Le vagin est analysé : « on lui enfonce dans le con une main armée d'un scalpel, avec lequel on brise la cloison qui sépare l'anus du vagin ; on quitte le scalpel, on renfonce la main, on va chercher dans ses entrailles et la force à chier par le con »⁵⁴. L'humour pervers contribue à la déstructuration-restructuration des réalités corporelles féminines. Tel un enfant kleinien, Sade se venge symboliquement, et toujours dans l'outrance, de sa mère. Dans cet extrait, Brisa-Testa voudrait redevenir un fœtus pour pouvoir déstructurer le corps de la sienne : « il faut lui ouvrir le ventre en quatre parties, je m'enfoncerai dans ses entrailles, un fer brûlant à la main, je lui déchirerai, je lui calcinerai le cœur, et les viscères ; je la ferai périr à petit feu... »⁵⁵. Le marquis parvient à enchérir sur un fantasme prégénital *per se* immonde.

Les roués encensent les 'beautés anales': le cul de Fanchon, pendue, comme son créateur, en effigie⁵⁶, se distingue par un pa-

sadique-anale, gynécophobie et humour pervers chez le marquis de Sade, cit.

⁵¹ Lettre de Sade à Mlle de Rousset, 17 avril 1782, TF, p. 350. C'est lui qui souligne.

⁵² Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, cit., pp. 1249-1250.

⁵³ Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., p. 344.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 371.

⁵⁵ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, cit., p. 925.

⁵⁶ Cf. Maurice Lever, *Sade*, Paris, Fayard, 2012, p. 216.

quet d'hémorroïdes⁵⁷. L'esthétique des perversions corrompt la beauté académique, médiocre, alors que des laideurs, bouleversantes, sont même érogènes : « c'est l'horreur, la vilénie, la chose affreuse qui plaît quand on bande [...] La beauté est la chose simple, la laideur est la chose extraordinaire »⁵⁸.

Tel l'enfant « rebelle » qui, au grand dam de ses parents, poursuit ses jeux fécaux agressifs, le marquis de Sade reconstruit, au fil des textes, malgré l'épouvante des lecteurs, un narcissisme sadique-anal mégalomane⁵⁹. Les mots remplacent désormais les étrons.

Une littérature 'sociopathique' et criminogène

Depuis sa cellule, à moins qu'il ne dispose de victimes sur lesquelles assouvir ses fantasmes pervers⁶⁰, Sade se livre, grâce à ses missives, à sa perversité⁶¹, et, notamment, à la conquête psychique de son épouse et de Milly⁶². Grâce à ses livres, il reproduit, à grande échelle, ce système *inductif* expérimental. Ses écrits, nourris de sa haine de la société, décuplée en prison, deviennent 'sociopathiques'. Ses cibles sont désormais les lecteurs, représentants de la société qui l'a condamné à l'*isolisme*, un mot de son invention.

Ses jeux pathogènes avec ses fantasmes prégénitaux poussent ses lecteurs aux frontières de la pensée secondaire, troublent leur rationalité, désorganisent leurs défenses psychiques, les font régresser, incidemment, vers leur enfance pré-œdipienne. Il y a ici une tentative de « meurtre psychique ». Ce qui éclairerait, bien singulièrement, cette pensée de Nietzsche : « quiconque doit

⁵⁷ Cf. Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., p. 73.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁵⁹ Cf. Janine Chasseguet-Smirgel, *'Hybris' et détritus*, « Revue Française de Psychanalyse », 62, 5, 1998, pp. 1785-1789.

⁶⁰ Dans la prison de Sainte-Pélagie, il corrompt de « jeunes étourdis ». Dans l'asile de Charenton, il devient le « client » de la très jeune Madeleine Leclerc.

⁶¹ L'adjectif « pervers » est commun aux vocables de perversion (sexuelle) et de perversité (perversion morale).

⁶² Le pervers narcissique (amoral) provoque des sentiments, des actes, des réactions.

s'assurer qu'il ne devient pas lui-même un monstre. Car, lorsque tu regardes au fond de l'abysse, l'abysse regarde aussi au fond de toi »⁶³. À force de lire des scénarii pervers, des lecteurs risquent d'être attirés dans le 'quasar' des fantasmes de Sade, même si en fait ce sont aussi les leurs : « nous voyons d'ici quelques lecteurs, plus curieux de ces obscénités que des détails vertueux de l'intéressante Justine, nous supplier de leur dévoiler ces horreurs »⁶⁴. La lecture est 'piégée'. Pauvert mettait en garde : « on est plus tout à fait le même au retour d'un voyage dans le pays sadien qu'au départ. Il est dangereux de se pencher à l'intérieur. Qu'on le sache »⁶⁵. Ses écrits, à rebours de la sublimation civilisatrice, sont au service de sa perversité. Ils pérennisent la nuisance de ses fantasmes. Le principe du jeu littéraire est corrompu. Le texte ne protège plus mais déstructure. Les scènes du crime doivent aussi, d'ailleurs, terroriser les victimes. La force brutale primitive à laquelle elles sont confrontées les pétrifient, comme le ferait la vue de la tête de Méduse. Les émotions violentes paralysent leur subjectivité et leur pensée. Il y a chez les tueurs ou bien chez Sade une même volonté de rendre le monde, dans la scène du crime ou bien dans les scénarii fictifs, aussi monstrueux que leurs fantasmes. Les 'réalités extérieures' deviennent les *analogons* des réalités intérieures.

Les esthétiques prégénitales peuvent générer du *sublime pervers*⁶⁶ : « qu'ils sont délicieux les plaisirs de l'imagination [...] de quels délices on jouit [...] pendant l'érection de ces fantômes [...] comme on les augmente de milles épisodes obscènes. [...] on dévaste le monde... on le repeuple d'objets nouveaux [...] nous centuplons l'horreur⁶⁷ ». Almani, un chimiste aux fantasmes sociopathiques, organise même des cataclysmes génocidaires : « nous multipliâmes tellement ces dépôts [d'explosifs], que l'île entière éprouva l'un des plus furieux bouleversements qui l'eût

⁶³ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, trad. H. Albert, Paris, LGF, 1991, p. 166.

⁶⁴ Marquis de Sade, *La Nouvelle Justine*, cit., pp. 468-469.

⁶⁵ Jean-Jacques Pauvert, « Préface », *Sade vivant*, Paris, Laffont, 1986, p. XII.

⁶⁶ Nous avons créé ce syntagme pour désigner les outrances abjectes des esthétiques des perversions sexuelles (*Le concept d'humour pervers chez Sade. Une analyse psychobiographique*, cit., p. 175).

⁶⁷ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, cit., pp. 647-648.

encore agitée depuis plusieurs siècles ; dix mille maisons furent renversées dans Messine [...] vingt-cinq mille âmes devinrent la proie de notre insigne méchanceté »⁶⁸. Nous retrouvons ce type de fantasme chez Kürten, le Vampire qui a inspiré Bataille dans *Le Bleu du ciel*⁶⁹. Afin de les rendre encore plus inouïs, érogènes, risibles, Sade et Bataille mêlent leurs actes et leurs fantasmes à ceux de criminels pervers⁷⁰. En somme, sublime et procédés comiques pervers peuvent partager les mêmes sources.

Les rapports de l'Art avec la criminalité sont aussi suggérés dans cette citation de Bellmer, dont l'esprit est hanté, comme Bataille, par le marquis : « pour avoir des preuves objectives [de la valeur de l'esthétique disloquée de la femme], on aura recours à l'artisan criminel »⁷¹. Il justifierait, à des fins artistiques, les actes nécro-sadiques gynécophobes. Des tueurs sculptent les corps de leurs proies et/ou les découpent afin d'obtenir des 'trophées' qui leur permettraient de revivre leurs fantasmes⁷². Des *Poupées* de Bellmer semblent extraites de scènes de crime et/ou de perversions. Elles semblent avoir été démontées puis reconstruites en fonction de ses fantasmes. Il n'hésite pas à ficeler férocelement le corps d'Unica, son égérie psychotique, reflet masochiste de son sadisme. Son *Monstre bisexuel auto-coïté avec 14 seins et 3 pieds à la place de la tête*⁷³, qui joue avec le fantasme primaire de la mère hyper-nourricière, illustre un humour matrophobe et tératologique. Il y aurait peut-être aussi, ici, une forme de « sabotage » de sa fantasmagorie, par l'ajout de détails cocasses. Comme le marquis, mû par une même dynamique masochiste, Bellmer se serait amusé à caricaturer ses fantasmes sadiques pour les rendre, à la fois, encore plus atroces et comiques.

⁶⁸ Marquis de Sade, *La Nouvelle Justine*, cit., p. 781.

⁶⁹ Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, in Id., *Romans et récits*, J.-F. Louette (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 139.

⁷⁰ Voir conclusion.

⁷¹ Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'image*, Paris, Allia, 2016, p. 41.

⁷² Ses notes psychosexuelles, qui renvoient aussi aux scènes de son passé libertin, seraient ses trophées. La police traquait ces « petites feuilles » à charge contre lui.

⁷³ 1961, œuvre citée par Nicolaos Nicolaou Dracoulidès, *Perversités sexuelles dans l'art de Bellmer*, « Cahiers de sexologie clinique », Nouvelles éditions médicales françaises, 19, 1978, p. 82.

Grâce à la diffusion de ses fantasmes, Sade contribue à déclencher les passages à l'acte de ses lecteurs : « [Clément] est comme ces écrivains pervers, dont la corruption est si pernicieuse, si active, qu'ils n'ont pour but, en imprimant leurs affreux systèmes, que d'étendre au-delà de leur vie la somme de leurs crimes : ils n'en peuvent plus faire ; mais leurs maudits écrits en feront commettre »⁷⁴. De son vivant, ses disciples s'étaient déjà inspirés de ses scenarii. Des criminels pervers *a fortiori* incarcérés adorent faire du prosélytisme, exercer leur perversité au-delà des murs. Cette littérature *inductive*, et même, *criminogène* fait partie des passages à l'acte narcissiques. La Force publique, consciente du danger, s'est longtemps refusée à autoriser leur publication. Pauvert, complice, a exaucé le désir *post mortem* de Sade de corruption universelle. Troppmann, un personnage de Bataille, surenchérit : « les lecteurs du marquis qui ne mangent pas de la merde sont des escrocs »⁷⁵. Sade et Bataille s'adressent, au-delà du 'menu fretin', « à de rares esprits, susceptibles d'atteindre, au sein du genre humain, une solitude inhumaine »⁷⁶.

Conclusion

Les écrits de Sade, les scènes de crimes et les fantasmes des enfants « kleiniens » partagent les mêmes contenus aberrants. Ses œuvres sont imprégnées, sous forme de comique pervers, d'un sadisme ludique immanent. Ses libertins torturent et tuent *en s'amusant*⁷⁷. Il commençait lui-même ses orgies en plaisantant avec ses victimes. Ce qui pourrait être considéré comme une lubie littéraire est une 'vérité' criminologique. Les jeux morbides du jeune Kemper, un *serial killer* américain, révèlent des fantasmes qu'il réalisera en assassinant sa mère. Gilles de Rais joue avec ses toute jeunes victimes agonisantes⁷⁸. Bataille évoque les

⁷⁴ Marquis de Sade, *La Nouvelle Justine*, cit., p. 684.

⁷⁵ Bataille, *Le Bleu du ciel*, cit., p. 150.

⁷⁶ Marquis de Sade, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes*, cit., t. 10, p. 188.

⁷⁷ Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., pp. 356-357.

⁷⁸ Cf. Georges Bataille, « Introduction », *Le procès de Gilles de Rais*, Paris, Pauvert, 2008, pp. 44-45.

‘farces⁷⁹ noires’ des dieux aztèques, qui « mêlaient à la religion un sentiment d’horreur, de terreur, allié à une sorte d’humour noir encore plus effroyable que l’horreur »⁸⁰. Cependant, si, aux interstices des scénarii grotesques, nous relevons un élément biographique crypté, un « biographème », nous sommes en présence d’humour pervers. La destruction *systémique* des réalités et des normes génitales par sa fantasmagorie confère aux textes de Sade une fonction humoristique générale. Le comique pervers sadien, d’autant plus qu’il dérive souvent vers la farce perverse, ne peut être caractérisé par cette valeur existentielle et cette finalité ‘sociopathique’.

Comme les jeux baroques de Sade avec ses fantasmes pervers perturbent les repères sexuels, esthétiques et moraux de ses lecteurs, son humour est bien aussi, à ce titre-là, *pervers*. L’idéal du « psychopathe »⁸¹, *s’il parvient à créer*, est de détruire l’Art, expression sublime d’une société *viscéralement* haïe. Sa créativité, infiltrée de mort, subvertie par la destructivité, joue avec des contenus issus du tréfonds de sa psyché. Les jeux du marquis avec la nécrophilie, la plus extrême des rébellions perverses contre les normes sociales et sexuelles, contribue à cette *sociopathie culturelle*⁸². Ce scénario macabre, aux sublimes excentricités, est aussi risible qu’inquiétant : « nous eûmes toutes les peines du monde à retirer le vit du mort de l’anus de ma compagne, et quand nous en fûmes venues à bout, nous nous aperçûmes que les convulsions de la mort ne l’avaient point empêché de décharger. “Eh bien ! Dit Clairwil, ne vous avais-je pas bien dit que son âme s’était exhalée avec son foutre, et que mon cul avait tout recueilli” »⁸³. Le cadavre priapique, qui défie la mort

⁷⁹ Ce mot est plus approprié que celui d’« humour » pour désigner leurs basses plaisanteries macabres.

⁸⁰ Georges Bataille, *L’Amérique disparue*, in *Œuvres complètes*, cit., t. 1, 2007, pp. 155-156.

⁸¹ « Il fait une guerre *systématique* et *provocatrice* à la culture [...] aux sublimations qu’elle propose » (Georges Devereux, *Essais d’ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 2010, p. 103). D’où le concept de ‘psychopathie culturelle’ dont le sens est ici bien différent de celui proposé par F. Laplantine.

⁸² Le terme de « sociopathie » est plus explicite que celui de « psychopathie », trop large.

⁸³ Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, cit., p. 661.

castratrice, sodomise une libertine. Son âme, d'essence divine, est alors mêlée à son foutre. Au-delà du comique, nous retrouvons l'humour. Sa belle-mère fait l'objet de ce fantasme nécrosadique : « oh ! quelle indigestion de chiffres elle avait cette vilaine femme ! Je suis persuadé que si elle était morte avant l'irruption, et qu'on l'eût ouverte, il serait sorti des millions de chiffres de ses entrailles »⁸⁴. Cette occurrence, qui vise sa bourrelle, relève également de l'*humour pervers nécrophile*⁸⁵.

Sade a intégré dans ses récits ses actes et ses fantasmes mais aussi ceux de *criminels pervers* qu'il aura fréquentés, entre autres, en prison⁸⁶. Le comte de Solage pourrait être l'un des nombreux 'modèles psychopathologiques' dont il a pu se servir pour créer des personnages. Sade est un pionnier de l'*anthropologie criminelle*. Il dispose d'assez de matériaux pour écrire des romans capables « d'empester le diable »⁸⁷. Ce scénario est une épure de scène de crime : « après avoir coupé tout ras le vit et les couilles, il forme un con au jeune homme avec une machine de fer rouge qui fait le trou ; il le fout dans cette ouverture et l'étrangle de ses mains en déchargeant »⁸⁸. En proie peut-être à des désirs de mutilation, le marquis imagine une restructuration bisexuelle criminelle. Les tueurs en série s'en prennent aussi à la matérialité des corps. Fascinés par les monstruosité anthropologiques, la tératologie devient, pour les roués sadiens, la norme esthétique-sexuelle : « il [anonyme] veut n'enculer que des monstres ou des gens contrefaits » ; « il fait un enfant à cette chèvre qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre »⁸⁹. Schaefer, un *serial killer* américain, devenu aussi écrivain en prison, s'est inspiré de ses actes et de ses fantasmes mais aussi de

⁸⁴ Lettre de Sade à son épouse, [fin février 1784], TF, p. 428.

⁸⁵ Frédéric Mazières, *L'humour pervers nécrophile, une forme extrême de l'humour pervers du marquis de Sade*, « Frontières », UQAM, 30, 1, 2018 [https://doi.org/10.7202/1049464ar].

⁸⁶ À la Bastille, « toutes les perversions de l'instinct sexuel sont représentées » : P. Sérieux et L. Libert, *De l'internement des anormaux constitutionnels : asiles de sûreté et prisons d'État*, « Archives d'Anthropologie criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique », 27, 1912, p. 354.

⁸⁷ Lettre de Sade à Reinaud du 12 juin 1791, TF, p. 488.

⁸⁸ Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, cit., p. 369.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 330-331.

ceux de Ted Bundy et de Toole, des codétenus⁹⁰. Les tendances de sa personnalité⁹¹ l'ont aidé à réécrire les lubies et les forfaits de ses 'informateurs' multirécidivistes⁹². Schaefer et Sade conçoivent des scénarii si 'dégénérés' qu'ils les excentrent encore davantage de l'humanité. Leur humour, sociopathique, révèle des personnalités « baroquement organisées »⁹³, souffrant de « maladies atroces »⁹⁴. Schaefer ose s'amuser avec un fantasme qui associe nécrophilie et folie criminelle : « un pervers sexuel qui enfonce son doigt de pied dans le con tout mou d'une fille morte, cela nous fait chevaucher les frontières de la folie et de l'humour malsain. C'est effrayant, mais ça peut aussi être drôle ! »⁹⁵. Comme chez Sade, fantasmes et passages à l'acte semblent se mêler, *impunément*. L'une des confessions du marquis nous laisse encore bien songeur : « si je suis un meurtrier, j'y aurai trop peu été »⁹⁶.

⁹⁰ Gerard-J. Schaefer, *Journal d'un tueur*, trad. S. Skill, Paris, Pocket, 1994, p. 201.

⁹¹ Un psychiatre légiste américain diagnostique une personnalité antisociale qui se manifeste par des perversions.

⁹² « J'ai bavardé avec de véritables vampires, des meurtriers en série, des tueurs maniaques sexuels [...] je prête la plus grande attention à ce qu'ils me racontent et je l'utilise dans mes histoires » (*ibidem*).

⁹³ Expression inventée par Milly pour caractériser Sade.

⁹⁴ Antonin Artaud, « Deux notes », dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2011, p. 214.

⁹⁵ Schaefer, *Journal d'un tueur*, cit., p. 209.

⁹⁶ Lettre à son épouse, [20 février 1781], TF, p. 278. Pauvert est convaincu qu'il était capable de torturer et de tuer (*Sade vivant*, cit., p. 308). M.-L. Susini, psychiatre, à partir de faits biographiques, le classe, avec Gilles de Rais et le Vampire de Düsseldorf, parmi les 'criminels pervers' (*L'auteur du crime pervers*, Paris, Fayard, 2004).

Maria De Capua*

Lo scandalo del *cross-dressing* in alcuni testi della letteratura italiana tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta

In questo contributo mi occuperò della rappresentazione del *cross-dressing* in alcuni romanzi della letteratura italiana pubblicati tra il 1975 e il 1983, ovvero *Scende giù per Toledo* di Giuseppe Patroni Griffi, del 1975; *La maschia* di Vittorio Pescatori, del 1979; *Il risveglio dei faraoni* di Mario Mieli, pubblicato postumo nel 1994 (Mieli è morto nel 1983).

Il termine *cross-dressing* è improprio, poiché implica l'appartenenza al genere «uomo» o «donna» e la performance dell'altro dei due generi, laddove i personaggi di cui intendo discutere in questa sede non si riconoscono nel genere opposto a quello che performano. D'altra parte, essi esperiscono dei percorsi di riflessione sul genere piuttosto che delle identificazioni definitive, perciò espressioni come «transgender» sono ancora più inadeguate¹. Scelgo quindi di utilizzare comunque l'espressione *cross-dressing*, intendendo con essa la performance di un genere binario *opposto a quello assegnato alla nascita* piuttosto che opposto al *proprio* genere².

* Università degli Studi di Siena.

¹ Il termine *nonbinary* rispecchia meglio le identità di genere dei vari personaggi, tuttavia, io vorrei concentrarmi sulle loro pratiche performative dei vari generi piuttosto che sulla loro identità di genere; inoltre il termine è troppo vago per i miei scopi: la protagonista de *Il risveglio dei faraoni*, che decostruisce e confonde le identificazioni di genere, è *nonbinary* in modo diverso dalla protagonista di *Scende giù per Toledo*, che per lo più si identifica con il suo «terzo genere» estraneo al binarismo.

² La precisazione potrebbe sembrare pedante, poiché l'espressione *cross-dressing* è chiara al senso comune. Tuttavia, la legittimità di parlare di *cross-dressing* riferendosi a persone *nonbinary* è oggetto di discussione nella comunità LGBT+, perciò credo sia necessario segnalare che i termini che sto usando sono «di comodo» e non si

Se il mio punto di partenza sono i protagonisti dei vari romanzi, il mio obiettivo è però ricostruire il contesto sociale, come rappresentato nelle tre opere, a cui i protagonisti fanno da cassa di risonanza. Mi propongo di analizzare i tre testi attraverso la prospettiva dello scandalo generato dai tre protagonisti: poiché lo scandalo è effetto della violazione di una norma, la sua manifestazione è un buon punto di partenza per ricostruire parte del sistema di valori socio-culturali di un certo ambiente e momento storico. Intendo perciò mettere in luce in che misura i personaggi provocano scandalo nel loro universo narrativo, nonché quanto sia presente in loro la volontà di scandalizzare per combattere i costumi dominanti e quanto, invece, essere oggetto di scandalo sia un'esperienza devastante; parallelamente, intendo accennare agli spazi in cui questi personaggi trovano legittimazione. Conetterò inoltre il modo in cui il *cross-dressing* è interpretato nei vari testi all'evoluzione culturale italiana nei confronti delle identità di genere non conformi.

Marco Pustianaz ha scritto diversi saggi su *La maschia* e *Il risveglio dei faraoni*, evidenziando come i due testi decostruiscono il genere attraverso la rappresentazione di personaggi che, dalla propria posizione di personaggi omosessuali, ovvero già “devianti” rispetto alla norma eterosessuale, scoprono che anche il binarismo di genere è una norma da cui è possibile deviare. Per questa ragione, e dal momento che le specificità del genere della protagonista di *Scende giù per Toledo* richiedono una più ampia contestualizzazione, dedicherò più attenzione alla trattazione di quest'ultimo e rimando a Pustianaz per un'analisi più approfondita del genere negli altri due romanzi³.

riferiscono necessariamente a una realtà extratestuale. In assenza di studi in proposito che mi siano noti, rimando alle discussioni sul Non-Binary & Genderqueer Support Forum (<https://nonbinary.proboards.com/thread/5995/nonbinary-crossdressing-gender-identity>) e su Reddit (https://www.reddit.com/r/NonBinary/comments/hhto5f/is_crossdressing_still_a_thing_when_youre/), [cons. il 14/05/2021].

³ Cfr. ad es. Marco Pustianaz, *Genere transitivo e intransitivo, ovvero gli abissi della performance queer*, in Alice Bellagamba, Paola Di Cori, Marco Pustianaz (a cura di), *Generi di traverso*, Vercelli, Mercurio, 2000, pp. 103-150.

*Scende giù per Toledo*⁴ racconta la storia di Rosalinda Sprint, abitante dei quartieri spagnoli di Napoli. Rosalinda è un *femminiello*, cioè è membro di una categoria sociale specificamente partenopea, costituita da persone assegnate maschi alla nascita che ricoprono un ruolo sociale ispirato a quello della donna. La categoria è così descritta da Eugenio Zito e Paolo Valerio: «A Napoli esiste una particolarissima forma di soggettività che [...] potremmo definire *transgender*: si tratta dei *femminielli*, come sono chiamati dalla gente, uomini che «sentono e vivono da donna». [...] pur esercitando a volte la prostituzione, gode del riconoscimento degli abitanti del vicolo [...]. I *femminielli* [...] incarnano [...] un genere altro»⁵. Il termine «transgender» usato da Zito e Valerio è un'approssimazione: i *femminielli* incarnano piuttosto un «terzo genere», irriducibili alle donne sia sul piano concettuale⁶ sia per ruolo sociale⁷. Corinne Fortier segnala inoltre che la categoria di 'trans' è sempre imposta dall'esterno: «Les *femminielli* que j'ai rencontrés n'ont jamais utilisé à leur propos la catégorie de trans»⁸.

Nel romanzo, l'impossibilità di ricondurre Rosalinda alla categoria di donna *transgender* è legata soprattutto a una certa elasticità nella propria identificazione come donna; per meglio dire, Rosalinda preferisce la propria identità di donna, ma non fa fatica a pensare a se stessa come a un uomo. Propongo una citazione in cui questa fluidità è evidente. Si tratta di un dialogo in cui Rosalinda convince il personaggio Jack, omosessuale, a intraprendere una relazione con lei:

«Che significa questa mascherata? Eri così carino.

⁴ Giuseppe Patroni Griffi, *Scende giù per Toledo*, Milano, Dalai, 2012.

⁵ Eugenio Zito, Paolo Valerio, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Napoli, Filema, 2010, pp. 25-28.

⁶ «Les *femminielli* affirment qu'ils ne pourront jamais être à la hauteur d'une femme dans la mesure où il leur manque cette capacité de reproduction proprement féminine» (Corinne Fortier, *Des femminielli aux hijras: la féminité mise en scène. Phallus, virginité et troisième genre à Naples (Campania)*), in Irene Becci, Francesca Prescendi Moresi (a cura di), *Imaginaires queers. Transgressions religieuses et culturelles à travers l'espace et le temps*, Losanna, BSN Press, 2020, p. 50).

⁷ Per esempio, il ruolo privilegiato dei *femminielli* nelle festività per la Madonna separa il ruolo sociale del *femminiello* da quello della donna. Cfr. *Ibidem*, pp. 50-52.

⁸ *Ibidem*, p. 42.

«Non lo sono più?»
 «Non capisco. Eri un ragazzino triste con un culetto allegro.»
 «E ti sbagliavi. Io sono una ragazza allegra con un culetto triste [...]»
 «A me piacciono i ragazzi.»
 «E io sono l'uno e l'altra»⁹.

Credo sia utile rimarcare da subito che l'accettazione sociale di Rosalinda va intesa in senso molto angusto. Fortier usa *Scende giù per Toledo* come esempio letterario della figura del *femminiello*, ma parla anche della tipica rete di solidarietà sociale che si forma tra gli abitanti dei quartieri spagnoli, dove i *femminielli* sono oggetto di fiducia e svolgono professioni non stigmatizzate oltre a quella di prostitute¹⁰. Il romanzo rappresenta una realtà meno amichevole. Rosalinda è vincolata alla sua aderenza al ruolo sociale del *femminiello*: non può vivere in casa sua, minacciata di morte dal padre in quanto omosessuale¹¹; deve dare di nascosto i suoi aiuti economici alla madre¹²; e le sue speranze di trovare l'amore sono regolarmente frustrate. Il suo ruolo, inoltre, comporta il lasciarsi insultare e la disponibilità fisica. Rosalinda dà una paghetta a un ragazzino in cambio della sperimentazione di tinture per capelli su di lui; il padre, nel rimproverarle questa abitudine, ne abusa sessualmente¹³. Parlare di accettazione in relazione a questo romanzo, insomma,

⁹ Patroni Griffi, *Scende giù per Toledo*, cit., p. 71. Come accennavo nella nota 2, la categoria di *nonbinary* è potenzialmente più corretta che quella di donna *transgender*. In effetti la comunità 'trans' ha talvolta considerato i *femminielli* un'identità non binaria (cfr. es. <https://www.transmediawatchitalia.info/non-binary/>) [cons. il 14/05/2021]. Non mi sono però note le posizioni in proposito della comunità dei *femminielli* stessa. Segnalo inoltre che nel romanzo l'identità di genere è considerata performativa, nel senso butleriano del termine: «The performativity of gender [is] a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization». (Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-Londra, Routledge, 1999, pp. XIV-XV). In *Scende giù per Toledo* l'idea del genere come rituale è esplicitata in passi come questo: «“Che assorbenti usi?” “Come sarebbe a dire?” “Per sentirti donna, una volta al mese li vuoi usare? [...]”» (p. 47). Per il legame tra il ruolo sociale del *femminiello* e la performance butleriana si veda anche Frances Clemente, *Subverting or essentialising gender? Performing childbirth in the figliata of the femminielli*, in «Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theoris and Studies», 3, 2020, pp. 305-322.

¹⁰ Fortier, *Des femminielli aux hijras*, cit., p. 45.

¹¹ Cfr. Patroni Griffi, *Scende giù per Toledo*, cit., p. 34.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 30.

sarebbe iperbolico. Resta vero che la Napoli del romanzo offre a Rosalinda uno spazio sociale in cui vivere, con un lavoro che rende bene e una rete sociale di *femminielli* ambigua ma a cui può comunque fare riferimento.

Alla categoria del *femminiello* si oppone quella del «ricchione». «Femminiello» è una constatazione, «ricchione» è un insulto usato nei momenti di conflitto, come quando il padre cerca di uccidere Rosalinda, allora ancora un ragazzo di genere maschile¹⁴. Quando un ragazzino le chiama suo padre gridando «Papàààà, il ricchione!»¹⁵, Rosalinda gli tira uno schiaffo; il padre chiederà scusa per il figlio: «Quello va a scuola, è un ragazzo istruito, le cose le dice col nome scientifico. [...] Il ragazzo non ci ha ancora quel, diciamo, corrompimento della vita che abbiamo noi grandi, che ti fa comprendere, è vero, che anche se la cosa scientifica si chiama così [...], non si deve dire. [...]»¹⁶. Il padre sente il dovere di scusarsi laddove Rosalinda non glielo chiede: non è forzato dalla situazione, lo fa perché crede che Rosalinda non andasse mancata di rispetto, a riconferma che ai suoi occhi è un membro della società quanto gli altri. Naturalmente, questo passo mette anche in luce che a dover essere salvato è il rispetto *formale* di Rosalinda, rendendo chiaro come la realtà del *femminiello* sia più tollerata che accettata. In ogni caso, la tolleranza di cui Rosalinda può godere è circoscritta a Napoli. Prima dell'inizio degli eventi narrati nel romanzo, la ragazza non è mai uscita dalla città¹⁷, e il testo instaura una serie di strategie indirette per ritardare l'accadere del suo trasferimento in Inghilterra, come l'introduzione di difficoltà linguistiche¹⁸ e una cattiva organizzazione del viaggio, inutilmente lungo¹⁹. Per la maggior parte del viaggio, Rosalinda dorme²⁰, oppure è

¹⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁷ *Ibidem*, p. 118.

¹⁸ *Ibidem*, p. 97.

¹⁹ *Ibidem*, p. 115.

²⁰ *Ibidem*, p. 121.

distratta²¹, o è buio²², o c'è nebbia²³: l'estero non riesce neppure a vederlo. Inoltre, continua a incontrare viaggiatori napoletani²⁴. In un certo senso, insomma, non lascia mai Napoli. Inoltre, tutte le volte che riesce a spostarsi da Napoli è ricacciata violentemente indietro; ma ancora più interessante è che agli eventi violenti che la ricacciano a Napoli si accompagna sempre la suggestione dell'impossibilità *teorica* dell'esistenza del suo genere fuori da Napoli.

Il primo spostamento di Rosalinda da Napoli è verso il Veneto, dove raggiunge un suo amante, Gennaro, che tuttavia ha intrapreso una nuova relazione omosessuale e dal quale si allontana dopo uno scontro verbale²⁵. Alla trasferta in Veneto corrispondono anche i due primi *misgendering* che Rosalinda sperimenta. Il primo è da parte dei camerati di Gennaro, che la credono una donna *cis*: «Guarda che tosa ha rimediato il Gennarino, che tipetto, ma oggi in città sono così, niente seno, pantaloni, sembrano tutte ragazzini»²⁶. Il secondo è da parte di Jack, che Rosalinda incontra per la prima volta facendo l'auto-stop per tornare a Napoli, e che la scambia per un ragazzo²⁷. Jack lavora per la NATO, e sta appunto per prendere servizio a Napoli, dove ha luogo il dialogo tra i due che abbiamo già incontrato: finché è a Napoli, Rosalinda riesce a restare un *femminiello*, mantenendo contemporaneamente l'amore di Jack.

Tuttavia, Jack la ammette a Londra solo se conforme al genere maschile: «la scongiura di vestirsi da maschietto, condizione essenziale perché il piano funzioni»²⁸. Dunque, in pratica, Jack considera Rosalinda accettabile in Inghilterra solo se disposta ad adeguarsi a un'identità binaria.

Questo dà a Rosalinda l'occasione di mettere piede in terra straniera. La prima stazione che tocca è a Parigi, dove incontra immediatamente un vecchio amico, che le racconta che Mar-

²¹ *Ibidem*, p. 128.

²² *Ibidem*, p. 119.

²³ *Ibidem*, p. 131.

²⁴ *Ibidem*, p. 134.

²⁵ *Ibidem*, p. 68.

²⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁷ *Ibidem*, p. 69.

²⁸ *Ibidem*, p. 85.

lene Dietrich, amica e consigliera di Rosalinda stessa, si è sottoposta a una vaginoplastica²⁹, pratica estranea alla tradizione dei *femminielli*³⁰. Rosalinda stessa sottolinea la connessione tra la distanza geografica da Napoli e la nuova nozione acquisita: «Una deve partire da Napoli per conoscere le verità»³¹. Il testo evidenzia di nuovo l'impossibilità di essere un *femminiello* al di fuori del contesto partenopeo: Marlene Dietrich, largamente accettata dalla comunità locale come *femminiello*, è raccontata come donna transessuale appena lasciata Napoli. Infine, quando Rosalinda arriva a Dover, dove Jack la aspetta, fa l'errore di presentarsi truccata da donna; Jack, che a Napoli le è stato accanto per due anni nonostante la sua presentazione femminile, scappa, lasciandola lì³².

Sembra insomma che appena fuori da Napoli sia necessario applicare categorie binarie; Napoli a sua volta accoglie Rosalinda ma la imprigiona anche, la ossessiona durante il viaggio, le impedisce perfino di esperire la terra straniera. Quando Jack scappa dal molo, abbandonando Rosalinda, il narratore chiude così: «Io la lascerei qui. Tanto, che succede? La ritroveremo nella sua stanza a Montecalvario»³³. Che Rosalinda, in quanto *femminiello*, sia prigioniera di Napoli è ineluttabile.

A differenza della protagonista de *Il risveglio dei faraoni*, Rosalinda non ricerca lo scandalo: lo genera involontariamente quando la ragazza esce dai confini stabiliti dalla società per il suo ruolo, siano essi geografici o relazionali. La prima volta, lo scandalo si crea quando Rosalinda vive come semplice ragazzo omosessuale, in casa del padre, e non ricopre ancora il ruolo di *femminiello*. Il padre precisa, mentre gli punta contro una pistola, che la ragione per cui è costretto a ucciderlo è che il ragazzo è stato colto sul fatto, ovvero lo scandalo che ha generato: «Tu sei ricchione e devi morire. [...] Il brigadiere ti ha colto sul fatto e devi morire»³⁴. In questo caso il confine violato è quello del

²⁹ *Ibidem*, pp. 126-127.

³⁰ Cfr. Fortier, *Des femminielli aux hijras*, cit., p. 50.

³¹ Patroni Griffi, *Scende giù per Toledo*, cit., p. 128.

³² *Ibidem*, p. 137.

³³ *Ibidem*, p. 139.

³⁴ *Ibidem*, p. 34.

ruolo sociale: se come *femminiello* e prostituta Rosalinda può vivere tranquilla, restare in seno alla famiglia sotto un'identità maschile le è impossibile.

La seconda volta lo scandalo è potenziale, quando i colleghi di Gennaro rischiano di scoprirla non cisgender. Gennaro cerca di allontanarla prima che Rosalinda gli possa rivolgere la parola: «Sto coi colleghi, mi vuoi sputtanare...» [...] Ricchione, femmineo di mmerda, mi vuoi fare perdere la faccia?»³⁵. In questo caso, al confine sociale – il ruolo di Rosalinda è necessariamente quello di prostituta e non può essere quello di fidanzata – si aggiunge quello geografico: come abbiamo già visto, Rosalinda può esistere solo a Napoli. Infine, lo scandalo ricompare, ancora sotto forma di rischio, e più o meno quando Jack scappa dal porto di Dover vedendola arrivare truccata da donna: «Fosse durato il delirio cieco, durato da non riaprire gli occhi, riacquistare i sensi, per vedere Jack [...] sparire»³⁶. Jack ha una moglie, e anche se la tradisce, se vive per due anni a Napoli, se come gli fa notare Rosalinda «l'h[a] già abbandonata», «esiste sempre un marito che la protegge»³⁷. Insomma, Jack crede nel matrimonio anche se lo riduce alla sua facciata: anche se non fornisce spiegazioni, abbiamo abbastanza dati per capire che scappa da Rosalinda perché ha paura dello scandalo. In *Scende giù per Toledo* lo scandalo segnala insomma l'ingenuità di un personaggio che, forse illuso dal fatto che almeno *un* posto per lei esiste, ne cerca altri, e viene violentemente ricacciata indietro; e diventa il manifesto di una società che sotto la maschera della tolleranza ha trovato un modo per mantenere l'ordine culturale ricacciando il *cross-dresser* ai margini.

Scende giù per Toledo è anomalo rispetto agli altri due romanzi di cui parlerò: questi raccontano storie di un *cross-dresser* che sta cercando di costruirsi il diritto a esistere in una società che non ha strumenti per integrarlo, mentre *Scende giù per Toledo* racconta pratiche di *cross-dressing* tradizionali, ma anche la violenza che i *femminielli* subiscono, nonché i limiti di questo ruolo sociale.

³⁵ *Ibidem*, p. 64.

³⁶ *Ibidem*, pp. 138-139.

³⁷ *Ibidem*, p. 75.

Il panorama dietro *Il risveglio dei faraoni* e dietro *La maschia* è del tutto diverso. Questi testi riflettono, in misure diverse, la filosofia di fondo dei primi movimenti di liberazione omosessuale italiani. La sfida alle strutture sociali dei primi movimenti di liberazione omosessuale trova una sistematizzazione nel saggio *Elementi di critica omosessuale*, dello stesso Mario Mieli. Mieli si appoggia a Freud per affermare l'originale perversità polimorfa degli esseri umani, e pertanto afferma la necessità di liberare gli uomini dai vincoli culturali che li costringono a reprimere i desideri non conformi; Mieli ritiene che la repressione del desiderio sia essenziale al capitalismo, e pertanto sostiene che la lotta per la liberazione omosessuale e la rivoluzione comunista debbano andare di pari passo³⁸. *Il risveglio dei faraoni* e *La maschia* si collocano più o meno nella stessa prospettiva; ovvero, usano le identità di genere e gli orientamenti sessuali devianti come punto di partenza per una problematizzazione dei modelli esistenziali e politici disponibili.

Il risveglio dei faraoni è un romanzo incompiuto, interrotto dal suicidio dell'autore; ed è fortemente sperimentale, il tentativo di tradurre in letteratura l'esperienza teorica di *Elementi di critica omosessuale*. Si tratta di un testo di *autofiction* basato sulla convinzione del protagonista Mario, che si fa chiamare anche Franca, che i propri familiari appartengano in realtà a una dinastia di faraoni, che avrebbero contemporaneamente due ruoli: da un lato, ufficialmente, il ruolo educativo della famiglia borghese, che reprime aspramente l'omosessualità di Mario, e, dall'altro lato, il ruolo di dargli abbastanza indizi sulla falsità delle apparenze del mondo da far capire a Mario che deve liberarsi dalla ristretta visione del mondo borghese e attingere a una realtà nascosta, iniziandolo a una verità che ha carattere sacro.

Elementi di critica omosessuale propone di abbracciare la propria originaria perversità polimorfa, rinunciando a una serie di strutture acquisite culturalmente; tra queste strutture individua il binarismo di genere, invitando a quella che oggi chiameremmo una performance *drag* della femminilità. Mieli afferma che il travestitismo genera scandalo perché rivela che il binarismo di genere è un costrutto e invita a vestirsi con indumenti

³⁸ Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2017 (ebook).

dell'altro genere con l'unico scopo di generare stupore e minare gradualmente la codifica dei generi.

Si osservi [...] l'atteggiamento della gente "normale" di fronte ai travestiti: trattati in genere di reazioni di disgusto, irritazione, scandalo. E di riso: si direbbe che [...] chi guarda un travestito rida della deformazione di se stesso [...]. In effetti, il travestitismo traduce nel comico la tragicità che è nella polarità dei sessi³⁹.

Il travestitismo non è l'unica operazione scandalosa nella pianificazione teorica di Mieli: riprendendo Freud, Mieli fa coincidere la repressione della sessualità anale alla disciplina degli escrementi e alla sostituzione del piacere per il possesso degli escrementi stessi con l'accumulo di ricchezze. Questo vuol dire che per Mieli il recupero della sessualità polimorfa e la lotta al capitalismo passano anche per la coprofagia.

Il risveglio dei faraoni riflette gli intenti teorici degli *Elementi*. Lo scandalo non è un elemento marginale nel sistema teorico di Mieli, bensì è esattamente il punto: attraverso l'azione scandalosa, Mieli si propone di violare la norma, e conseguentemente di mettere in evidenza la norma stessa, la sua arbitrarietà, e le alternative sociali ed esistenziali possibili. Per esempio, un momento chiave nel romanzo, quello che comporterà al protagonista l'internamento in un manicomio, passa per la performance di un'identità di genere né maschile né femminile nei bagni all'aeroporto di Heathrow, dove Mario si spoglia e indossa poi solo una pelliccia, lasciando in vista il pene ma coprendo il pomo d'adam con una sciarpa, costruendo così una figura androgina: «Anche lì non c'era anima viva. Mi spogliai di tutti gli indumenti maschili [...]. Infilai la sola pelliccia [...] e le scarpe [...] unisex. Celai il pomo d'Adamo sotto la sciarpa – di modo che di virile restassero esposti solo i caratteri sessuali primari – e naturalmente non dimenticai la borsetta»⁴⁰.

Mario/Franca si impegna poi a smantellare ogni inibizione ed educazione ricevute facendo uso di droghe, nella convinzione che la libertà passi dalla trasgressione della norma⁴¹; inoltre si

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Mario Mieli, *Il risveglio dei faraoni*, Milano, Cooperativa Colibri, 1994, p. 134.

⁴¹ Cfr. *Ibidem*, p. 54.

costringe a rompere le più basilari inibizioni in stati di coscienza non alterati, mostrando così consapevolezza del fatto che esse non sono né naturali né irreversibili. Come accennavo, questa rottura passa per la coprofagia⁴². Lo scandalo non avviene a livello testuale, poiché al momento dell'azione coprofaga Mario è solo; ma c'è da tenere a mente che questo romanzo, interrotto dal suicidio, era probabilmente pensato per la pubblicazione: Mieli non era estraneo alla pubblicazione di testi scandalosi al pubblico, com'era successo per l'opera teatrale *La traviata norma*⁴³. L'intento di scandalizzare, con la creazione di un alter ego che rivendica l'uso delle droghe e coprofago, è chiaramente presente e consapevole; soprattutto se lo confrontiamo con la presa di posizione del Mieli di *Elementi di critica omosessuale*.

Il risveglio dei faraoni denaturalizza l'approccio del lettore alla struttura sociale contemporanea, mostrando che non è l'unica struttura sociale possibile e, francamente, nemmeno la più desiderabile. Mario/Franca sarà arrestata all'aeroporto di Heathrow, vestito come abbiamo visto, e alla fine sarà portata dapprima in carcere a Brixton e poi in una «casa di cura per malati di mente»⁴⁴. Ma la sua esclusione sociale non è affatto accompagnata da un desiderio di integrazione nella normalità. Sono tutti gli altri che sono esclusi da un piano di realtà superiore che non sono in grado di vedere: «E m'accorsi di camminare nel regno dei morti. La gente non era davvero viva! Quante mossette nevrotiche, quanti passi falsi! Da sempre m'ero illusa d'esser viva, ma in realtà questo luogo finto era l'Ade»⁴⁵.

Anche se in *Il risveglio dei faraoni* il tema è sviluppato in maniera molto più estrema, il concetto è coerente con i principi politici concreti di *Elementi di critica omosessuale*: non ha senso cercare l'inclusione in una società che è già repressa e mutilata, è molto più coerente cercare di riformarla nel suo complesso, e lo scandalo è uno strumento chiave in questa operazione.

⁴² «Merda era anagramma di *madre* e mangiandone mi sentivo donna. Merda era anagramma di *dream* e presto sarebbe cominciato il mio meraviglioso sogno ad occhi aperti!» (*Ibidem*, p. 101).

⁴³ Collettivo «Nostra Signora dei Fiori», *La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì!*, Milano, Asterisco, 2019 [I ed. 1977].

⁴⁴ Mieli, *Il risveglio dei faraoni*, cit., p. 158.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 121.

Non bisogna scavare molto a fondo, invece, per accennare rapidamente a qual è lo spazio che la società permette a Mario/Franca di abitare: è, appunto, il manicomio. Ma non potrebbe essere altrimenti: l'inesistenza di uno spazio per le persone *queer* è alla base tanto dello sforzo teorico di *Elementi di critica omosessuale* che del romanzo *Il risveglio dei faraoni*. Per meglio dire, negli *Elementi* Mieli riconosce l'esistenza di ghetti dove l'omosessualità è tollerata nella misura in cui questa ghettizzazione beneficia il sistema capitalistico, e troviamo riflessi di questi spazi anche nel *Risveglio*, in particolare nei passi ambientati a Londra, ma anche con il riferimento al «Rick's, uno dei primi bar gay di Milano»⁴⁶; ma il suo desiderio di rovesciare l'ordine capitalistico e di rendere l'intero mondo gaio e comunista induce Mieli a parlare piuttosto di tutti i modi in cui la sua esistenza è scandalosa, e perciò a sottolineare l'essenziale inospitalità del mondo piuttosto che a parlare dei luoghi in cui trova rifugio. Ma a questa inospitalità del mondo corrisponde il desiderio di Mieli di conquistarlo tutto, appunto attraverso la strategia dello scandalo; come del resto dimostra l'impostazione cosmopolita del romanzo, in bilico tra Milano e Londra, e la stessa performance di un genere androgino nello spazio pubblico dell'aeroporto di Heathrow.

L'ultimo testo che vorrei discutere è *La maschia* di Vittorio Pescatori. Il romanzo è il primo di una breve trilogia che segue la storia di Teo/Tea nelle sue esplorazioni dell'identità di genere e nel suo amore per il personaggio Habib. Mi occuperò solo di *La maschia* sia perché è il romanzo della trilogia più pertinente alla questione che intendo discutere, sia perché è visibilmente in dialogo con il Mieli teorico; per meglio dire, prende in giro Mieli, contrapponendo alle sue ambizioni utopistiche uno *status quo* che ha molte meno speranze di scardinare.

Il testo di Pescatori si basa sull'episodio dell'occupazione del palazzo Morigi, a Milano, da parte di un collettivo omosessuale autonomo, che, leggiamo nel testo, ha lasciato «il FUORI troppo politicamente confederato»⁴⁷; infatti, nel 1974 il FUORI,

⁴⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁷ Vittorio Pescatori, *La maschia*, in Id., *La maschia. L'odalisco. L'animale*,

uno dei primi movimenti italiani di liberazione omosessuale, inizialmente orientato verso la politica rivoluzionaria sostenuta da Mieli, ha stretto un'alleanza con il Partito Radicale, virando quindi verso il dialogo con le istituzioni⁴⁸. Il collettivo che ha occupato il palazzo teoricamente dovrebbe schierarsi dalla parte della politica radicale di Mieli, che a sua volta ha fatto parte dei collettivi omosessuali milanesi nati dalla scissione con il FUORI. Tuttavia, i riflessi della rinuncia del FUORI alla rivoluzione si fanno sentire nella rappresentazione che il romanzo fa del collettivo, nella misura in cui le froce (come loro stesse si chiamano) che ne fanno parte desiderano rendere la loro permanenza all'interno del palazzo occupato stabile e tranquilla, attraverso una rete di alleanze con gruppi lesbici e gruppi comunisti. All'interno del palazzo domina la cosiddetta «regina Victoria», capo del collettivo.

Il tema principale del romanzo è però la storia di Teo/Tea, un personaggio che sta effettuando la transizione MtoF e il cui analista le ha prescritto di abituarsi a una femminilità dimessa prima di effettuare una vaginoplastica; pertanto Tea assume ormoni e lavora in una sala da thè, e il suo scopo principale è cercare di «passare» come donna cisgender. È l'analista che le prescrive di essere «sempre e comunque donna e non, come le succedeva prima, solo quando non ne poteva fare a meno»⁴⁹. In qualche modo, è la pressione sociale che le impone la transizione per ricondurla al binarismo uomo-donna. In ogni caso, all'inizio del romanzo Tea afferma: «non sono omosessuale, sono donna»; di conseguenza, non è a suo agio nel collettivo omosessuale, poiché non è come omosessuale che si identifica, e dopo l'operazione progetta di inserirsi un contesto eterosessuale. Si chiede tuttavia: «Ma mi capiranno gli altri?»⁵⁰; ovvero dubita che esista un contesto sociale coerente con la sua identità di donna trans.

La situazione si complica ulteriormente quando Tea si innamora di Habib, e scopre di sentirsi meno femminile; smette

Salerno, Sottotraccia, 1995, p. 27.

⁴⁸ Cfr. Massimo Prearo, *La fabbrica dell'orgoglio. Una genealogia dei movimenti LGBT*, Pisa, ETS, 2015.

⁴⁹ Pescatori, *La maschia*, cit., p. 10.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 19.

perciò di assumere ormoni e riprende a vestirsi da uomo. Neanche questa seconda identificazione, però, è definitiva; non solo perché Teo assume un ruolo stereotipicamente muliebre nei confronti di Habib⁵¹, ma soprattutto perché lui/lei stesso/stessa non è in grado di produrre una verità sulla propria identità di genere che si riduca a una sola delle due categorie. Quando un cliente della sala da tè chiede a Tea: «Cara Tea, non ho mai capito se sei un uomo che diventa donna, o una donna che diventa uomo», lui/lei risponde: «Ma una cosa e l'altra, naturalmente» [...] E Teo capì d'aver detto la verità. Che in quel momento il suo modo d'essere era in perfetto equilibrio»⁵².

Quindi, Teo/Tea sfugge al binarismo; un residuo anti-identitario della teoria mieliana della perversità polimorfa originaria. Ma nella pratica questo significa anche che fallisce nel trovare uno spazio sociale in cui ci sia posto per lei. Lo stesso palazzo occupato non è uno spazio libero dalle pressioni sociali per il sospetto che non sia realmente uno spazio occupato quanto uno spazio concesso dalla società, pur di tenere gli omosessuali lontani: «può essere un carcere dove il sistema è riuscito a confinarci, tutte insieme gioconde in un ghetto!»⁵³

In questo romanzo il tema dello scandalo è più latente che negli altri due, nella misura in cui i personaggi della comune di *La maschia* sono sempre sul punto di conflitto con la società circostante, si impegnano proprio per *evitare* lo scandalo; e il modo per evitare lo scandalo è la strumentalizzazione della norma. Il desiderio di Tea, nella prima parte del romanzo, di passare come donna, sacrificando una parte della sua identità ma con la prospettiva di integrarsi nella società eterosessuale, ne è un esempio; ma ancora più significativo mi sembra il consapevole riferimento ai valori cardine della società eterosessuale. Per evitare lo sgombero, infatti, la regina Victoria propone di rendere il collettivo uno spazio di riferimento per le madri: «[...] dimmi un po' se qualcuno avrà il coraggio di privare le mamme di quello

⁵¹ Per esempio aspettando sveglia Habib tutta la notte, secondo lo stereotipo della moglie che aspetta un marito infedele; cfr. *ibidem*, pp. 35-36.

⁵² *Ibidem*, p. 37.

⁵³ *Ibidem*, p. 48.

che con fatica si sono trovate. Ma siamo matte? le mamme e i bimbi sono sacri!»⁵⁴.

Analogamente, quando un gruppo di etero e bisessuali senz'atletico occupa un'area del palazzo, le froce de *La maschia* non esitano a scacciarli; perché, citazione, «Altrimenti anche noi verremo confusi con loro e non troveremmo più nessun appoggio politico!»⁵⁵. Il desiderio di integrazione è chiaro nel non voler essere confusi «con loro»; le froce del collettivo sembrano credere che sia possibile smettere di essere lo scandalo; che, dimostrato di essere innocue e pronte ad assorbire il sistema valoriale dominante, il palazzo e la società circostante possano convivere pacificamente.

Mieli aveva già rintracciato questo meccanismo. In *Elementi di critica omosessuale* nota che gli omosessuali più inseriti, che fanno di tutto per passare per «normali», ritengono che le checche scheccheggianti e i travestiti «sputtanino l'omosessualità agli occhi di tutti». Ma Mieli rigetta questo atteggiamento incitando a provocare scandalo e a ristrutturare la società dalle fondamenta piuttosto che accontentarsi dei ritagli di tolleranza che la società stessa concede. Naturalmente gli abitanti del palazzo occupato non passano affatto per «normali», ma la sostanza non cambia: sperare di poter essere considerati «abbastanza simili ai normali» acquisendone i valori e riproducendone le dinamiche discriminatorie è illusorio. In una società che discrimina alcune categorie *tutti* sono prigionieri e a rischio; e, infatti, *La maschia* si chiude con lo sgombero del palazzo⁵⁶. La solidarietà del narratore in questo momento è tutta dalla parte dei membri del collettivo, perché hanno subito un'ingiustizia; ma l'impianto ideologico del collettivo stesso non è sostenuto dall'empatia dell'autore implicito. Il romanzo riconosce che la normatività sociale è troppo rigida e condanna l'emarginazione di alcune categorie sociali, ma non è in grado di suggerire soluzioni. In questo senso, riflette il periodo storico della composizione, quando

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 33-34.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 90.

ormai la speranza rivoluzionaria si è spenta ma il movimento per i diritti civili è ancora ben lontano dall'ottenere vittorie.

In conclusione, i tre romanzi che ho discusso rappresentano modalità diverse di fare scandalo; in *Scende giù per Toledo* è la sanzione sociale subita da un personaggio che cerca di valicare il proprio ruolo socialmente imposto; in *Il risveglio dei faraoni* è lo strumento per scardinare la struttura eteronormativa della società; in *La maschia* è la costante realtà dei fatti, impossibile da evitare per un gruppo marginalizzato la cui stessa esistenza è scandalosa. I diversi modi in cui lo scandalo riguarda i tre personaggi si intrecciano alla questione dello spazio che hanno a disposizione, che a sua volta è emblematico dei vari stadi di evoluzione culturale che l'Italia attraversa, a proposito dei temi del genere e della sessualità, negli anni Settanta. In *Scende giù per Toledo* lo spazio del *femminiello* è designato tradizionalmente; la figura del *femminiello*, tollerata, non genera scandalo e perciò non ha peso politico finché resta nei suoi confini. Mario/Franca che prende per palcoscenico delle sue performance scandalose il mondo intero, corrisponde al momento storico dell'emersione dei movimenti omosessuali per la rivoluzione comunista, a inizio anni Settanta, in cui all'assenza di uno spazio designato per le identità devianti risponde l'euforia di collettivi che quello spazio se lo prendono. Le froce del collettivo di Pescatori, infine, testimoniano il passaggio alla politica delle alleanze, la perdita dell'ideale rivoluzionario, e la constatazione che non esiste più uno spazio per le identità devianti.

Myriam Kissel*

Naissance d'un romancier

En 2019 paraît le *Journal intégral 1919-1940* de Julien Green grâce au travail de G. Fau, A. de Vitry, T. de Lafond¹. La censure s'y trouve effacée mais le « scandale » revêt plusieurs formes : lexique grossier, prétention du jeune écrivain, place de l'homosexualité. Notons que d'autres tomes suivront...

Cette étude, tout en faisant état de différentes formes de l'esclandre, cherchera à montrer le rôle fondamental du scandale, celui des années 1919-1940 et celui la réception en 2019-2020, dans la création de l'œuvre de J. Green² et dans sa relecture.

Julien Green, un écrivain débutant dans le monde littéraire

L'amertume, parfois, et l'orgueil, souvent, de l'écrivain débutant s'expriment dans le *Journal intégral* sans dissimulation à l'égard de ses éditeurs. Le premier est Plon (12/11/28) avec les figures du « servile » (2/11/28) directeur littéraire Georges Poupet puis de Maurice Bourdel, qui tente de baisser ses à-valoir (12/12/35). Green publiera aussi chez l'Américain new-yorkais Harper (11/2/35). La maison Gallimard est d'emblée critiquée pour sa « cautèle », plaçant Gide devant le jeune Green (3/8/26) ; bien plus tard, Gaston Gallimard accueillera le roman de R. de Saint Jean, *Le Feu sacré*, dans la Collection Blanche

* CIRPaLL Université d'Angers.

¹ Julien Green, *Journal intégral 1919-1940*, édition établie par Guillaume Fau, Alexandre de Vitry, Tristan de Lafond, Paris, Robert Laffont, 2019, 1330 pages. Les dates insérées entre parenthèses dans ce texte renvoient à cette édition.

² Carole Auroy, travaille sur la suite du *Journal inédit*.

en 1936 tout en se plaignant ostensiblement de la mode de la pédérasie (17/6/35). Green apprécie beaucoup ce texte de son compagnon (Sans date/1934).

Le jeune auteur (qui, rappelons-le, vit de son œuvre) discute avec âpreté et souvent colère ses tirages, rémunérations et à-valoir pour *Mont-Cinère* (2/11/28), *Le Voyageur sur la terre* (29/5/30), *Léviathan* (29/9/33). Sur proposition de Grasset, explicitement pour faire quelque argent, des fragments du *Journal* paraissent dans « Le Figaro » (23/10/37, 4/8/38). Ces soucis financiers proviennent de son mode de vie : objets, appartements, livres, sorties, voyages... Mais il qualifie Bourdel de « commerçant », qualificatif insultant (12/12/35). Il se laisse aller à coucher son jugement méchant sur ces deux catégories dont il dépend : critiques et éditeurs, auxquels il n'hésite pas à faire des chantages (9/6/30). Il perçoit très bien que ses premiers romans publiés recèlent quelque chose de « scandaleux » du moins dans leur réception. *Adrienne Mesurat* est lu avec des demandes d'« adoucissement » de la part de Gillet et de Doumic. René Doumic, professeur, journaliste, Académicien et important critique, a des goûts d'un autre siècle. C'est Louis Gillet, Académicien catholique, ami de Romain Rolland, qui transmet à Green avec son admiration le scandale suscité dans le public. Le jeune écrivain s'adresse alors au journaliste Pierre Brisson, directeur du « *Figaro* », peut-être un peu plus sensible au monde du débutant. Pourtant, celui-ci réagit de façon virulente quand les journaux, reflétant le lectorat, émettent des opinions négatives. Green, ainsi, voudrait envoyer à la NRF un article « scandaleux » en réaction aux épisodes pédophiles (avec des garçons) provoqués par des collègues de plume bien établis se revendiquant du catholicisme : Montherlant et Morand (12/10/33).

Dans le *Journal intégral* Green exprime une distance volontaire à l'égard des écrivains et artistes (danseurs et musiciens en particulier) homosexuels qu'il fréquente dans sa vie mondaine très active, et rassemble sous l'expression méprisante « toute la pédérasie littéraire, artistique et autre [...] » (17/12/31). Nombre de ces figures, nées à la fin du XIX^e siècle, souffrent de leurs préférences sexuelles intimes. Il se voit entouré, pour ne pas dire harcelé, d'homosexuels malheureux, tels François Le Grix,

directeur de « La Revue hebdomadaire », auteur lui-même ; Green, souvent invité (19/5/30), le compare à « une vieille capricieuse » et une « vieille <...> onaniste » (11/10/28) ; c'est donc moins le choix sexuel que l'âge avancé – sous-entendant la perte de la beauté, obsession greenienne – qui cause ces lignes si dures, d'autant plus que Le Grix rapportera à Saint Jean sa tentative de viol d'un « petit garçon » ([24]/7/30). Ce comportement sexuel ou juste sa pulsion cause le mépris de Green, au point (du moins l'écrit-il) que, bien qu'auteur débutant, il refuse grossièrement à Le Grix *L'Autre sommeil* (Sans date/[octobre]/28, 11/10/28).

Jean Cocteau est dépeint provocateur, grossier, creux, petit en ce qui concerne la vie intellectuelle, la création artistique et surtout les pratiques sexuelles. La première mention de Cocteau (27/4/26) suscite chez Green la défense indignée du catholicisme : Cocteau a un langage « ignoble » et des « mains sales » ; cet aspect reviendra bien plus tard lorsque Green transcrit la critique de Cocteau à l'encontre de Maritain sous le rapport d'un jeu d'influence violent (12/3/34). Bien que toujours méprisant Green accepte ses invitations et prête une oreille complaisante aux potins ; ainsi la relation par Curtius d'un conflit autour de Marc Allégret (29/10/29), ou l'« apologie de la pédérastie » par Cocteau aux bains (3/2/29). Martel, dans le chapitre titré *À bas l'homosexualité de papa*³, rappelle la publication anonyme, en 1928, par Cocteau du *Livre blanc*, consacré à l'amour homosexuel masculin⁴. Green notera vieillissement et décadence chez Cocteau, dus à l'âge et à l'opium (5/11/37, 16/5/38). Le point culminant de l'échec artistique se produit avec la première au Théâtre de l'Œuvre, le 14 octobre 1937, des *Chevaliers de la Table Ronde* : le jugement de Green s'appuie sur la médiocrité du texte et de certains acteurs mais rebondit sur l'éventualité de susciter l'aide de Cocteau pour être reçu comme auteur à la Comédie-Française (3/11/37).

³ Frédéric Martel, *Le Rose et le Noir. Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 (1996), chapitre 3.

⁴ *Le Livre blanc*, édité par Maurice Sachs, disponible sur Koninklijke Bibliotheek, National Library of the Netherlands. En édition papier : *Le Livre blanc et autres textes*, préface de D. Fernandez, Paris, Le Livre de poche, 1999. Mentionné une fois dans le *Journal intégral* (3/2/1929).

Pourtant Green a au fond toujours goûté la langue vipérine de Cocteau sur ses confrères en littérature des XIX^e et XX^e siècles, notamment Valéry et Gide (7/4/32) ; ces jugements durs et non sans vanité sont en grande partie les siens, si ce n'est que Green les exprime dans l'intimité de son *Journal* et non lors de soirées... Sodomie et pédérastie sont bien présentes dans le monde et la vie de Cocteau (19/2/29) mais ne suscitent pas de réflexions greeniennes, contrairement à ses lignes sur Gide.

Gide occupe une place à part parmi tous ces écrivains homosexuels dans l'existence de Green, reposant sur sensibilité et réflexion dans ces années. Figure majeure dans le monde intellectuel de la première moitié du XX^e siècle, André Gide l'est aussi dans le *Journal intégral* de 1926 à 1938⁵. La relation entre Gide et Green comporte des situations banales telles qu'invitations à des soirées chez Gide (11/2/29, 13/3/32), sorties au restaurant, au théâtre, au cinéma (17/2/31), réunions de jurys pour des Prix littéraires, visites de Gide chez Green (14/11/29) dont il se dira l'ami (24/7/37). Mais la relation s'avère bien plus essentielle, et non mondaine.

Reprenons pour la situer des termes-clefs empruntés au travail impressionnant de Frank Lestringant. Lestringant analyse le « droit au scandale » ; ce terme a pour origine esclandre à partir de l'antique image chrétienne « la pierre du scandale », scandale étant la forme francisée du latin chrétien *scandalum*, « pierre d'achoppement, piège »⁶. Gide aime à scandaliser par la « transgression » au sujet et du christianisme et de la pédérastie ; il se veut, et fut, un éducateur et un moraliste, revendique le droit à la pédérastie, voire à l'inceste. La société d'alors, souligne Lestringant, était plus tolérante que la nôtre⁷.

Gide a rédigé, sur une inspiration virgilienne, sa profession de foi dans l'essai dialogué *Corydon*⁸ (publié en 1911, 1920,

⁵ Le travail d'Enrico Guerini est approfondi et complet sur cette thématique : *Stratégies narratives de l'aveu homosexuel dans les autobiographies d'André Gide et Julien Green*, « Revue italienne d'études françaises », <<http://journals.openedition.org/net/1536>>, 7/2017 [Cons. le 20/09/20].

⁶ <<https://www.cnrtl/definition/esclandre>> [Cons. Le 21/09/20].

⁷ Pensons à l'affaire Gabriel Matzneff, déclenchée en décembre 2019. Visionner le numéro d'*Apostrophes* 1990, Archives INA, 21'34.

⁸ François Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, Paris, Flammarion, 2011, tome

1924) ; ce texte, à destination de Marc Allégret, l'amant de l'auteur, se veut une référence scientifique et morale sur la relation homosexuelle, dans laquelle Gide distingue trois formes : « J'appelle pédéraste celui qui, comme le mot l'indique, s'éprend des jeunes garçons. J'appelle sodomite [...] celui dont le désir s'adresse aux hommes faits. J'appelle inverti celui qui, dans la comédie de l'amour, assume le rôle d'une femme et désire être possédé »⁹.

Le tome 2 d'*André Gide l'inquisiteur* comporte 22 mentions de Green, d'intérêts divers mais dont certains correspondent au même épisode relaté dans le *Journal intégral*. Ainsi les 10 et 11 avril 1929 décrivent en détail la visite chez Gide à l'occasion de l'invitation de ce dernier ; par le biais du *Pamphlet contre les catholiques de France*, publié sous le pseudonyme de Théophile Delaporte en 1924, la conversation se développe sur le statut de l'écrivain catholique. Green s'y déclare mal à l'aise. Or le même épisode se voit intitulé par Lestringant de façon plus engagée « Julien Green chez Lucifer » : le point nodal, volontairement construit chez Gide, inconsciemment occulté chez le plus jeune, est sous la question religieuse l'homosexualité.

Comme pour ses aînés Green note les tavelures marquant le vieillissement chez Gide mais avec tristesse, cette fois (19/3/38, 13/4/38). Ses sentiments et jugements s'avèrent fluctuants jusqu'à la contradiction, à l'incohérence tel ce quasi-oxymore : « [...] je devine en lui, outre un amour pour la littérature, qui n'est pas feint, une prédilection pour le scandale » (7/1/30). De son côté Gide est-il aveugle, ou moqueur ou hypocrite quand il qualifie Green de « *virginal* » (13/6/30), Green, lui, le voyant croiser les mains « *virginalement* » (10/4/29) ou devant un tiers aussi mal à l'aise que Curtius¹⁰ ? Car Green n'est pas et ne sera jamais attiré par les tout jeunes garçons, « fruit vert » (30/10/31), et estime Gide jouant la « coquetterie de l'âme » ; au-delà de la différence quant aux amours homosexuels – Green n'a jamais aimé

1, pp. 683-695 et 929-933. Voir Annexes, n. 2.

⁹ *Journal 1887-1925*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1996, p. 1092. Voir en Annexe les lignes de Roger Martin du Gard sur Gide et sa démarche... Martin du Gard bien étrillé dans le *Journal intégral* (9/1/33).

¹⁰ Ernst R. Curtius (1886-1956), allemand, philologue et critique littéraire.

les enfants – au-delà du choix religieux (10/6/33), il se montre très orgueilleux sur les jugements gidiens, parfois durs, sur ses premiers romans, notamment à l'encontre des personnages de *L'Autre sommeil* (Sans date/7/32).

Moins ouvertement homosexuel, Jacques de Lacretelle avait reçu une notoriété de qualité grâce à *Silbermann* (paru en 1922). Il crée une relation surprenante avec Green, auprès duquel il joue le rôle d'une sorte d'entremetteur : en un véritable scénario il tente de lui procurer un ami-amant, le « beau Rémy » lors d'une invitation chez lui (24/10/28, 21/3/31). Green qualifie son aîné de « malheureux » et de « triste » au sens de frustré, toutefois sa presque sympathie pour Lacretelle naît des compliments de l'auteur sur ses romans, par exemple *L'Autre sommeil* (Sans date/mai/30). Cette relation lui semble un jeu dans lequel Lacretelle aimerait « coucher » avec lui (11/12/31). Green ne s'étonne pas des fiançailles de Lacretelle avec une jeune fille de 19 ans qui, d'après lui, se dévouerait pour éloigner Lacretelle de ses tentations homosexuelles (15/12/31). Lacretelle s'étend sur ses attentes de la situation maritale, et plus tard Green se moque du physique empâté du futur père (18/3/34) ; et il s'agit de la dernière mention, justement, de cet écrivain.

D'une tout autre stature, François Mauriac est une figure bien présente dans le *Journal intégral* sur une durée d'environ 4 ans et demi, de 1928 à mi-1933¹¹. Lors de la première visite de l'aîné chez lui (24/10/28) quelques jours après la publication de *Mont-Cinère*, Green le juge « timide et gentil. Un bon Mauriac » après avoir pris soin de cacher Robert dans une autre pièce... L'homosexualité apparaît déjà dans leur conversation à travers la supposée pédérastie de V. Hugo. À l'égard de Mauriac le jugement de Green évolue vers plus de dureté, en particulier sur son aspect physique, même sachant quelle maladie le délite : fort laid, fort jaune, décharné (18/4/32, 14/6/32) au point de créer cet oxymore : « vieil enfant » (18/11/34) en une inversion générationnelle que trahit l'importance de la beauté phy-

¹¹ Sur Mauriac homosexuel cf. Jean-Marie Barré, *François Mauriac. Biographie intime 1885-1970*, Paris, Fayard, 2 vol., 2009 et 2011 et *Mauriac homosexuel, le brûlant secret*, <lexpress.fr>, 20/10/2009.

sique. L'animosité de Green, outre son opinion sur ses romans comme *Le Nœud de vipères* (21/4/32), s'explique par un type de relation unique parmi tous les auteurs fréquentés par Green : Mauriac semble profiter des orientations sexuelles de son jeune collègue pour extérioriser, verbaliser, à soi-même peut-être plus qu'à Green, ses pulsions et frustrations intimes d'ordre (homo) sexuel. Mauriac joue à distance sur cette pratique à travers un homme si peu attirant qu'est Le Grix, qui lui a fait des avances (3/5/32). Plus profondément il réfléchit à voix haute sur l'institution sociale et chrétienne du mariage, pure convention (29/3/33). Il avait proposé à Green la rédaction d'une vie de saint, laquelle dissimule une tentative de conversion (1/11/32). Leur dialogue pose les contradictions essentielles du catholicisme sur le mariage, la descendance, l'inversion (terme employé par Mauriac) et la pédérastie. À la fin de cette longue note de 1933 Green exprime quelque honte rétrospective de sa dureté.

Green classe Mauriac dans « ce catholicisme des littérateurs » (14/11/32) qu'il méprise; ce catholicisme rejette Mauriac dans la solitude consécutive au refoulement. Le lecteur contemporain pourrait imaginer que Mauriac n'est jamais passé à l'acte ; son portrait demeurerait alors celui par exemple du dossier pédagogique de Claude Lesbats (Université de Bordeaux Montaigne) *La femme chez François Mauriac*¹². Seulement deux épouses d'écrivains, Jeanne Mauriac, épousée en 1913, « si secrète, si admirable » (22/4/32), et Raïssa Maritain, dans ses paroles sur l'Évangile et le Christ (6/2/35, 11/2/35), reçoivent ainsi quelques lignes positives.

Lecteurs et critiques de 2019

Extrêmement nombreuses au point de surprendre s'avèrent les critiques sorties en 2019, dans la presse classique comme « Le nouvel Obs' » (9/2/2019), dans des revues spécialisées comme « Têtu » (20/9/2019), sur des blogs personnels comme ceux du Père Luc Schweitzer et de Michel Crépu, pages suscitées

¹² <<https://mauriacenligne.hypotheses.org/954>> [Cons. le 21/11/2019].

par la révélation même du *Journal intégral*¹³. Green n'est pas du tout un auteur à la mode, loin de là il est tombé dans un silence momifié incarné par le *Lagarde et Michard* (le volume consacré au XX^e siècle). Noël Herpe remarque : « [...] et voilà qu'il vivait toujours, oublié par la mort autant que par le siècle »¹⁴. Et voici qu'en 2019 « Le journal de Julien Green est probablement le plus cul de la rentrée littéraire ». Cette résurgence peut se symboliser sur un mot allemand présent en hapax dans le *Journal intégral Schwule*, traduit en note par « Gay » (26/7/32). Dans le *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes* Eribon avait rédigé l'entrée consacrée à Green : il ne va pas plus loin que l'hétérosexualité, prenant comme exemple Wilfred (*Chaque homme dans sa nuit*), et l'homosexualité par le milieu fréquenté par Green. Or en 2019 certains critiques classent avec assurance Green dans des catégories désignées par un lexique spécifique : « Julien Green est enfin devenu, non pas un écrivain catholique, mais un auteur LGBT », affirme Fr. Martel. Le titre du long et exhaustif article de Martel, *Le siècle d'enfer de l'écrivain catholique et homosexuel Julien Green*, est clair : la durée exceptionnelle de la vie et de l'œuvre, le Mal spirituel et physique, l'incompatibilité *a priori* de la foi et du corps.

« Sodomite », pourtant, apparaît très peu dans le *Journal intégral*. En 1937, Green souligne par le procédé du chleuisme sa séparation d'avec « [s]es amis catholiques. *Ces bonnes gens ! Comme ils m'auraient trahi et envoyé au bûcher il y a trois cents ans ! Hérétique et sodomite, c'est plus qu'il n'en faut !* » (5/11/37). Ph. Lançon place le terme dans le titre de son article avec une allusion évidente : « Du côté de Sodome »¹⁵. La présence de ce mot dans les médias se rattache à l'ouvrage – qui a fait scandale – de Martel : *Sodoma. Enquête au cœur du Vati-*

¹³ Voir la récapitulation publiée par Carole Auroy, *Réactions à la publication du Journal Intégral*, <<http://juliengreen.paris-sorbonne.fr/bibliographie/article/reactions>>, 5/4/2020.

¹⁴ Noël Herpe, *À lire Journal intégral 1919-1940*, « Magazine littéraire », 22, octobre 2019, p. 48.

¹⁵ Le titre entier est : *Du côté de Sodome : le 'Journal intégral' de Julien Green*, 20 septembre 2019, <https://www.liberation.fr/livres/2019/09/20/du-cote-de-sodome-le-journal-integral-de-julien-green_1752620/>.

can, paru d'emblée en huit langues, en février 2019¹⁶. L'ouvrage étudie de façon très documentée l'homosexualité, liée souvent à la violence psychologique et physique, de l'Église catholique en général, italienne en particulier, vaticane précisément.

Certains critiques ont mis en doute l'intérêt de publier ces pages inédites (60% de ce volume, décompte Fau)¹⁷. « Fallait-il publier le 'Journal intégral' de Julien Green », demande Fr. Huguenin ?¹⁸, qui pose des intérêts multiples : milieu culturel, création romanesque, révélation de l'écrivain profond. Célérier analyse le renversement qui engobe toute l'existence de Green et sa survie en tant que romancier : inférieur aux grands comme Gide, Mauriac et Claudel ; celui-ci est quasiment absent du *Journal greenien* sauf une note très critique quant au style mais est ainsi traduite la séduction exercée par de « merveilleux mystères » (8/8/32) – vieilli de par son style, il faut dépasser la « litanie pornographique » pour s'attacher et à l'éthique et à l'esthétique¹⁹.

Le contraste entre ces articles, parus en réaction immédiate, et les études des années précédentes, est frappant. Le travail de la grande spécialiste M. Raclot axe, en 2007, son travail sur le secret, l'indicible, le non-avouable, le non-dit... La composition même des trois derniers mots exprime l'aporie.

Enfin, le travail le plus récent à ce jour, paru en 2018, pose en parallèle Gide et Green sur le plan de l'écriture : *Stratégies narratives de l'aveu homosexuel dans les autobiographies d'André Gide et Julien Green*, précisément *Si le grain ne meurt* (1926) et *Jeunes années* (1984). L'auteur, Guerini, conclut sur l'effacement des scènes scabreuses (celles qui vont paraître en 2019) et l'évocation « cryptique » des scènes homosexuelles.

¹⁶ Frédéric Martel, *Enquête au cœur du Vatican*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2019.

¹⁷ Fau, *La marche de l'histoire*, France Inter, 18/10/2019.

¹⁸ *Fallait-il publier le 'Journal intégral' de Julien Green ?* Cf. Carole Auroy, *Réactions à la publication du Journal Intégral*, <<http://juliengreen.paris-sorbonne.fr/>>.

¹⁹ Cf. *Journal intégral 1919-1940 de Julien Green*, cit., (8/8/32).

Pédérastie et création romanesque

Le terme le plus énigmatique sous sa récurrence dans le *Journal intégral* est pédérastie. Dans ces 60% cachés jusqu'à 2019 il déchire le jeune Green entre désir et mépris ; « désir(s) » au singulier (16/1/36) et au pluriel (1/5/29, 23/9/31) étant l'autre nom le plus fréquent. Le jeune homme se voit « érotomane » (8/1/31) et « pédéraste » (21/1/31), l'interdit de toute relation sexuelle avec un enfant étant affirmé sans exception. Pédérastie est employé comme synonyme d'homosexualité masculine. Le désir physique se cristallise sur la beauté parfaite formée aux environs de la vingtaine. Green remarque l'évolution de l'acceptation de la pratique homosexuelle dans les années d'avant-guerre. L'Allemagne, à l'origine « mieux » que Paris (24/1/32, 26/1/33), la voit se développer rapidement (20/7/33, 7/10/33). Des amis : Breitbach (3/7/31), Poupet (11/4/32), Stoisy-Théa Sternheim (7/10/33), lui assurent que beaucoup de chefs hitlériens sont pédérastes (5/7/31, 16/6/34) ; la pédérastie sera réprimée plus tard en Allemagne. Fr. Martel se montre extrêmement choqué dans son article par l'indifférence politique – à tout le moins – de Green, « sa pente détestable » car l'écrivain ne s'intéresse qu'à la beauté des corps allemands (le cul allemand égale le cul grec), et la disponibilité des lieux tels les bains.

La position de Green à l'égard de la pédérastie est empreinte de violence, de dédain, parfois d'envie. Ces sentiments trouvent leur source dans le désir obsessionnel d'être reconnu tout en dénonçant la classe bourgeoise. Il stigmatise, se mettant à l'extérieur de cette classe sociale à laquelle il est confronté en tant qu'écrivain, ensemble le mauvais goût littéraire, le conservatisme politique, le refus – hypocrite – de l'homosexualité. Il a honte, au fond de lui-même, de cette inversion qu'il désire, et le journal lui permet de coucher ce déchirement (17/2/31). Pourtant concrètement il ne fréquente la classe populaire qu'à travers le fantasme sur la beauté physique parfaite de certains petits métiers, tel le « garçon laitier » qui revient à plusieurs dates au point d'être désigné comme « mon laitier » ; l'adjectif possessif signifierait que Green serait le seul à remarquer cette beauté. La virginité supposée du garçon ne sera pas forcée (7/10/31).

Le bourgeois, le « petit bourgeois », n'appartient pas à l'humanité au sens spirituel (et non politique) du terme, il en est séparé par la métaphore « une muraille invisible » (1/1/31). Green observe, de façon superficielle dénuée d'engagement, le conflit entre communisme et bourgeoisie, et les mouvements menés par M. Thorez (13/6/36). La Chambre des députés lui semble peuplée de vieillards (22/2/33) ; certains vieux messieurs dans les bains sont des policiers (5/9/32). Il observe qu'à Paris, contrairement à l'Italie (18/1/35) et à l'Allemagne, la prostitution est féminine, même sur les boulevards (10/11/34) tandis que des lois existent en France contre la pédophilie (19/6/32) ; le « nous », rarissime, insère Green dans un groupe dont la normalité est l'homosexualité masculine alors que l'individualisme, pour ne pas dire le solipsisme, caractérise Green.

Pour comprendre en profondeur le lien entre le désir du scandale – que Green partage avec Gide quoi qu'il en dise – et la revendication de l'homosexualité, il n'est que de lire avec attention une note d'un écrivain de 23 ans, déjà parue dans la première édition du *Journal*²⁰ : « Le spectacle vraiment le plus abominable, ce n'est pas la débauche, plein au fond d'une activité dévorante et simulatrice, mais bien la vaine existence de soi-disant intellectuels qui ne font qu'agiter leur propre néant, ou ceux qui ne font que lire. Lire peut être la forme la plus basse de l'activité, plus encore qu'un sommeil qui, lui, emmagasine au moins les forces qui nous sont nécessaires » (13/1/23) ; pas de sexe mais le refus du « néant » dans lequel vivent les gens dont Green recherche cependant la reconnaissance comme écrivain, et, surtout, le mot « sommeil » qui va bientôt susciter la création romanesque : *Mont-Cinère* (1926), *Adrienne Mesurat* (1927), *Les Clefs de la mort* (1927), et surtout *L'Autre sommeil* (1931), *Léviathan* et *Épaves*.

Green désigne les deux textes les plus brefs comme « nouvelles ». *Les Clefs de la mort* le déçoit lui-même bien que beaucoup de critiques l'apprécient (7/4/30) ; reprenant une remarque

²⁰ Cf. Julien Green, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome IV, 1975, p. 52.

de l'historien d'art W. Pater²¹ il se reproche de n'être pas allé assez loin dans les « dégoûts » pour créer une œuvre parfaite. Plus nette est la présence de *L'Autre sommeil* dans le *Journal intégral* : les réactions des lecteurs proches de l'auteur et la thématique, latente, de l'homosexualité masculine, flirtent avec le scandale. C'est la « description de Claude couché dans son lit » qui retient les lecteurs (2/5/30). Curtius livre des remarques autant personnelles – est-il un homosexuel frustré ? – que littéraires : il aurait aimé une scène d'amour explicite, une description sans aucune pudeur. Green analyse cette déception comme l'impossibilité de voir une extrême impudeur derrière cette réserve. Cet aspect revient un an plus tard : Curtius emploie le mot « scabreuses » pour les scènes homosexuelles, qu'il abhorrerait au fond, pense Green, qui écrit avoir voulu faire comprendre le passage de la jeunesse masculine homosexuelle, à 18 ans, à l'âge adulte, 30 ans (7/7/31).

Plus tard, lors de la parution du *Visionnaire*, en 1935, Curtius, juif, souffre de la situation en Allemagne, outre de sa frustration homosexuelle. Et Green note qu'à la suite de Gide Curtius le considère comme un grand (21/6/35). Il explique l'occultation dans ses nouvelles de description de scènes homosexuelles. La note du 29/3/30 comporte en quelque sorte un recto et un verso. Le recto évoque l'impossibilité de conserver l'estime de soi-même en tant qu'écrivain pour accepter la « morale admise » dans la société de cette période : taire, cacher l'homosexualité. Le verso met tout dans le mot pédérastie. Gide est en quelque sorte la voix de Julien. Green reprend ici le « hideux amour du scandale » au sens où il peut prétexter la fiction pour suggérer la pédérastie masculine.

Léviathan puis *Épaves* réunissent la double difficulté rencontrée alors par le jeune auteur : la contempation de la bourgeoisie et l'obsession de la pédérastie ; le désir de reconnaissance par le lectorat et l'expression du mépris envers la bourgeoisie. Dans cette période ces deux titres traduisent la volonté de provoquer le scandale. *Léviathan* est publié en 1929 au terme de 8 mois

²¹ Cf. Walter Pater, *Notes of Leonardo da Vinci*, London, Chapman and Hall, 1869.

de travail. *Épaves*, qui a demandé plus de temps et de travail, génère interrogations et conflits.

Le bandeau de *Léviathan* porte une citation (rebattue) tirée de *Pelléas et Mélisande*, dans la bouche d'Arkel : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes » (2/5/29). Cette proclamation dissimule le véritable sujet du roman, détourne, peut-être, l'attention du lecteur, sauf à poser que l'homosexualité et le désir soient une affaire divine ; le catholique Mauriac se déclare « scandalisé » (2/5/29), mais Green n'a que dégoût, voire mépris pour lui. Ce roman a bousculé son créateur dans la conception, la « voix » de ses personnages (10 et 27/10/28). La figure de Mme Grosgeorge, femme vieillissante torturée de désirs « ignobles », suscite chez le romancier plusieurs interrogations sur la société dans laquelle il vit : vraisemblance, cohérence ? sosie, copie de ce monde ? (2/11/28). Ici – et ce sera une affirmation permanente et durable dans le *Journal intégral* – les désirs sexuels et les frustrations de ses créatures effacent, en temps simultané, les propres envies de Green, qui a conscience de ce processus²².

Plus présente dans le *Journal intégral* car plus complexe est l'analyse du romancier sur *Épaves*. Green privilégie le Paris nocturne, labyrinthe composé d'eau, la Seine, et de pierre, ponts, avenues, maisons. Le titre initial fut *Crépuscule*, qui aurait pu s'entendre au propre et au figuré, puis *L'épave*, au singulier avec l'article défini désignant la noyée anonyme du début ; le titre définitif, dénué de déterminant, désigne les deux protagonistes (Henriette, l'épouse, demeure au second plan) (17/12/31). Les notes en italiques sont passionnantes car révèlent le renversement entre masculin et féminin. Le romancier lit alors Havelock Ellis (29/9/31, 17 et 19/11/32)²³. *Épaves* contient une inversion (29/9/31) au sens psychologique et au sens fantasmagique ; Éliane serait l'homme, Philippe la femme. Green avait aussi hésité au début à intituler le roman du prénom 'Philippe' (20/11/31), et il parle crûment de ce texte : « Le sexe est vainqueur, le con l'emporte », synecdoque désignant non l'épouse du protagoniste

²² Voir notamment 10/10/28, 24/12/30, 4/5/31, 23/9/31, 11/9/32, 26/1/33, 2/3/33, 22/11/35.

²³ Havelock Ellis, *Études de psychologie sexuelle* (1^{ère} édition 1935), Paris, Mercure de France, 1990, probablement le tome II, chapitre II, « La Vision ».

mais sa belle-sœur (29/9/31). Green met à nu les relations entre les deux personnages principaux (« héros » ne leur conviendrait certes pas), l'avant-dernière scène est le « viol d'un homme par une femme pédéraste », une homosexuelle dans un corps de femme ; il emploie pour évoquer la rédaction de ce passage son vocabulaire usuel, pine, sucer, bander (2/1/32).

La réception est tantôt surprenante tantôt décevante pour l'auteur. Un critique aussi peu subtil que Marcel Thiébaud, directeur de la « Revue de Paris », voit en Philippe un déséquilibré, un « inverti » traduit Green (27/11/31), vision à laquelle lectorat et critiques restent aveugles (15/4/32). Le Grix, qui s'ennuie à cette lecture, en pense l'atmosphère ratée à cause d'un effet hallucinatoire faible (1/4/32). Inversement, A. Maurois, peu proche de Green, l'apprécie d'après un courrier, « enthousiaste et apparemment sincère », de Mme Maurois (12/4/32). L'existentialiste Gabriel Marcel, que Green a toujours jugé petit à tous points de vue, publie un article négatif en réponse duquel l'auteur écrit en s'insurgeant (16/4/32).

Tel fut le scandale que le jeune romancier exprime à travers la fiction romanesque par, indissociables, l'homosexualité masculine et la dénonciation de la riche bourgeoisie, essentiellement parisienne.

Conclusion

La parution du *Journal intégral 1919-1940* a ressuscité Green dans la critique, ou plutôt a révélé un Green au langage ordurier, un Green peu engagé politiquement, un Green prétentieux et dédaigneux, souvent, de ses pairs. Sous sa plume « pédérastie » revêt une signification originale : détachée de son histoire grecque antique et opposée à l'usage d'enfants – sur ce point il se distingue nettement de Gide. Le scandale attaché aux pratiques sexuelles n'a pas attendu Green... Écrivains de premier plan ou de plans moins glorieux présents dans le *Journal intégral*, bon nombre d'auteurs sont ou se revendiquent ou se rêvent homosexuels. Cette pratique paraît mieux acceptée dans les milieux artistiques de la danse, de la musique, du théâtre, du cinéma.

Mais ce que montre une lecture attentive qui ne se laisse choquer ni par l'indifférence socio-politique ni par un lexique grossier, c'est l'origine profonde de la création romanesque. Les lignes en italiques permettent, enfin, de découvrir le déchirement entre le désir purement charnel, physique, sexuel, et l'interdit ; entre le corps et le monde imaginaire. Resterait à creuser la relation entre ce désir et la foi vécue par le romancier.

Annexes

1) « Il pense secrètement que l'heure est venue de frapper un grand coup pour que l'homosexualité acquière enfin libre place au soleil. Car, attentif aux moindres indices, il se persuade qu'en ce domaine l'opinion a foncièrement évolué ; que – sous l'influence de Freud, notamment – les questions sexuelles sont venues à l'ordre du jour ; que les 'tabous' sont abolis ; et que nous allons, à pas rapides, vers une grande liberté de mœurs.

Mais ce n'est vrai qu'en apparence. Gide prend ses désirs pour des réalités. Il voit une acceptation de fond, une nouvelle prise de position morale, dans ce qui n'est rien de plus qu'une des diverses manifestations d'un relâchement général, superficiel et momentané, issu des bouleversements de la guerre, de la fatigue et de la confusion des esprits : on réagit moins, on s'indigne moins facilement, on montre moins d'agressivité. Soit. Mais cette paresse à défendre certains principes moraux ne prouve nullement qu'ils soient moins enracinés. Si, en France, la sévérité de naguère paraît émoussée, si la censure des écrits est plus débonnaire, la police moins harcelante, le conformisme moins pudibond, rien, rien d'essentiel n'est changé, ni dans les lois répressives, ni dans le jugement du plus grand nombre de nos contemporains. Peut-être s'en apercevra-t-on bientôt... Les homosexuels peuvent bénéficier provisoirement d'une plus apathique tolérance : mais, en fait, l'homosexualité reste justiciable de la même réprobation qu'autrefois, et se heurte, non seulement auprès de la plupart des moralistes, mais auprès de l'immense majorité des Français, aux mêmes flétrissures, aux mêmes condamnations sans appel. » Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, tome 2, 1955, p. 1376, note *.

2) « Démodé, devenu insolite même par ses références et le mot d'uranisme dont il nomme par euphémisme les mœurs supposées contre nature, *Corydon* n'a pourtant pas perdu aujourd'hui toute sa force de provocation. Certes la défense de l'homosexualité est une cause entendue, et Gide est un de ceux qui auront le plus œuvré pour qu'elle le soit. En ce début du XXI^e siècle, la culture *gay* a droit de cité, et nul ne peut contester qu'elle est une composante essentielle de notre paysage intellectuel et artistique. Ce n'est pas en vain que Gide aura rappelé le rôle déterminant joué par la sensibilité homosexuelle dans l'essor des arts aux plus brillantes périodes de la civilisation.

Toutefois *Corydon*, on l'a souligné, constitue la défense et illustration d'une espèce très particulière d'homosexualité. La pédérastie, cette forme de relation où le mentor couche avec son disciple, et où les rôles d'élève et d'amant sont confondus, n'est pas plus à l'honneur qu'elle ne l'était à l'époque de Gide, où il existait une certaine tolérance de fait, quand ce n'était pas une franche licence, en particulier dans les colonies. La pédérastie, lorsqu'elle concerne un mineur, n'a pas cessé d'être un crime puni par la loi. Au contraire, peut-on dire, loin qu'il y ait eu libéralisation à cet égard, ce crime n'a jamais été si lourdement puni que de nos jours. » Fr. Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, Paris, Flammarion, Grandes biographies, tome 1, p. 694.

Alfredo Luzi*

Il mito del pasto totemico in *Porcile* di Pasolini, tra potere e trasgressione

Nella nota al volume che raccoglie *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, opere pubblicate postume nel 1979, Aurelio Roncaglia, nell'individuare la genesi di *Porcile*, cita una intervista rilasciata da Pasolini a Jean-Michel Gardair, professore di letteratura italiana all'università di Paris IV - Sorbonne, per «Il Corriere del Ticino» (13 novembre 1971):

Nel '65 ho avuto l'unica malattia della mia vita: un'ulcera abbastanza grave, che mi ha tenuto a letto per un mese. Durante la prima convalescenza ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso personaggi. Inoltre, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi. Siccome queste tragedie sono scritte in versi, probabilmente avevo bisogno di un pretesto, d'interposte persone, cioè di personaggi per scrivere versi [...]

Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel '65 e praticamente le ho finite nel '65. Soltanto che non le ho finite. Non ho finito di limarle, correggerle, tutto quello che si fa su una prima stesura. Alcune sono interamente scritte, tranne qualche scena ancora da aggiungere. Nel frattempo sono diventate un po' meno attuali, ma allora le do come cose quasi postume¹.

Ma, sulla base di quanto afferma Siciliano in *Vita di Pasolini*, sarà opportuno ipotizzare una correzione di data:

Una sera di marzo, 1966, a cena in un ristorante del Portico d'Ottavia, in ghetto, a Roma, ebbe una crisi di ulcera [...]. Dovette stare circa un mese

* Università di Macerata.

¹ Aurelio Roncaglia, *Nota* in Pier Paolo Pasolini, *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 312-313.

a letto, immobile [...] Tornò tra gli amici dicendo: «A letto ho scritto sei tragedie». Era vero: aveva abbozzato in quel mese i sei testi che costituiscono il suo *corpus* teatrale: *Calderòn*, *Pilade*, *Affabulazione*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*².

A sua volta, l'indicazione cronologica di Siciliano viene messa in dubbio da un riscontro intertestuale presente nella sequenza dell'agnizione di Spinoza che rivela a Julian: «Ma sono, in compenso, duecentonovant'anni che sono morto»³.

Se ne evince dunque che la composizione della tragedia sia da posticipare al 1967.

L'elaborazione di un testo teatrale come *Porcile* (la cui struttura presenta ampie variazioni rispetto alla scenografia filmica, più orientata al mantenimento tematico della connessione tra passato e presente, tra mito e attualità, secondo uno schema frequente nei film pasoliniani degli anni attorno al 1970) rientra comunque nell'ambito della teoria estetica definita da Pasolini nel saggio *Manifesto per un nuovo teatro*, pubblicato in «Nuovi Argomenti», (n. 9, gennaio-marzo 1968). Di fronte alla crisi della comunicazione affidata alla lettura e in presenza dell'irrisolto problema, sul piano filosofico-politico, della connessione tra teoria e prassi, tra riflessione e azione, Pasolini suggerisce una commistione dei generi, cercando di dare (o ridare) dignità di valore al testo scritto, e proponendo la nascita di un teatro di parola in antitesi ad un'idea di teatro, ormai acquisita per tradizione culturale, che aveva sempre privilegiato il personaggio, lo spazio, la gestualità drammatica.

Egli condensa le sue idee in questo *Riepilogo*:

Il teatro di Parola è un teatro completamente nuovo, perché si rivolge a un tipo nuovo di pubblico, scavalcando del tutto e per sempre il pubblico borghese tradizionale.

La sua novità consiste nell'essere, appunto, di Parola: nell'opporci, cioè, ai due teatri tipici della borghesia, il teatro della Chiacchiera o il teatro del Gesto o dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità: a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza), b) dal comune odio per la parola, (ipocrita il primo, irrazionalistico il secondo).

² Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 298.

³ Pasolini, *Porcile*, cit., p. 85.

Il teatro di Parola ricerca il suo «spazio teatrale» non nell'ambiente ma nella testa.

Tecnicamente tale «spazio teatrale» sarà frontale: testo e attori di fronte al pubblico: l'assoluta parità culturale tra questi due interlocutori, che si guardano negli occhi, è garanzia di reale democraticità anche scenica.

Il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo solo pubblico.

Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale"⁴.

Pasolini, dunque, con il suo stile asseverativo in funzione pedagogica e didattica, cerca di riavviare una dinamica sociale in cui svolga un ruolo fondamentale un teatro culturalmente e politicamente impegnato, da ascoltare piuttosto che da vedere, ripudiando nel contempo la convenzionalità della lingua e ribadendo il fondamento della ricerca del senso dell'opera attraverso il significato delle parole.

Pasolini cerca il sostegno alla sua operazione, facendo riferimento e al teatro antico ateniese (in cui il valore rituale supera la mancanza d'azione sul palcoscenico) e alle esperienze di Majakovskj e Esenin (nella cui utopia ritrova il tentativo di connessione tra classe operaia e intellettuali), per giungere a Brecht, ultimo innovatore della tradizione teatrale, grazie alla teoria dello straniamento, inteso come meccanismo conscio della distanza tra realtà storica e finzione scenica.

E non a caso il nome di Brecht ricorre nel testo di *Porcile*, nel terzo episodio, in cui il padre di Julian allude alla carica metaforica del segno espressionistico, sia esso visivo o teatrale, proprio in relazione al processo di 'alienazione' perseguito consapevolmente da lui stesso e dalla moglie, in qualità di perfetti interpreti della civiltà capitalista:

PADRE

I tempi di Grosz e di Brecht non sono affatto passati.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», n.s., 9, gennaio-marzo 1968, p. 22.

E io avrei potuto benissimo essere disegnato da Grosz sotto forma di un grosso maiale, e tu di una grossa maiala: a tavola, naturalmente, io col culo di una segretaria sulle ginocchia, e tu con l'affare dell'autista in mano.

E Brecht potrebbe benissimo, buonanima, farci fare la parte dei cattivi in una pièce dove i poveri sono buoni⁵.

In questo modo Pasolini cerca di realizzare la connessione tra teatro e poesia, tra rito della lettura solitaria e rito della partecipazione collettiva, pur correndo il rischio di proporre come destinatario del suo teatro di parola un pubblico di soli lettori di poesia:

Questo nuovo tipo di teatro, che io chiamo 'teatro di parola' [...] è un misto di 'poesia letta a voce alta' e di 'convenzione teatrale' sia pure ridotta al minimo [...]. 'Poesia orale', resa rituale dalla presenza fisica degli attori in un luogo deputato a tale rito [...].

Perché mai di 'parola'? Perché è scritto in versi, cioè nella 'lingua della poesia'; e in esso dunque la 'parola' è usata in un suo momento espressivo al massimo grado: insieme 'ambiguo' e 'assoluto' [...].

Un teatro per soli lettori di poesia⁶.

Sullo sfondo di un'emergente omologazione e di una regressione rivoluzionaria che ha segnato, per certi aspetti, la dimensione protestataria del '68, Pasolini assume una posizione solitaria riconfermando, dinanzi al problema del centralismo della cultura di massa e della falsa democrazia dei media, la sua grande fede nella letteratura, nella densità ed ambiguità della parola. Alla 'unidimensionalità' delle coscienze egli oppone una forma esasperata d'individualismo sofferente e perdente.

In questo senso, *Porcile* si configura come un'opera in cui predomina l'autobiografismo strutturale, inteso come riproposizione del mito privato, rivisitato alla luce della problematica psicanalitica, e della trasgressione, dello scandalo, in prospettiva politica. In un'intervista rilasciata in Francia al settimanale «Lui», citata da Enzo Siciliano in un articolo che annunciava la pubblicazione di *Petrolio*, l'autore aveva esplicitato questa sua

⁵ Pasolini, *Porcile*, cit., p. 24.

⁶ Roncaglia, *Nota*, cit., p. 311.

attitudine psicologica e culturale: «Sono scandaloso. Lo sono nella misura in cui tendo una corda, anzi un cordone ombelicale, tra il sacro e il profano»⁷.

L'esperienza teatrale, definita teoricamente nel *Manifesto*, rappresenta un tentativo di riconquistare un destinatario altro rispetto alla letteratura ma, nello stesso tempo, un'estrinsecazione del sistema ideologico privato pasoliniano che si amplia verso il sociale.

Per chiarire le modalità di questo intreccio tra motivazioni del soggetto e proiezioni politiche può risultare funzionale un breve riassunto della *pièce* teatrale.

Ida, brava ragazza borghese contestatrice di piazza per eccesso di conformismo, ama Julian e cerca di scuoterlo dal suo stato di astenia e indifferenza. Lo invita a partecipare alle proteste dei ragazzi comunisti sotto il muro di Berlino. Ma Julian mantiene il suo atteggiamento enigmatico, facendo capire a Ida che ha altri amori, con allusioni, silenzi, segreti. Mentre la madre cerca di capire l'atteggiamento del figlio, il padre, grande industriale, riprende i contatti con vecchi nazisti che si sono rifatti un prestigio nella nuova Germania cambiando nome (e con la plastica facciale, aggiunge Pasolini). Il padre, Klotz, è pronto a trovare un accordo per la fusione della sua ditta con quella di Herditze (alias Hirt). Intanto affiorano episodi misteriosi della vita di Julian, che rivelano la sua scelta esistenziale, l'amore per la natura, il disprezzo per il censo, l'affetto per i contadini, quasi tutti immigrati italiani, il senso d'appartenenza ad una categoria, quella dei colpevoli rispetto a quelle dei «padroni protetti da Dio».

Mentre si sta celebrando la festa per la fusione delle due imprese, a Julian appare Spinoza, che gli spiega il valore della ribellione.

Il dramma si conclude con la notizia della morte di Julian, sbranato dai maiali.

Qui, dunque, come in altre opere pasoliniane, il problema psicanalitico del rapporto padre-figlio, famiglia-individuo, si dilata, fino ad assumere la prospettiva di una trasgressione alla continuità tra potere nazista e capitalismo, sottolineata peral-

⁷ Enzo Siciliano, *Il mio corpo nella lotta*, «Corriere della sera», 22 ottobre 1992.

tro dal fatto che diversi nomi dei personaggi (Hirt, ordinario di anatomia all'università di Strasburgo, Clauberg, Ding, Sievers) sono, per ammissione dello stesso Pasolini, desunti dal volume *Medicina disumana: documenti del processo di Norimberga contro i medici nazisti* (Milano, Feltrinelli, 1967).

Negli anni 1964-1965 Vittorio Sereni scriverà i testi poetici di *La pietà ingiusta*, *Nel vero anno zero*, impostati anch'essi sulla denuncia della mancata soluzione di continuità tra partecipazione al nazismo e opzione capitalistica («si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore»)⁸ da parte della borghesia tedesca, tema nucleare di *Porcile*.

La tragedia moderna non può dunque inventare nulla di nuovo, anzi, non può far altro che appoggiarsi ai modelli dei tempi, dove il genere della tragedia rappresentava l'esaltazione della conflittualità e della trasgressione. Ciò spiega la scelta da parte di Pasolini di un registro stilistico, per *Porcile*, basato sulla riscrittura, in una sorta di delicato equilibrio fra peso della tradizione e tendenza innovativa. Lo scrittore non esita a ricorrere al verso e ad un ritmo iterativo in cui non c'è nulla d'ironico o di astratto ma molto di didattico e morale. Da una parte insomma egli dimostra una fiducia assoluta nella letteratura (corredando il testo poetico di assonanze interne e rivelando in alcune sequenze una chiara tendenza al lirismo), dall'altra si rifugia, come per un gioco oppositivo, nella variazione, nel commento e amplificazione del testo dato.

Nel nostro secolo, nonostante tutto, la tragedia è ancora considerata il genere abitato in modo più frequente dalla trasgressione, dall'abnorme, dal mostruoso, concepiti come inneschi per far esplodere le contraddizioni delle istituzioni e del potere. Pasolini segue anch'egli questa strada: ma è da precisare che in lui il potere è, preliminarmente, uno degli elementi conflittuali di una lotta avviata precedentemente a livello familiare.

Il personaggio tragico di Pasolini non è mai un caso individuale ma il riflesso di una condizione psicanalitica, sociologica e politica. I fatti privati diventano così situazioni generali della società e della storia e i personaggi tendono a diventare modelli.

⁸ Vittorio Sereni, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, p. 176.

Esemplarmente, come in altre opere, in *Porcile*, si pone in scena un tema ricorrente nella produzione pasoliniana: la crisi del rapporto tra genitori e figli. La famiglia è in crisi perché sono crollate le basi su cui trovavano fondamento le suddivisioni dei ruoli. Da questa disgregazione deriva una crisi d'identità che è metafora di una ambiguità sessuale e linguistica, rivelata, nel caso del dramma in questione, dalla ribellione passiva del figlio che ha scelto di non scegliere, incerto com'è tra conformismo e rivoluzione:

PADRE

Vediamo un po'! io e te siamo alleati:
 tu madre-padre, io padre-madre.
 La tenerezza e la durezza
 sono intorno a lui da tutte le parti.
 Forse abbiamo sbagliato noi?
 Forse tu dovevi essere tutta madre e tenerezza,
 e io tutto padre e durezza?
 Ma non è colpa mia se io ho letto i classici e tu no.
 Se tu sei un dragone prussiano e io un po' gentildonna.
 Che complicati scambi di parti!
 Ma la Germania di Bonn, accidenti,
 non è mica la Germania di Hitler!
 La tenerezza e la durezza vi sono mescolate.
 Si fabbricano lane, formaggi, birra, bottoni
 (quella dei cannoni è un'industria d'esportazione).
 Del resto poi, si sa, anche Hitler era un po' femmina,
 ma, com'è noto, era una femmina assassina: la nostra
 tradizione è dunque decisamente migliorata.
 Io sono madre, sì, ma affettuosa. E dunque?
 La madre assassina, lei, ha avuto figli obbedienti
 con gli occhi azzurri pieni di tanto disperato amore!
 Mentre io, io, madre affettuosa, ho questo figlio
 che non è né ubbidiente, né disubbidiente?⁹

La moderna società capitalistica divora i figli che non obbediscono alle regole. Attraverso la citazione di Grosz e di Brecht, che precede il brano sopra citato, Pasolini realizza il tentativo di una riscrittura del rito teatrale che ribalti il tragico in grottesco, anche attraverso il rovesciamento rituale, per cui la vicenda non è più opera di uomini ma di maiali. In questo modo il porcile è il

⁹ Pasolini, *Porcile*, cit., pp. 24-25.

nuovo tabù e chi ne infrange il recinto viene punito con l'esclusione e la morte e condannato al silenzio.

In *Porcile* si ripropone, dunque, l'ossessivo conflitto nel rapporto padri-figli, questa volta ambientato nell'ambito industriale ed alto-borghese tedesco. Ma il senso della tragedia è tutto concentrato nell'atteggiamento etico di Julian, il figlio del grande industriale fabbricante di cannoni durante il nazismo, e poi perfettamente integrato nella nuova Germania democratica e capitalista, colui che rifiuta di scegliere, dichiarando così la sua opposizione e la sua incomprensione al tipo di strutturazione sociale accettata dalla maggioranza. La lunga adolescenza ermetica di Julian è lo strumento con il quale il protagonista sfugge al conformismo della ribellione giovanile (mentre altri organizzano manifestazioni sotto il muro di Berlino) e all'adesione al potere, incarnato ieri dal nazismo e oggi dal capitalismo, e la cui cerniera di continuità è rappresentata dalla figura del padre.

Julian, scegliendo l'assenza, la stasi esistenziale, rifiuta l'eredità economica, sociale e politica, della famiglia, si ribella, a suo modo, alla Germania, accettando però il suo ruolo di capro espiatorio, tema enucleato frequentemente da Pasolini, quasi una sorta di derivazione della cultura antropologica, su cui si innesta un particolare sentire religioso, così intensamente presente nella sua formazione culturale:

JULIAN

Adesso sei offesa perché non vengo a Berlino
a fare il buffone con dei cartelli
che oppongono terrorismo di giovani borghesi
a terrorismo di vecchi borghesi?
Mi sentirei fuori posto, avrei uno sguardo... straniato.
Niente di ciò che è di tutti è mio.

IDA

Io so solo che, a proposito della nostra marcia su Berlino,
sei uno schifoso individualista!

JULIAN

Sì, infatti, in parte, grugnisco come mio padre:
ma non ti do il diritto di dirlo.

IDA

Invece parlo: tu stai dalla parte del tuo papà:
e chi vuole il nulla, come te, vuole il potere.

JULIAN

Anche tuo papà ha il potere.

IDA

Ma se tu fossi negro io ti amerei lo stesso.

JULIAN

Mi gratto la testa. Tutto questo non mi interessa.

Le mie cinquanta parti conformiste sono annoiate.

Le mie cinquanta parti rivoluzionarie sono sospese.

L'insieme, vuole stare fermo a godersi [...] ¹⁰.

La scelta di Julian è profondamente trasgressiva. Egli sceglie la regressione totale verso la campagna, il mondo dei poveri contadini, degli immigrati italiani, dei maiali, un mondo degradato quanto lo è quello della nuova Germania, dove l'industriale che fabbricava cannoni durante la guerra si allea con il borghese torturatore di Ebrei. L'abiezione morale e culturale è confermata dal dialogo tra il Padre e Herdhitze. Essi, con cinica disinvoltura, sottomettono l'idea dello sviluppo della scienza e degli studi umanistici a pretesto per un progetto di 'acculturazione industriale', elemento unitario di una parabola temporale in cui passato e futuro si toccano in un presente politico e sociale basato sulla rimozione della colpa, sull'aberrante capacità di dimenticare gli orrori della storia:

HERDHITZE

Il problema del futuro non è individuale.

PADRE

Ah!

HERDHITZE

Non ci sarà più traccia di cultura umanistica, domani.

PADRE

Ah!

HERDHITZE

E gli uomini non avranno più problemi di coscienza.

PADRE

Ah! Perché lei ne ha avuti? Scusi, tutto ciò mi sembra molto contraddittorio.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 19-20.

HERDHITZE

La mia vecchia esperienza, costruttiva,
mi dice che le contraddizioni sono assolutamente necessarie.

PADRE

Infatti... infatti... infatti...

c'è un momento in cui la mia abiezione di maiale
(col ventre capace di contenere un'intera classe sociale),
attraverso il rimpianto del passato,

si purifica... Ed è lì
che ho io torto.

Invece... invece... invece...

c'è un momento in cui la sua abiezione di maiale,
attraverso l'idea del futuro
si fa ancora più cinica... Ed è lì
che lei ha ragione

HERDHITZE

Eh! Ambiguità del bene!¹¹

Tutto sembra cambiato e nulla è cambiato. Il mascheramento è denunciato, anche a livello linguistico, attraverso il semplice cambio d'identità, ma la sostanza morale (anzi, immorale), psicologica, dei personaggi resta costante. Sotto forma diversa, e con più marcato segno politico-sociale, si ripropone anche qui, in filigrana, il problema pirandelliano dell'autenticità, frantumata dalla società contemporanea in un inesauribile gioco delle parti. Julian, in fondo, risulta più autentico di coloro che fingono d'interessarsi al suo destino.

Di fronte all'enigma (una parola chiave nell'intera produzione pasoliniana) delle scelte umane, che non può essere sciolto nemmeno dalla parola, comunque ambigua, etimologicamente approssimata, Pasolini è spinto ad inserire nel dramma un personaggio che svolga una funzione esplicativa da parte dell'autore, una sorta di voce della coscienza proiettata all'esterno della soggettività. In *Porcile* questa agnizione è affidata alla figura di Baruc Spinoza (1632-1677), il filosofo olandese espulso per eresia dalla comunità ebraica, ed autore dell'*Etica*. Egli appare appunto nel momento in cui l'ethos della tragedia si fa più intenso,

¹¹ *Ibidem*, pp. 56-57.

prestando il suo pensiero e la sua voce a Pasolini e, nel contempo, accomunando lo scrittore nell'abiura del mito della Ragione.

Spinoza, appare, prima della morte, a Julian, compiendo la sua funzione d'interprete dei significati della tragedia, in omaggio alla preoccupazione pasoliniana di non lasciare nulla di oscuro o di non commentato. Il discorso del filosofo prepara la significazione della morte rituale, del pasto totemico che si compirà con lo sbranamento di Julian da parte dei maiali:

SPINOZA

Strana contraddizione in questo ebreo quarantenne!
 Spiegare Dio con la Ragione: voglio dire,
 con la Ragione che era già scientifica e borghese!
 Dio era, già, un vecchio problema; e quella Ragione
 non trovava dunque ancora un nuovo oggetto su cui parlare?
 Io sono morto giovane, Julian, a soli quarantacinque anni.
 Ma sono, in compenso, duecentonovant'anni che sono morto.
 Se dunque aggiungiamo la mia esperienza alla tua
 (che non hai voluto fare, ma hai fatto malgrado te stesso)
 siamo, insieme, di una vecchiaia veramente maestosa:
 abbiamo, cioè, l'età stessa della nostra Epoca.
 Ma per un'Epoca, tre secoli non son poi molti:
 essa è dunque in realtà nel fiore della gioventù
 (ha più, molto più, la tua età che la mia).
 La decisione che tu ora prendi è dunque la decisione
 che potrebbe prendere questa intera nostra giovane Epoca...¹²

Julian, che si dà in pasto ai maiali, infimo oggetto del suo amore, diventa così il simbolo della distruzione della ragione, e lo scandalo di questa morte è tutto concentrato nella sua estrema abiezione. Poiché l'eroe del nostro tempo non può più essere il testimone della massima purezza, come nella tradizione cavalleresca, lo sarà della massima degradazione. Solo così il suo gesto diventa l'unica forma di radicale opposizione e rifiuto alla nostra abietta società del compromesso.

C'è dunque, alla fine della tragedia, una sorta di 'paideia', di educazione alla morte:

MARACCHIONE

Ormai i maiali si masticavano gli ultimi pezzi di Julian.

¹² *Ibidem*, pp. 85-86.

Uno aveva nella bocca una mano, e gli altri cercavano di portargliela via e mangiarsela loro.

HERDHITZE

Non avete potuto salvare neanche un dito, un ciuffo di capelli...

MARACCHIONE

No, niente, niente...

HERDHITZE

Insomma hanno fatto veramente piazza pulita quelle bestie?

MARACCHIONE

Sì, signore. Se uno non li avesse visti, coi suoi occhi, da lontano, mangiarsi un uomo, arrivando lì, non avrebbe capito proprio niente.

HERDHITZE

Ne siete sicuri veramente?

MARACCHIONE

Oh sì, signore, sicuri veramente.

HERDHITZE

Non c'è rimasto neanche un segno?
Un pezzo di stoffa,
mettiamo, una suola di scarpa?

MARACCHIONE

No! Niente!

HERDHITZE

Un bottone...

MARACCHIONE

No, niente. Niente di niente.

HERDHITZE

Allora, ssssst! Non dite niente a nessuno¹³.

La società impone il silenzio sulla parola. Ma il gesto resta a ribadire l'enigmaticità dell'uomo.

¹³ *Ibidem*, pp. 98-99.

III

Dangers et plaisirs de la pensée religieuse

Luca Pierdominici*

De la scandaleuse liberté en pensée et en parole chez Marguerite Porete

La notion d'esclandre représente sans doute une clé de lecture pertinente pour interroger ce texte complexe qu'est le *Miroir des âmes simples et anéanties* de Marguerite Porete¹, la célèbre *pseudomulier*² dont la force des idées l'a conduite au bûcher. Dans ce sens, le scandale montre bien le danger que pouvait représenter en son temps sa pensée libre, assez proche de celle manifestée au sein des mouvements du Libre-Esprit³ et revendiquée en partie par les béguines et bégards mêmes des XIII^e et XIV^e siècles. C'est un scandale suscité devant les théologiens de l'Inquisition française, certainement perçu comme tel par eux, et qui donna lieu à cette réaction de leur part qui coûta la vie à Marguerite le 1^{er} juin 1310, Place de Grève, à Paris.

* Università di Macerata.

¹ Nos éditions de référence sont les suivantes : Margherita Porete, *Lo Specchio delle anime semplici*, Nuova edizione, testo medio francese a fronte, traduzione di Giovanna Fozzer, introduzione e note di Marco Vannini, Firenze, Le Lettere, 2018 (1^e éd., Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1994) ; Id., *Le Mirouer des simples âmes*, éd. Romana Guarnieri, Turnhout, Brepols, 1986 (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, LXIX) ; Id., *Le Miroir des âmes simples et anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*, Introduction, traduction et notes de Max Huot de Longchamp, Paris, Albin Michel, 1984.

² *Circa festum Pentecostes accidit Parisiis quod quaedam pseudo-mulier de Hannonia, nomine Margaretha, dicta Porrette [...]* ; *Chronique* du « continueur » de Guillaume de Nangis, citée par Paul Verdeyen, *Le Procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart*, « Revue d'histoire ecclésiastique », 81, 1986, p. 88.

³ Cf. Marco Vannini, « Introduzione » à Margherita Porete, *Lo Specchio delle anime semplici*, cit., p. 8.

Pourtant, la béguine de Valenciennes, peut-être consciente de l'obstacle dressé entre elle et l'Église par un texte⁴ qu'elle n'hésita pas à qualifier de « fort à comprendre », propose un chemin de perfection où, au contraire, tout « obstacle » devrait être levé⁵ : rien de moins scandaleux, de ce point de vue, car son parcours devrait conduire à annuler toute distance, toute forme de séparation d'entre l'âme et Dieu, dans une sorte de fusion (ou de confusion, de l'être et du croire) qui se réalise déjà en ce bas monde. Marguerite, dont la profonde culture littéraire et courtoise est largement reconnue⁶, décrit son parcours dans un texte qui est un *speculum* et qui participe de l'écriture allégorique, mais aussi dramatique, ce qui le rend susceptible de la déclamation publique⁷. Les personnages sont Amour, Âme, Raison, Sainte Église, Entendement...

À qui s'adresse son texte ? Comme tout miroir, il devrait trouver ses auditeurs potentiels parmi des âmes élues qui s'y reconnaissent, se voyant reflétées dans le chemin de perfection proposé ; Marguerite parlera de ces hommes et femmes en termes de *marriz*, d'âmes égarées, tant qu'elles n'auront pas atteint le stade où elles seront « franches ». C'est un désir d'identification encore plus que de communion, et le public que vise l'auteure en écrivant son livre en français (non en latin), est un

⁴ Guy de Colmieu, évêque de Cambrai, l'avait fait brûler une première fois entre 1296 et 1306 sur la place publique de Valenciennes. Il avait interdit à Marguerite de le lire encore en public ; Cf. Vannini, « Introduzione », cit., p. 11 ; Verdeyen, *Le Procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart*, cit., p. 52.

⁵ Preuve de sa bonne foi, Marguerite, sans respecter l'interdiction de l'évêque de Cambrai, offre un livre semblable à l'évêque de Châlons-sur-Marne, qui en informe le successeur de Guy de Colmieu, Philippe de Marigny. La béguine est alors livrée au Grand Inquisiteur de France, Guillaume Humbert de Paris, chapelain du pape et confesseur du roi Philippe Le Bel. Son miroir avait pourtant reçu une première approbation du théologien Godefroid de Fontaines.

⁶ Les *Grandes chroniques de France* la disent « clergesse ». Cf. Verdeyen, *Le Procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart*, cit., pp. 47-94.

⁷ La prose, souvent rythmée, y alterne avec les dialogues et cède le pas à la poésie. Riche de ses qualités dramatiques, le miroir, « traité de mystique spéculative relatant une expérience personnelle sous une forme dialoguée », est également, pour Geniève Hasenohr, « une œuvre majeure de la littérature spirituelle française ». Cf. *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, par Robert Bossuat, Louis Pichard, Guy Raynaud de Lage, éd. revue et mise à jour par Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Fayard, Paris, 1992, art. « Marguerite Porete », pp. 989-991 ; ici p. 990 et pp. 990-991.

public à qui il ne faut pas trop expliquer ce qu'il sait déjà. Le désir d'amour le dispose d'emblée à cette fusion de l'âme en Dieu, inaccessible aux théologiens qui ne comprendront rien, eux, au sens profond du livre – et cela, évidemment, à la lumière de la seule raison⁸.

Le miroir coïncide avec le simulacre dont la créature a besoin pour accéder à l'état de grâce qu'elle vise sans pouvoir l'atteindre pleinement, si ce n'est dans le renoncement – c'est-à-dire, dans un (non-)acte où la volonté désirante s'annule complètement pour se perdre en Dieu, dont l'Âme ne sait rien tout en devenant Lui. Regardons alors de plus près à ce texte difficile mais qui indique paradoxalement un chemin fait de simplicité, ou qui rend simple en invitant à la simplicité : une femme « beghine en clerg[r]ie mult suffissant »⁹ l'a écrit, puis l'a défendu (par le silence !) devant ce même inquisiteur qui, les mêmes années, mettait sous procès les Templiers. L'Histoire aurait voulu le lui arracher jusqu'à ce que, après avoir été cité en 1942 par Simone Weil¹⁰, l'Italienne Romana Guarnieri ne le lui a restitué en 1946.

Le chemin de grâce comporte 7 étapes ou “ états ”, qui sont autant d'états de grâce à atteindre, puis à franchir et à dépasser¹¹. Le premier comporte la *mort au péché mortel* : à ce stade on garde l'observance des commandements de l'Église, en vivant selon nature, dans le respect de la Loi et suivant le conseil des hommes. Ceux-ci sont toujours, pour Marguerite, des « marchands » et « vilains », parce qu'ils agissent encore en fonction de leurs propres intérêts. La deuxième étape prévoit la *mort à la nature* : on vit dans la vertu, à l'exemple du Christ, suivant les

⁸ Il faut voir dans cette position une critique non seulement des hiérarchies de l'Église, mais aussi de l'esprit rationaliste et aristotélien qui imprègne la culture de l'époque en milieu bourgeois et citadin, finalement le même qui prédispose Marguerite à l'ouverture d'esprit dont elle donne la preuve en écrivant son livre et qui est à la base de l'originalité, comme de la liberté, de sa pensée.

⁹ Jean d'Outremeuse, *Ly Myreur des Histors*, éd. St. Bormans, t. IV, Bruxelles, 1880, p. 141. Source secondaire citée par Verdeyen, *Le Procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart*, cit., p. 92, n. 3.

¹⁰ Anne Carson, *Dekreacja. Wypowiedzenie Boga: Safona, Marguerite Porete i Simone Weil*, « Teksty Drugie », 5, 2017, pp. 219-238.

¹¹ Voir le schéma proposé dans l'introduction à l'ouvrage suivant : *Le Miroir des âmes simples et anéanties...*, éd. cit. par Max de Huot de Longchamp, pp. 34-35.

conseils de l'Évangile ; c'est une vie de bonté, qui consiste à faire la volonté de l'esprit et que mènent « ceux qui ont péri » (mais l'âme ignore encore son état). Le troisième état de grâce voit la profonde affection de l'homme aux œuvres de perfection ; celui-ci lutte contre la volonté de l'esprit (tandis que l'âme connaît maintenant son état) : la créature s'y égare. Le quatrième état immerge les *marriz*, les égarés, qui sont encore « esclaves » et « vilains » puisqu'ils ne sont toujours pas affranchis de Raison, dans la perfection de l'esprit : ils s'adonnent à la spéculation, la méditation et la contemplation (mais l'âme conserve encore de la volonté). C'est avec le passage au cinquième état que s'opère le renversement. L'abandon de Raison dispose aux œuvres de l'Amour : la mort à l'esprit conduit à recevoir maintenant la nourriture glorieuse dans la vie anéantie, ce qui veut dire que l'âme s'abîme en Dieu, le « Loing-Près » ; elle ne sait rien et sait tout, ne veut rien et veut tout, ne sent rien ni ne désire : l'âme, privée d'elle-même, est sans elle et pour Dieu. Les hommes sont prêts à être libres, maintenant : ils sont simplifiés. Leur vie, illuminée (nous sommes au sixième état de grâce), est désormais *sans intermédiaire*, pouvant se passer des règles de l'Église et des vertus. C'est une vie d'union avec Dieu, car l'âme est Amour : l'âme *est* Dieu. Elle est séparée du corps au septième état de grâce, dans la vision de la Trinité et la fruition divine.

Cette sorte d'*itinerarium* que Marguerite propose plus ou moins au moment où Dante écrit sa Comédie, n'est pas aussi structuré au niveau de l'écriture que le voyage du *Sommo Poeta* ; il n'est pas aussi bien agencé que le discours sur les états de grâce pourrait le laisser entendre. Comme le dit Huot de Longchamp, « le texte n'ayant guère de plan (il « miroite »), c'est par rapport à un schéma général diffus de la vie spirituelle qu'il faut se repérer, schéma constitué essentiellement par les sept états et les trois vies de l'âme »¹². C'est un texte de mystique spéculative¹³ et non affective : point d'extases ni de visions chez la béguine¹⁴,

¹² *Ibidem*, p. 33.

¹³ C'est-à-dire de philosophie tout court ; tout comme maître Eckhart, représentant de la mystique rhénane influencé par le livre de Marguerite, notre béguine n'utilise guère le mot « mystique ». Cf. Vannini, « Introduzione », cit., p. 6.

¹⁴ Elisa Chiti, *Si cor sentit, hoc non est ipsa. Morte dello spirito e liberazione del*

mais une approche rationnelle de la théologie médiévale dont elle est imprégnée¹⁵. On a reproché au « mirouer » ce manque de structure et une construction assez factice, mais la grâce paraît y rayonner en sautant, pour ainsi dire, d'un bout à l'autre du texte : l'amour rayonne hors des orbites accoutumées, ou miroite, dans un texte déstructuré, tel des paquets d'énergie qui se réverbèrent partout.

Marguerite sait que les théologiens n'apprécieront guère son discours peu traditionnel. Elle les attaque frontalement:

Vous qui en ce livre lirez,
 Se bien le voulez entendre
 Pensez ad ce que vous direz,
 Car il est fort a comprendre ;
 Humilité vous fault prendre
 Qui de Science est tresoriere
 Et des aultres Vertuz la mere.

Theologiens ne aultres clers,
 Point n'en aurez l'entendement
 Tant aiez les engins clers
 Se n'y procedez humblement
 Et que Amour et Foy ensement
 Vous facent surmonter Raison,
 Qui dames sont de la maison.

Raison mesme nous tesmoigne
 Ou .xiiij^e. de ce livre
 Chappitre, et n'en a vergoigne,
 Que Amour et Foy la font vivre
 Et d'elles point ne se delivre,
 Car sur elle ont seigneurie,
 Par quoy il fault qu'elle s'umilie.

Humiliez dont voz sciences
 Qui sont de Raison fondees,
 Et mettez toutes vos fiances
 En celles qui sont donnees
 D'Amour, par Foy enluminees,

cuore in Margherita Porete, « Micrologus », 11, 2003, p. 305.

¹⁵ Marguerite connaît entre autres le Pseudo-Dionys, probablement par le biais de Guillaume de Saint-Thierry, mais aussi Hugues et Richard de Saint-Victor, Saint Bonaventure et Saint Augustin (« Ama et fac quod vis »). Cf. *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, cit., p. 990.

Et ainsy comprendrez ce livre
 Qui d'Amour fait l'Ame vivre.
*Explicit*¹⁶.

Ces vers apparaissent uniquement dans le manuscrit de Chantilly¹⁷, dont la leçon est considérée comme la plus proche de la version originale, en langue picarde, du texte de Marguerite ; il remonte pourtant à la fin du XV^e siècle¹⁸. Le prologue manque dans les versions les plus anciennes qui nous sont parvenues (latines, anglaises, italiennes) ; aurait-il été rajouté à la fin du Moyen Âge pour souligner la force de son impact au fil du temps, auprès de publics toujours friands d'un livre ayant survécu au bûcher¹⁹ ? L'auteure, si c'est elle qui l'a écrit, y prend une position forte puisqu'elle défie les clercs et les théologiens : « Point n'en aurez l'entendement ».

Pour saisir les enseignements d'un livre « fort a comprendre », il faudra l'aborder avec humilité. On connaît bien le sens de ce mot, utilisé à bon escient par les auteurs médiévaux (lat. *humus*). Être humble veut dire reconnaître son lien avec le monde, accepter l'idée de la nécessité matérielle qui en découle pour l'homme, lequel ne peut garder la présomption de sa centralité lorsqu'il assume l'emprise des causes naturelles qui le déterminent par-delà sa volonté. La terre est l'élément le plus bas (le plus « en bas ») dans la physique aristotélicienne, mais elle reçoit directement l'influence des éléments supérieurs. Adhérer à la terre et tenir compte de ses impératifs signifiera donc accéder sans intermédiaire aux causes supérieures, dans une priva-

¹⁶ Porete, *Lo specchio delle anime semplici*, cit., v. 1-29, pp. 78, 80, 82. Sauf indication contraire, nous citons le texte en moyen français d'après cette édition, présentée par Marco Vannini, qui reproduit celle de Romana Guarnieri (1965).

¹⁷ Ms. Musée Condé, Chantilly, F. xiv 26

¹⁸ Porete, *Lo specchio delle anime semplici*, cit., Nota bibliografica, p. 63.

¹⁹ Le livre a été beaucoup lu au fil des siècles (notamment par Marguerite de Navarre). En 1470, il informe la réflexion d'un religieux anonyme qui, au couvent Notre-Dame d'Ambert, compose un enseignement de vie spirituelle destiné à une moniale et dont la deuxième partie, riche en thèmes de méditation, reprend implicitement certaines positions de Marguerite pour les contredire. Cf. *Le Livre de la Discipline d'amour divine* et *La Leçon de la disciple d'amour*, Paris, Regnault Chaudière, 1519 ; cit. par Geneviève Hasenohr, *La tradition du Miroir des simples âmes au XV^e siècle : de Marguerite Porete († 1310) à Marguerite de Navarre*, « Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », 143^e année, 4, 1999, pp. 1347-1366 ; ici, pp. 1349-1351.

tion de l'égo qui fait de la personne véritablement humble une personne noble : l'homme, libéré, est noble, d'une noblesse que seuls les pairs et les affranchis peuvent ou savent reconnaître.

Cette pureté de l'âme qui aspire à la fusion s'exprime ici par des mots et des images qui ne vont pas sans rappeler certains motifs courtois, comme celui de l'amour lointain, si cher entre autres à Jaufré Rudel. Marguerite l'évoque dès le départ, en donnant l'exemple d'Alexandre et du simulacre fait réaliser par une dame qui l'aime de loin, pour avoir entendu parler de ses qualités. C'est Amour qui prend la parole : « Or entendez par humilité un petit exemple de l'amour du monde, et l'entendez aussi pareillement de la divine amour ».

Exemple – Il fut un temps une damoysele, fille de roy, de grant cuer et de noblesse et aussi de noble courage ; et demouroit en estrange país. Si advint que celle damoisele oit parler de la grant courtoisie et noblece du roy Alixandre, et tantost sa volenté l'ama, pour la grant renommee de sa gentillesse. Mais si loing estoit ceste damoisele de ce grant seigneur, ouquel elle avoit mis son amour d'elle mesmes, car veoir ne avoir ne le povoit ; par quoy en elle mesmes souvent estoit desconfortee, car nulle amour fors que ceste cy ne luy suffisoit. Et quant elle vit que ceste amour loingtaigne, qui luy estoit si prouchaine ou dedans d'elle, estoit si loing dehors, elle se pensa que elle conforteroit sa masaise par ymaginacion d'aucune figure de son amy dont elle estoit souvent au cuer navree. Adonc fist elle paindre un ymage qui representoit la semblance du roy, qu'elle amoit, au plus pres qu'elle peut de la presentacion dont elle l'amoit et en l'affection de l'amour dont elle estoit sourprinse²⁰.

Si les références à la culture courtoise n'étonnent pas chez notre « clergesse », il faut rappeler qu'elles n'appartiennent pas non plus à la seule Marguerite : elles lui viennent du milieu béguinal, et non seulement familial, où probablement celle-ci a été formée²¹. Or Marguerite insiste sur l'humilité qui n'est pas en

²⁰ Prologue, chap. I, l. 16-31, pp. 86, 88.

²¹ D'autres femmes, parmi les plus cultivées, montrent des savoirs analogues dans leurs écrits, comme Hadewijch d'Anvers, Mechthild de Magdebourg, Béatrice de Nazareth, Hildegarde ; cette culture informe des textes où la pensée théologique des femmes, par rapport à celle des hommes, se nourrit plus librement de réflexions liées à l'expérience personnelle, car mûries en dehors des milieux monastiques auxquels toutes ne purent accéder. Cf. *Hadewijch d'Anvers, Écrits mystiques des béguines*, traduit du moyen-néerlandais par Fr. J.-B. P., Paris, Éditions du Seuil, 1954, « Introduction », pp. 10-11. Voir aussi Giovanna Fozzer, *Specchio di grazia e conoscenza*,

contradiction avec la noblesse du cœur manifestée par la fille du roi. C'est un amour séculier, présenté comme tel (« un petit exemple de l'amour du monde ») et alimenté par des qualités, celles d'Alexandre, qui s'énoncent dans le recours à un riche arsenal lexical connu : on parle de sa « grant courtoisie », de sa « noblece », qui entre en résonance avec celle de la dame (à son tour « de grant cueur et de noblesse et aussi de noble courage »). Cet amour mondain procède d'une sorte de projection, car la fille du roi a besoin d'une « ymage » : elle fait peindre ce simulacre « au plus pres qu'elle peut de la presentacion dont elle l'amoit et en l'affection de l'amour dont elle estoit sourprinse ». Il s'agit d'une représentation qui naît d'en bas et de l'intérieur, d'un amour qui est désir et séparation, mais aussi projection de soi et reflet ; l'image prête à Alexandre une « semblance » proche de celle que la dame s'est formée de lui sans l'avoir vu, dans une sorte d'auto-attribution de qualités permettant à ces âmes élues de se retrouver.

Il n'est pas étonnant que l'amour du monde (véritable *humus*) puisse alors exemplifier, chez Marguerite, le mouvement et les dynamiques de la « divine amour ». La transposition est faite par Âme, qui prend maintenant la parole :

L'Âme – Semblablement vrayement, dit l'ame qui ce livre fist escrire, au tel vous dis je : je oÿ parler d'ung roy de grant puissance, qui estoit par courtoisie et par tres grant courtoisie de noblece et de largesse ung noble Alixandre ; mais si loing estoit de moy et moy de luy, que je ne savois prendre confort de moy mesmes, et pour moy souvenir de lui il me donna ce livre qui represente en aucuns usages l'amour de lui mesmes. Mais non obstant que j'aye son ymage, n'est il pas que je ne soie en estrange païs et loing du palais ouquel les tres nobles amis de ce seigneur demourent, qui sont tous purs, affinis et franchix, par les dons de ce roy, avec lequel ils demourent²².

Amour humaine à l'échelle de l'Amour divine ou inversement ? La dimension spéculaire annule les polarités du désir dans un texte qui, encore plus qu'un miroir et sans proposer de

in Porete, *Lo specchio delle anime semplici*, cit., p. 53.

²² Prologue, chap. I, l. 33-41, p. 88. Nous soulignons les phrases qui nous intéressent.

véritable itinéraire²³, devient le simulacre de cet amour même, modèle et objet d'Amour, invitant Âme à Le devenir ici-bas. C'est l'ancrage terrestre de ces positions qui fait l'originalité de Marguerite et de son langage : elle n'incite pas à laisser le monde et son parcours n'est pas fait de degrés, ni d'ascension, comme le montre très justement Luisa Muraro : « Marguerite Porete a essayé de faire un schéma de ce mouvement divin dans les rapports entre le cinquième « être » (vie anéantie), le sixième (ravisement), le septième (vie glorieuse après la mort). D'après ce qu'elle en dit au chap. 61²⁴, il en résulte, malgré la série numérique, qu'il ne peut pas s'agir d'un escalier : premièrement, ses degrés sont entr'eux incommensurables : ce sont de véritables sauts de l'être ; et deuxièmement, l'âme les traverse en tombant plutôt qu'en montant [...] »²⁵.

Dans sa dimension performative, le livre (destiné à être lu, voire diffusé oralement – ce qui en fait un ouvrage peut-être scandaleux, car un peu « galehot »²⁶ –), voudrait donc réverbérer, en tant qu'œuvre de charité, cet Amour qui fond et confond plus qu'il unit ; il voudrait mener à un parcours qui advient par sauts, dans l'abandon, dans la privation de Soi, et où l'on monte en tombant. Cette progression quantique, où les coordonnées haut-bas s'annulent, ne permet pas de connaître simultanément

²³ Cf. Vannini, « Introduzione », cit., pp. 13-15.

²⁴ « [Amour] – J'ai dit, dist Amour, que ilz sont sept estaz, de plus hault entendement assez les ungs que les aultres, sans comparaison ; car d'autant comme il y a a dire d'une goutte d'eau envers toute la mer, qui est moult grant, autant a il a dire du premier estat de grace envers le second, et ainsi des aultres, sans comparaison. Et non pourtant il n'y a si grant estat, de tous les quatre estaz, ouquel l'Âme ne vive en tres grant servage ; mais le cinquième est en franchise de charité, car il est descombré de toutes choses ; et le sixième est glorieux, car l'ouverture du douls mouvement de gloire, que le gentil Loingprès donne, n'est aultre chose que une apparicion, que Dieu veult que l'Âme ait de sa gloire mesmes, que elle aura sans fin. Et pource luy fait de sa bonté ceste demonstrence du setiesme estat ou sixième. Laquelle demonstrence naist du septiesme estat, qui donne le sixième estre » (chap. LXJ^e, l. 3-14, p. 244).

²⁵ Luisa Muraro, « Lointain-proche » – *Le Dieu des femmes*, in Bernard Van Meenen (dir.), *La mystique*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2001 pp. 51-66.

²⁶ Fonctionnant comme un simulacre d'Amour, le « mirouer » peut déterminer sur le lecteur, par ses dynamiques, un effet analogue à celui provoqué par le *Lancelot* en prose, que lisent Paolo et Francesca, dans un chant célèbre de *l'Enfer* de Dante.

la position et le mouvement des paquets d'Amour²⁷, qui rayonnent dans l'incommensurable (« sans comparaison »²⁸). L'impossibilité de mesurer rappelle alors, en quelque sorte, le « nient savoir » de Marguerite, ce qui nous permet de filer notre métaphore quantique : chacun à sa manière et suivant des parcours différents, Dante et Marguerite annoncent, avec leurs systèmes ou cosmogonies qui sont mus également par Amour (selon des concepts philosophiques à la fois aristotéliens et platoniciens), le principe mathématique d'indétermination de Heisenberg²⁹. « L'amor che move il sole e l'altre stelle »³⁰ est cette énergie universelle qui s'irradie comme des photons de lumière, qui unit à distance et qui permet de sauter, par attraction, sans intermédiaire, d'une sphère à l'autre ou d'une orbite à l'autre, telles ces particules dont on sait tout et rien. La métaphysique de nos vieux écrivains et théologiens rejoindrait-elle les théories physiques du XX^e siècle ?

L'itinéraire de la libération est bien illustré dans un texte en surbrillance dont la progression, bien que renvoyant à une dimension linéaire (à savoir, la succession des « états de grâce »), fuit toute mécanique traditionnelle pour donner l'image d'un Amour radiant, d'une grâce qui rayonne ou s'irradie : une grâce qui est partout et en même temps. C'est un procès qui s'annonce dans ses caractéristiques d'hérésie dès le début, lorsque Marguerite souligne que :

Nostre Seigneur n'est mie du tout enfranchi d'Amour, mais Amour l'est de Lui pour nous, affin que les petis le puissent oïr a l'occasion de vous : car Amour peut tout faire sans a nully meffaire³¹.

²⁷ D'ailleurs, dans la mécanique quantique il y a aussi le fait que les entités physiques sont en même temps ondes (amour) et corpuscules (enveloppe terrestre) ; Marguerite semble situer son identité spéculative dans une structure orbitale cédant à la force centripète, tombant vers un centre qui comporterait, au terme de la chute, une sorte de fusion.

²⁸ Voir plus haut, la citation de la note 24.

²⁹ Sur la mécanique quantique on peut lire aujourd'hui quelques bons livres de divulgation. Entre autres, l'essai pseudo-narratif de Carlo Rovelli, *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020, nous a paru fort intéressant.

³⁰ Dante Alighieri, *Paradiso*, u. éd., ch. XXXIII, v. 145.

³¹ Prologue, chap. I, l. 44-47, p. 88.

Dieu n'est pas affranchi d'Amour, car Dieu est Amour, mais, dans sa perfection, Amour (qui « peut tout faire sans a nully meffaire ») l'est de Lui – et cela, dans une condition qui participe des sept états (« sept estres de noble estre ») dont la noblesse est toujours soulignée :

Et dit ainsy Amour pour vous : Ils sont sept estres de noble estre, desquieulx creature reçoit estre, si elle se dispouse a tous estres, ains qu'elle viengne a parfait estre ; et vous dirons comment, ains que ce livre fine³².

La béguine introduit dès son prologue cette idée qui va déjà dans le sens d'une libération suspecte : c'est comme si Amour, affranchi de Dieu, pouvait se libérer de Lui au terme du parcours d'anéantissement de l'Âme en Lui que le miroir va irradier ; c'est un procès par lequel celle-ci, l'Âme, devient progressivement Amour. L'anéantissement qui s'opère aux cinquième et sixième états, est donc un procès qui conduit à effacer l'altérité de Dieu par rapport au *je*. L'Âme, devenue Amour, peut s'affranchir de Lui car, finalement, elle s'identifie à Lui. On voit s'annoncer une doctrine de la préexistence de l'âme que l'on retrouvera chez maître Eckhart. Comme l'écrit très clairement Marco Vannini, « la dottrina della preesistenza dell'anima come idea in Dio, prima della creazione, risponde alla necessità logica e teologica di evitare a Dio un "perché" della creazione stessa, che lo sottometterebbe a un fine estrinseco, quale sarebbe presente se la creazione fosse di realtà nuove ed esteriori »³³. Affranchissement et donc libération comme indépendance, préexistence ou co-existence, et coïncidence en Dieu.

Ces sauts correspondent aux étapes d'une identification progressive qui s'opère selon la logique de la propriété transitive ; ils constituent des moments de passage dans la libération de l'esprit qui intervertissent ou annulent toute chrono-logi(que) ; ils permettent d'évacuer toute forme d'intermédiation entre l'âme

³² *Ibidem*.

³³ Cf. Vannini, « Introduzione », cit., p. 14: « La stessa dottrina troviamo in Eckhart, per il quale la creazione è continua, ed è di Dio in Dio; ma il suo fondamento primo è nel Vangelo di Giovanni (vv. 1, 1-3), testo che costituisce l'esatto contrapposto a Genesi 1,1 e al concetto ebraico di creazione – un concetto assente in tutto il pensiero classico, ben consapevole che esso consegna l'uomo irrimediabilmente all'alterità, al dualismo, e gli rende impossibile, appunto, ogni ritorno ».

simplifiée et Dieu, ainsi que de supprimer les temporalités de celle-ci. En effet, les coordonnées spatio-temporelles sont effacées dans l'identification de l'Âme avec Dieu, qui a lieu ici et maintenant. Ici et ailleurs coïncident, d'ailleurs, dans cette annulation dans le Loing-Près : la coïncidence de Soi avec Ce qui est à la fois loin et proche de, rapproche et distancie simultanément de soi-même, dans la suppression de l'altérité. *Je* n'est plus un autre (en l'absence de volonté) !

Marguerite se rend compte de la force de sa pensée et d'une foi en laquelle les âmes proches par leur sensibilité peuvent se retrouver ; elle ne doit rien démontrer, ni expliquer pour se faire comprendre, mettant plutôt son silence, voire l'opacité du langage au service de la dimension proprement spéculative du texte :

[Âme] ne respont a nully, se elle ne veult, se il n'est de son lignage ; car ung gentilhomme ne daigneroit respondre a ung vilain, se il l'appelloit ou requeroit de champ de bataille ; et pource ne trouve telle Ame qui l'appelle : ses ennemis n'ont plus d'elle response³⁴.

Son discours quelque peu méprisant, plein d'images concrètes, subtil mais transparent pour les *marriz*³⁵, nie paradoxalement la nécessité d'argumenter. D'autre part, argumenter signifierait rester dans le domaine du dialogique, de la médiation et de l'interaction, ce qui affirmerait l'altérité de l'objet (soi-même, l'autre ou Dieu), interdisant la fusion avec celui-ci que vise l'âme simple. L'abandon de sa volonté procède d'un (non)acte de volonté, empreint de noblesse, silencieux voire *clus* pour la raison. Marguerite même donnera par le silence la preuve concrète de sa cohérence lors du procès subi pour hérésie : elle se refusera de répondre aux questions des juges³⁶ et de renier son livre.

³⁴ Chap. LXXXV, l. 7-11, p. 302.

³⁵ Marguerite sait bien que son discours est encore plus transparent pour les affranchis : ainsi, lorsqu'elle pose une question difficile aux aveugles ou aux « clariffiez » (« Se creature humaine peut demourer en vie et estre adés sans elle » ; chap. CXIIIJ, l. 2-3, p. 364), question à laquelle Vérité répond en disant : « Se ces deux ne le me dient, nul ne le me dira, car nul ne le scet, se il n'est du lignage » (*ibidem*, l. 6-7, p. 366).

³⁶ Des questions posées aussi par les représentants des Ordres mendiants, qui s'arrogent le droit de juger de la vraie vie apostolique, niée aux béguines, et que

Mais quel est ce scandale ? Il est lié à certains points controversés de son discours qui, comme nous l'avons déjà suggéré, ont semblé se rapprocher des positions manifestées au sein du mouvement du Libre-Esprit³⁷. Plus particulièrement, le procès a insisté sur deux points : premièrement, l'âme anéantie donne congé aux vertus, n'ayant plus besoin d'elles ; deuxièmement, elle n'a plus que faire des dons de Dieu, car s'en intéresser conduirait à se détourner de Lui. Le « congé aux vertus », au chapitre VJ, semble être le passage le plus épineux aux yeux des théologiens de la Sorbonne :

[*Amour*] – Ceste Ame de telle amour, dit Amour mesmes, peut dire aux Vertuz qu'elle a esté par long temps et par mainte journee en leur servage.

L'Ame – Je le vous confesse, dit ceste Ame, dame Amour ; ung btemps fut que je y estoie, mais ores en est il ung aultre ; voustre courtoisie m'a mise hors de leur servage. Et pource leur puis je maintenant dire et chanter :

Vertuz, je prens congé de vous	a tousjours,
Je en auray le cueur plus franc	et plus gay ;
Vostre service est troupe coustant,	bien le sçay.
Je mis ung temps mon cueur en vous,	sans nulle dessevree ;
Vous savez que je estoie a vous	trestoute habandonnee ;
Je estoie adonc serve de vous,	or en suis delivree.
Dont je vescu ung tandis	bien le sçay,
Souffert en ay maint gref tourment,	en grant esmay.
Merveilles est quant nullement	mainte paine enduree ;
Mais puis que ainsi est, ne me chault :	en suis vive eschapee ;
Dont je mercie le Dieu d'en hault ;	je suis de vous sevree,
De voz dangers partie sui,	bonne m'est la journee.
Onques mais franche ne fui,	ou je esté en maint ennuy.
Partie suis de voz dangers,	fors de vous dessevree ;
	en paix suis demouree ³⁸ .

Marguerite méprise ouvertement. Elle écrit : « Amis, que diront beguines, et gens de religion / Quant ilz orront l'excellence, de vostre divine chançon ? / Beguines dient que je erre, prestres, clers, et prescheurs, / Augustins, et carmes, / et les freres mineurs / Pource que j'escris de l'estre, de l'affinee Amour. / Non fais sauve leur Raison, qui leur fait a moy ce dire. / Desir, Vouloir, et Crainte, certes leur toulit la cognoissance, / Et l'affluence, et l'union, de la haultiesme lumiere / D'ardour de divine amour ». Chap. CXXII, l. 86-94, p. 402.

³⁷ Un mouvement aux visages multiples, comme le rappelle Vannini, « Introduzione », cit., p. 10; détestées par les hiérarchies ecclésiastiques, les idées du Libre-Esprit rencontraient la faveur de Maître Eckhart.

³⁸ Chap. VJ, l.4-25, p. 98, 100.

Les paroles de cette chanson marquent une prise de position où le détachement peut être interprété comme dédain, chez une dame altière, Âme, qui s'exprime par les mots très humains de la Courtoisie. L'ancrage terrestre d'un langage toujours imagé caractérise tout le discours de Marguerite, lui conférant ses qualités dramatiques indéniables. Tel un livret de dévotion populaire (comme ceux qu'on peut trouver encore aujourd'hui à côté des troncs, à l'entrée des églises), le miroir propose des concepts qui s'exemplifient à la manière des questions / réponses. De cette manière, le discours complexe se poursuit et avance avec simplicité. Que veut dire s'anéantir en Dieu ? Des éléments de réponse sont donnés au chap. VIJ, qui introduit les notions de « nient vouloir », « nient savoir », « sans pourquoi ».

[*Amour*] – Ceste Ame, dit Amour, ne fait compte ne de honte ne de honneur, de povreté ne de richesse, d'aise ne de mesaise, d'amour ne hayne, d'enfer ne de paradis.

Raison – Hee, pour Dieu, Amour, dit Raison, qu'est ce a dire, ce que vous dictes ?

Amour – Que est ce a dire ? dit Amour. Certes ce sçait celluy et non aultre a qui Dieu a donné l'entendement, – car l'Esriture ne le prent, – ne sens d'omme ne le comprennent, – ne travail de creature ne desert l'entendre – ne comprendre. Ainsois est ce don donné du Treshault, en qui ceste creature est ravie par planté de congnoissance, et demeure rien en son entendement. Et telle Ame, qui est devenue rien, a adonc tout et si n'a nyent, elle veult tout et ne veult nient, elle sçait tout et ne sçait nient

Raison – Et que peut ce estre, dame Amour, dit Raison, que ceste Ame peut vouloir ce que ce livre dit, qui desja a dit devant qu'elle n'a point de volenté ?

Amour – Raison, dit Amour, ce n'est mie sa volenté qui le vieult, mais ainçoys est la volenté de Dieu, qui le vieult en elle ; car ceste Ame ne demoure mie en Amour qui ce luy face vouloir par nul desirer. Ainçoys demoure Amour en elle, qui a prinse sa volenté, et pource fait Amour sa volenté d'elle, et adonc œuvre Amour en elle sans elle [...]. Ceste Ame, dit Amour, ne sçait plus de Dieu parler, car elle est adnientie de tous ses desirs forains et de sentement de dedans [...] ³⁹.

S'anéantir en Dieu signifie se laisser pénétrer par la volonté de Dieu, qui est Amour, dans une sorte d'abandon où la volonté individuelle s'étirole et disparaît au profit d'autres mouvements de

³⁹ Chap. VIJ, l. 4-29, pp. 100, 102.

l'esprit. « Nient savoir » ne veut pas dire ignorer, mais s'ignorer ou ignorer (par) soi-même, car la « planté de congnoissance » (la plénitude de connaissance) octroyée par Dieu, permet de tout savoir en Lui et grâce à lui. Également, « nyent vouloir » signifie vouloir en Dieu, car c'est Dieu qui, par l'Amour et la grâce, veut à travers l'âme dont Il s'empare. Et l'Âme, qui ne veut rien, veut tout en Lui et grâce à Lui, car c'est Lui qui veut en elle.

L'anéantissement de l'Âme en Dieu, comme nous l'avons dit, conduit à une fusion où les opposés, les pôles de tout jeu relationnel, s'estompent. Une telle dimension pose et résout à la fois la question de la dialectique, de l'interaction dialogique entre des contraires qui supposent une altérité réciproque. L'anéantissement comporte alors une coïncidence qui annule cette altérité, rendant inutile l'intermédiation au profit de la fusion avec l'autre. Ce discours, parfois accusé de panthéisme⁴⁰, sous-entend et permet une forme de liberté suprême pour la créature qui dépasse ainsi son état créaturel. L'Amour de Dieu se saisit de l'âme, cette âme qui « ne veult rien faire, et aussi rien ne luy fault » ; chap. CJ, p. 336) ; il s'en approprie sans qu'il y ait d'intermédiaire. Il s'agit d'une condition qui peut se réaliser en cette vie (chap. CXIIIJ, p. 364), « car elle vit de substance divine »⁴¹.

*

Le miroir peut attirer à toutes les époques des lecteurs susceptibles d'en saisir l'actualité intemporelle, capables d'apprécier le paradoxe des vérités qu'il dispense : ce sont des lecteurs qui vivent ou vérifient au jour le jour, pour ainsi dire laïquement, la dimension socialement « séparante » de la pensée spéculative ; aussi, peuvent-ils être conduits à mesurer à quel point et comment une vie qui ne se veut pas scandaleuse, pour le simple fait d'être guidée par des mobiles contraires aux raisons du siècle, peut aboutir, dans le renoncement à toute logique commune, à son propre contraire : l'esclandre. Ils endurent ainsi, passivement, la séparation du monde, le scandale-réaction

⁴⁰ Cf. Vannini, « Introduzione », cit., pp. 28-32.

⁴¹ Chap. CXIIIJ, l. 16-17, p. 364.

touchant celles ou ceux qui voudraient plutôt l'intégrer – cette fusion faisant fi des dialogismes rationnels qui éloignent, mais qu'Amour annule pour « ne rien vouloir », « ne rien savoir » (et cela, « sans pourquoi ») ; or cette proximité qui est distance, l'humilité qui élève en rabaissant vers ce siècle qu'on ne voudrait pas quitter mais qui exclut, contient pour Marguerite toute la vérité du Sens qu'elle accorde à son livre. L'Amour-esclandre devient le propre du « nient savoir » aux yeux de celles et ceux qui le renient, qui ne savent rien croyant tout savoir, ou qui veulent tout, là où on ne peut rien avoir : l'esclandre y prend sa dimension pleinement morale, forte comme une gifle, comme un choc tonal, riche d'une charge pédagogique toujours inécoutée. Amour unit là où Raison sépare – semble nous dire la simple âme anéantie qu'est Marguerite –, mais l'on n'écoute que ceux (ou ce) que l'on *veut* écouter. Difficile de se refléter dans un tel miroir, hier comme aujourd'hui⁴².

⁴² Pourtant, hier comme aujourd'hui, *croire* en quelque chose demeure la seule manière d'*être*. « Cogito ergo sum » affirmait le Philosophe, mais penser sans croire (et cela, au fond de sa pensée, qu'elle soit informée par le vouloir ou non) n'est rien, nous dit Marguerite. *Vouloir* croire soumet la créature à une forme de dialogisme avec elle-même qui la sépare d'elle et prive sa foi de toute sa valeur ; il faut donc croire *sans le vouloir*, ce qui revient à *tout vouloir*, permettant à la croyance de coïncider avec l'être.

Cai Jin*

Uno scandalo dopo l'altro.

Lorenzo Valla e lo scandalo alla corte aragonese di Napoli nel 1444

La fama dell'umanista romano Lorenzo Valla (1407-1457)¹, legata alla sua importanza in ambito filologico per aver dimostrato l'inautenticità del *Constitutum Constantini*, attraverso l'opera *De falso credita et ementita Constantini donatione*, non deve far dimenticare che la vita dell'umanista fu costellata da svariate vicissitudini, legate in particolar modo alla sua indo-

* UCA - IHRIM.

¹ Ci sono ben tre strade percorribili per risalire ai dati biografici di Lorenzo Valla, ma occorre anche sottolineare che tali dati non sono coerenti fra loro. Iniziando dai due autori che hanno cercato di fornirci un percorso completo del vissuto dell'umanista, R. Sabbadini e G. Mancini, entrambi hanno formulato una loro datazione riguardo alla data di nascita del Valla, ma senza spiegarci le ragioni della loro scelta. Come possiamo leggere, Sabbadini propende per il 1404, utilizzando come fonte di datazione l'epitaffio che la madre di Valla, Caterina Scribani, ha voluto sulla tomba del figlio nel Palazzo del Laterano, mentre Mancini è più propenso al 1405 servendosi delle informazioni fornite dallo stesso Valla nell'opera *Antidotum Secundum* contro il suo più acerrimo nemico Poggio Bracciolini, in cui narra della sua candidatura presso la Curia pontificia all'età di 24 anni per supplire al posto vacante lasciato dallo zio Melchiorre Scrivani, scomparso nel 1429. Diremo che il dilemma è risolto facendo una semplice sottrazione algebrica, ma in questa operazione lo stesso Valla non ci aiuta perché attraverso la lettura della sua opera menzionata sopra sembrerebbe che lo stesso autore abbia voluto esplicitamente fare alcuni ritocchi temporali, in quanto risulterebbe strano che sia stata una sua distrazione, forse con lo scopo di sembrare più vecchio per aspirare al posto di segretario apostolico, oppure ci sono altre ragioni a noi oggi ancora sconosciute. Se dovesse essere vera quest'ultima ipotesi, il Valla dovrebbe essere nato tra l'agosto e il novembre del 1406. Si veda Giovanni Battista De Rossi, *Inscriptiones christianae Urbis Romae saeculo septimo antiquiores*, vol. II, Roma, Pont. Institutum archaeologiae christianae, 1932, p. 425. Cfr. Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, Tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1869-1884, p. 24.

le provocatoria, che lo portarono a soggiornare in diverse città italiane², dalle quali fu costretto ad allontanarsi per il clima incandescente che si era creato, e in cui fu sottoposto anche a un processo per eresia, quest'ultimo intentatogli a Napoli davanti al tribunale dell'Inquisizione nel 1444. Sarà quindi obiettivo di questo testo individuare ed esaminare le intenzioni e le strategie messe in atto dagli avversari del filologo e dal filologo stesso all'interno del summenzionato processo, grazie agli elementi più significativi pervenutici attraverso atti giuridici, opere e scambi epistolari prodotti dagli stessi protagonisti, che possano offrire nuove interpretazioni e una cronologia più precisa dei fatti, nell'ottica di una fedele ricostruzione del processo stesso, dei suoi antecedenti e delle sue conseguenze nella carriera politica di Valla.

Valla era stato chiamato a Napoli pochi anni prima, nel 1435, per ricoprire l'incarico di *conciliarius, secretarius, familiaris* alla corte aragonese sotto la protezione del re Alfonso d'Aragona, detto il Magnanimo³, in conflitto con papa Eugenio IV per la successione del Regno di Napoli⁴.

Il suo soggiorno a Napoli fu uno dei momenti di maggior espressione del pensiero dell'umanista. Compose numerose opere in ogni ambito dottrinale, tutte con una sfumatura polemica, dal *De libero arbitrio* (sull'assenza di opposizione fra prescienza divina e libertà dell'umano volere) ai tre libri delle *Dialecticae disputationes*, dove critica fortemente la logica degli scolastici e dell'aristotelismo e la riduzione a otto dei tradizionali diciannove modi del sillogismo categorico, al dialogo *De professione religiosorum* il cui contenuto si cristallizza attorno ai tre voti di

² Dopo la formazione romana si sposta a Padova, in varie città universitarie, a Napoli per tornare infine a Roma.

³ V. Francesco Senatore, *Parlamento e luogotenenza generale. Il regno di Napoli nella Corona d'Aragona*, in *La corona de Aragón en el centro de su historia (1208-1458). La monarquía aragonesa y los reinos de la corona, Zaragoza y Monzón*, 1-4 dicembre 2008, Sevilla, Colección Actas 74, pp. 433-474.

⁴ Nel 1421 la regina di Napoli Giovanna II aveva nominato suo successore Alfonso V d'Aragona per poi nominare erede Luigi III d'Angiò due anni dopo. Il conflitto durò circa vent'anni; papa Eugenio IV sostenne gli Angioini, impedendo ad Alfonso di allearsi con l'antipapa Felice V per spodestarlo. Nel giugno del 1442 gli Angiò abbandonarono Napoli assediata dagli aragonesi e nel 1443 Alfonso e il pontefice stipularono la pace.

obbedienza, povertà e castità, professati dal clero regolare, cioè dai monaci e dai frati⁵. Neppure le rivendicazioni temporali del papato furono esenti dalle sue critiche⁶ dato che nel 1440 l'autore compose appunto la sua opera più famosa, il *De falso credita et ementita Constantini donatione* in cui, per mezzo di un'accurata analisi testuale storico-filologica, si dichiara la falsità del *Constitutum Constantini*⁷, la "donazione" pseudocostantiniana inserita nel *Decretum Gratiani* (can. 14, Dist. 96), a opera di Paucapalea, il primo seguace e glossatore del maestro Graziano. In questo testo il Valla denunciava il potere temporale del papato, ma non aveva alcuna intenzione di pregiudicare l'integrità spirituale della Chiesa né l'universale primato della Santa Sede a Roma.

Gli scritti del Valla avevano suscitato non poco scandalo nell'ambiente della corte aragonese, sia da parte degli altri intellettuali al servizio della corona, sia del mondo clericale locale. In questa prospettiva, risulta evidente che la presenza del Valla a Napoli era diventata poco gradita a tutti coloro che lo consideravano un personaggio scomodo, le cui critiche acute interessavano molteplici ambiti della conoscenza laica e religiosa, come confermato dal testo *De hominibus doctis* di Paolo Cortesi in cui l'umanista venne descritto come un uomo: «acre, maledico, aspro. Urtante e scostante, non lodava mai il lavoro degli altri»⁸.

La prima scintilla che fece scoppiare lo "scandalo" a Napoli, ovvero l'accusa di eresia e il conseguente processo, fu la partecipazione dell'umanista a una disputa teologica riguardante il Credo o Simbolo apostolico, un dominio del sapere riservato

⁵ In questa sua opera, il Valla è molto critico verso i membri degli ordini religiosi che avevano assunto un atteggiamento di superiorità non compatibile né coerente, secondo l'umanista, con il loro voto di obbedienza fondato sull'osservanza del santo Vangelo, principi che non erano di esclusività dei religiosi, ma aperti anche ai fedeli-laici. Si veda Lorenzo Valla, *De professione religiosorum*, a cura di Mariarosaria Cortesi, Padova, Antenore, 1986.

⁶ Cfr. Giovanni Maria Vian, *La donazione di Costantino*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 129-131.

⁷ *Ibidem*.

⁸ V. Paolo Cortesi, *De hominibus doctis*, a cura di Giacomo Ferrà, Palermo, Il Vespro, p. 142 (traduzione di Eugenio Garin, in *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento e l'Ariosto. I. La letteratura degli umanisti*, Milano, Garzanti, 1988, p. 148, n. 1).

a pochi Padri della Chiesa. La discussione avvenne durante la quaresima del 1444 tra Valla e fra' Antonio da Bitonto, teologo e francescano, convinto sostenitore del fatto che il Credo apostolico fosse stato composto a Gerusalemme da ciascun apostolo di Gesù Cristo⁹. La documentazione su questo predicatore è piuttosto esigua; il francescano, appartenente all'ordine dei Minori Osservanti di San Francesco¹⁰, operava sui passi dell'insegnamento di San Bernardino da Siena, era originario della città pugliese di Bitonto in provincia di Bari e membro della famiglia degli Scaraggi¹¹. Il suo nome è giunto fino a noi solamente grazie a questa disputa accesa, «altrimenti sarebbe rimasto sepolto nell'oblio»¹². Nell'opera di autodifesa *«Laurentii Vallae antidotum in Pogium, libro IV»*, frate Antonio venne infatti descritto dall'umanista Valla con queste parole: *«Cum essemus Neapoli, concionabatur quidam frater Antonius Betontinus ordinis minorum, qui his paucis diebus Romam venit, vociferator egregius, nisi quod semper raucescit»*¹³. Per il Valla, incommensurabilmente più dotto e più preparato in teologia del francescano, erano esternazioni scandalose quelle da lui pronunciate in pubblico e non perse tempo nei giorni successivi per chiedergli quali fossero le fonti su cui si appoggiasse per dire che il Simbolo apo-

⁹ Si veda Giuseppe Urbano, *Lorenzo Valla e Fra Antonio da Bitonto*, Palermo, Trani, V. Vecchi Tipografo Editore, 1898, p. 32.

¹⁰ Cfr. Kaspar Elm, *Riforme e osservanze nei secoli XIV e XV*, in *Il rinnovamento del Francescanesimo*, Assisi, L'Osservanza, Università di Perugia - centro di studi francescani, 1985, pp. 166-167. Nel Quattrocento, il «movimento dell'Osservanza» o «Riforma della Regolare Osservanza» ricopriva un ruolo centrale a livello sociale, come una delle istituzioni religiose indispensabili al grande apostolato popolare, missionario, caritativo e sociale; a questo proposito il papa Eugenio IV riconobbe l'autonomia all'Ordine con la qualifica di Conventuale emanando tre bolle papali: *Vinca Domini* nel 1431, successivamente *Fratrum ordinis Minorum* nel 1443 e infine *Ut sacra ordinis Minorum religio* nel 1446. Cfr. Raoul Manselli, *La religiosità popolare nel Medio Evo*, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 251-278.

¹¹ Cfr. Bartolomeo Chioccarelli, *De illustribus scriptoribus qui in civitate et regno Neapolis ab orbe condito ad annum usque MDCXXXVI floruerunt*, Neapoli, ex officina Vincentii Ursini, 1780, p. 56. Cfr. Attanasio Gaeta, *Antonio da Bitonto: oratore e teologo del secolo XV*, Salerno, Baronissi, 1952, pp. 3-7.

¹² *Ibidem*, p. 32.

¹³ «Quando eravamo a Napoli, ha tenuto un discorso in pubblico un certo frate Antonio da Bitonto dell'Ordine dei Minori, che passati questi pochi giorni è andato a Roma, egregio parlatore pubblico, se non che diventa sempre rauco». Valla, *Antidotum in Pogium*, IV (Opera, I, fol. 357).

stolico fosse stato composto dai dodici apostoli, tesi che l'umanista riteneva fortemente criticabile, sostenendo invece che una prima formulazione del Credo fosse emersa durante il Concilio di Nicea (325 d.C.) e che il testo sarebbe stato poi riformulato nel concilio di Costantinopoli (381 d.C.), pur senza mettere in discussione la questione contenutistica del Simbolo.

La spiegazione di frate Antonio, che rispose in maniera molto generica, citando i Dottori della Chiesa, provocò la successiva domanda del Valla che chiese esplicitamente quali fossero questi Dottori della Chiesa. Irritato per le insistenze del Valla, e ormai con le "spalle al muro", il frate cominciò ad alzare il tono della voce e ad aggredire verbalmente l'umanista romano. La situazione degenerò a tale punto che il Valla, cosciente di non poter ottenere una risposta in merito alla sua domanda, capì di dover lasciare perdere e allontanarsi il prima possibile dal frate minore. Nell'*Antidotum in Pogium*, scrisse quindi:

Ego, etsi eo die corpus dominicum ceperam, tamen temperare me non potui quin dicerem: Tue et private et publice furioso similis es. Haec dicens e loco egressus cum socio sum, relinquens illum insanientem cum multis tum eiusdem Ordinis tum aliis, qui ad clamores eius accurrerant¹⁴.

Fra' Antonio, convinto assertore che il Simbolo apostolico fosse stato composto dai dodici apostoli¹⁵, era talmente persuaso di dire il vero da redigere in tredici terzine il Credo in volgare¹⁶, un versetto per ognuno dei 12 apostoli, come possiamo ritrovare nel Cod. Magliabechiano, Palatino 171.

¹⁴ «Io, anche se quel giorno avevo preso il Corpo del Signore, tuttavia non potei trattenermi dal dirgli: Tu, e in privato e in pubblico, sei simile a un pazzo. Dicendo queste parole, uscii dal luogo (convento) con l'amico, lasciando quello che delirava come un pazzo con molte persone del medesimo Ordine sia con altri, che erano accorsi alle sue grida» Valla, *Ant. in Pog.*, IV (Opera, I, fol. 358).

¹⁵ Tra le sue altre erronee credenze il francescano affermò pure che S. Girolamo era romano. Si veda Leopoldo Gamberale, *San Gerolamo intellettuale e filologo*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2013, pp. 12 ss.

¹⁶ L'utilizzo del volgare da parte dei religiosi come sintomo di non adeguata preparazione nella sfera dottrinale era convinzione comune tra gli umanisti, convinzione condivisa da Valla. Cfr. Mirko Tavoni, *Lorenzo Valla e il volgare*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*, Padova, Antenore, 1986, pp. 199-216, come pure dal suo acerrimo nemico Poggio Bracciolini (1380-1459), *abbreviator* e segretario apostolico a Roma, che nel *De avaritia*, operetta di carattere anticongressuale in forma dialogica, mosse critiche e dubbi sull'efficacia dei sermoni del movimento

Nonostante gli umanisti osteggiassero con decisione l'attività di predicazione da parte dell'Ordine dei Frati Minori, è necessario ricordare che nel Quattrocento il compito dei predicatori era quello di annunciare la Parola di Dio¹⁷ attraverso il dialogo con i diversi ordini sociali di una popolazione che non capiva il latino e di conseguenza utilizzando il volgare, prendendosi inoltre cura delle relazioni con il mondo politico, come "ambasciatori" in nome e per conto del papato presso le corti europee. La caratteristica principale di quest'ordine francescano risiedeva nel suo metodo conciliante e nella sua capacità persuasiva e diplomatica di diffondere il messaggio apostolico a un vasto pubblico, educandolo allo stesso tempo e riuscendo a tenere sempre ben saldo il proprio obiettivo spirituale, ovvero poter rendere servizio alla Chiesa cattolica di Roma. La Chiesa aveva bisogno di questi missionari del Vangelo, tessitori di relazioni e di legami sociali, che contribuivano, attraverso la loro opera pastorale, a riaffermare l'autorità pontificia sui territori della Chiesa e a promuovere i rapporti diplomatici che intercorrevano già tra il papato e le corti europee.

Ritornando agli antecedenti del processo del 1444, in un secondo momento il Valla non tardò a portare un secondo attacco all'ordine clericale, quando invitò i giuristi napoletani a emendare il testo di Isidoro di Siviglia, inserito nel *Decretum* (can. 1, Dist. 15) di Graziano, da lui ritenuto apocrifo, secondo cui l'origine del Simbolo apostolico risaliva al Credo dei primi apostoli. Questa seconda provocazione suscitò l'ira dei teologi conservatori del Regno di Napoli e fu la goccia che fece traboccare il vaso; la richiesta del Valla fu considerata scandalosa e oltraggiosa in quanto osava mettere in discussione i fondamenti epistemolo-

dell'Osservanza francescana. Si veda Riccardo Fubini, *Umanesimo e secolarizzazione da Petrarca a Valla*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 189-219.

¹⁷ Parabola del seme che spunta da solo. Diceva: «A che cosa possiamo paragonare il regno di Dio o con quale parabola possiamo descriverlo? Esso è come un granellino di senape che, quando viene seminato per terra, è il più piccolo di tutti semi che sono sulla terra; ma appena seminato cresce e diviene più grande di tutti gli ortaggi e fa rami tanto grandi che gli uccelli del cielo possono ripararsi alla sua ombra», Marco 4:30-32 (testo biblico della Conferenza Episcopale Italiana). Cfr. R. George Knight, *Exploring Mark: A Devotional Commentary*, Hagerstown, Review and Herald Pub Association, 2004, pp. 107-108.

gici della teologia cattolica¹⁸, rivelandosi inoltre un'umiliazione inaccettabile per dei religiosi che vivevano tutti intensamente il loro apostolato e il loro servizio per e nella Chiesa.

L'umanista venne quindi invitato appena qualche giorno dopo la Quaresima del 1444 dal vescovo canonista presso la sede del Vicariato dell'arcivescovo di Napoli, invito a cui si presentò ritenendolo un'occasione per discutere sul Simbolo degli Apostoli, trovandosi invece a un incontro che aveva i contorni di un processo inquisitoriale.

L'elemento eccezionale di questo processo *per accusationem* fu che il Valla non venne informato chiaramente da principio del motivo della richiesta della sua comparsa in giudizio, ma non lo fu neppure durante il processo, perché gli inquisitori non permisero un effettivo dibattito secondo i canoni di una classica inquisizione, non dando neanche la possibilità al reo di potersi difendere o di avere un difensore, come già prevedeva la prassi dell'epoca. In questo caso non si ebbe neanche un regolare contraddittorio, visto che gli inquisitori, senza dare spiegazioni in merito ai capi d'accusa definiti poco chiaramente "a sfondo eretico", chiesero a Valla di ritrattare la posizione espressa nei suoi scritti e nelle sue esternazioni, cioè di abiurare, non mostrando mai al convenuto gli argomenti precisi che avrebbero dovuto essere oggetto di ritrattazione. In caso di mancata abiura, Valla sarebbe stato ritenuto colpevole di eresia, elemento che l'avrebbe portato senza dubbio a un verdetto finale, quindi l'umanista si difese affermando che le sue opinioni erano le medesime di quelle della Madre Chiesa, rispondendo puntualmente a ogni attacco degli inquisitori per non destare dubbi riguardo alla sua fede e al pensiero espresso nei suoi scritti.

Dato che Valla non venne mai a conoscenza dei capi di imputazione mossi contro di lui, l'umanista ha cercato di immaginare quali potessero essere gli argomenti suscettibili di un'interpretazione distorta, elementi rintracciabili nel testo dell'*Apologia pro se et contra calumniatores ad Eugenium papam IV*, in cui

¹⁸ Non deve essere ignorato quest'ultimo aspetto, ché a quell'epoca il concetto di verità cattolica includeva anche la dottrina dei Dottori della Chiesa e osare a mettere in dubbio la loro autorità significava rischiare di incorrere in una denuncia per eresia.

cercò di difendersi dalle calunnie dei suoi nemici al cospetto del Sommo Pontefice Eugenio IV per ottenere la caduta dell'incriminazione da parte dell'inquisizione¹⁹.

La malizia degli avversari del Valla, la cui posizione è riportabile a quanto in teologia è chiamato scandalo farisaico²⁰, emerge dalle parole dell'umanista stesso:

Nam per Deum et hominem Jesum, qui idem veritas est, quomodo rerum natura fiet, ut patefacta veritas cum aliis virtutibus inimica est, tum vero pietati in deum?». E ancora: «Nam per immortalem Deum, quando unquam est cognitum ut qui iudices fuerunt, iidem accusatores fuerint; qui accusatores, iidem testes; qui testes, iidem inimici?... Eternim scripsi de grammatica, lingua latina, logica, rhetorica, iure civili, philosophia aliisque nonnullis, examinans proxima saecula et viventium plurimos. Isti, quum neque disputando vincere me possent nec adversus libros meos scribere auferent, per causam rerum quae ad religionem pertinere videbantur, etiam illa quae ab religione longissime abhorrebant, condemnarunt, ne quando contra eos hiscere auderem, imo ne verbum quidem ullum facere²¹.

Nello stesso testo, Valla riporta varie forme di illegittimità di questo processo, che non presenta alcun aspetto costitutivo di una regolare procedura inquisitoria, a cominciare dal ruolo dei giudici, non *super partes* ma di fatto accusatori, senza dimenticare la mancata possibilità di esercitare il diritto di difesa processuale.

¹⁹ Si veda Giovanni Di Napoli, *Lorenzo Valla: Filosofia, religione nell'umanesimo italiano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971, pp. 279-312.

²⁰ In teologia lo scandalo è una parola, azione, omissione, cattiva in sé o in apparenza che si rivela incitamento e occasione di peccato per il prossimo. Lo scandalo può essere diretto, indiretto o farisaico; in quest'ultimo caso l'occasione di peccato deve essere attribuita alla malizia di chi si scandalizza, il quale da azioni o parole buone o indifferenti prende occasioni per fare il male. Si veda sul sito <<https://www.treccani.it/enciclopedia/scandalo>>, [cons. il 20/03/2021].

²¹ «Infatti, per il Dio immortale, quando mai è conosciuto per sentito dire che coloro che furono i giudici, fossero gli accusatori stessi; che gli accusatori, i testimoni stessi; che i testimoni, gli avversari stessi?... E infatti ho scritto di grammatica, di lingua latina, di logica, di retorica, di diritto civile, di filosofia e di altri numerosi argomenti, indagando i tempi anteriori e la maggior parte di quelli presenti. Questi, allorché disputando non riescono a sconfiggermi e non osano scrivere contro i miei libri, col pretesto di questioni che ritengono pertengano alla religione, anche quelle che si discostano di gran lunga dalla religione, mi hanno condannato, in modo che non osassi qualche volta aprir bocca contro di loro, anzi nemmeno dire una parola» Valla, *Apologia ad Eugenium Pontificem Maximum* (Opera, I, foll. 800-800a; 795-797).

Indipendentemente dalla correttezza della procedura inquisitoria, i giudici pretesero la *purgatio canonica* dell'imputato che, pur conoscendo bene i suoi diritti, in particolare quello alla difesa e all'accesso dei capi d'accusa, fu salvato soltanto dall'intervento del Re Alfonso che fece leva sull'immunità concessa ai suoi diplomatici. Se il processo sia giunto fino alla pronuncia della sentenza o si sia interrotto prima, è deducibile sia dal vissuto del Valla, sia dal fatto che lo stesso imputato negò che ci fosse stata una sentenza, grazie all'intervento reale. Alcuni degli acerrimi avversari del Valla, Bartolomeo Fazio, Antonio Beccadelli (il Panormita)²² e in seguito Poggio Bracciolini, parlano di sentenza di condanna al rogo, nel senso che Valla avrebbe meritato il rogo, ma questo non poteva accadere secondo la giurisprudenza di quei tempi sotto il regno di Alfonso; sarebbe infatti scaturito un conflitto di giurisdizione, e anche nel caso in cui il Valla fosse stato condannato dal tribunale ecclesiastico, sarebbe in ogni modo passato sotto il giudizio del tribunale secolare del re. Se prendiamo come veritiere le parole del Valla, il Magnanimo intimò agli inquisitori di assolvere l'imputato *more confessorum*, facendo quindi perdere credibilità alle affermazioni dei suoi nemici, in quanto, se l'imputato fosse stato assolto *more confessorum*, risulterebbe impossibile che il processo avesse avuto luogo *more inquisitorum*.

Dunque, per Valla le acque si placarono ed egli fu prosciolto prima della pronuncia di una sentenza finale²³, anche se la collera degli avversari, a cominciare da fra' Antonio e dai suoi confratelli²⁴, non trovando sfogo davanti al Tribunale dell'In-

²² Sicuramente sia il Panormita che il Fazio mal tolleravano la superbia del Valla e le sue critiche verso gli altri umanisti della corte aragonese. Questa inimicizia fa nascere il sospetto che ci possa essere stato anche il loro intervento presso il Tribunale dell'inquisizione per istruire il processo. Cfr. Mariangela Regoliosi, *Per la tradizione delle Invektive in L. Vallam di Bartolomeo Fazio*, «Italia medioevale e umanistica», 23, 1980, pp. 389-397.

²³ Sul processo a Valla si veda soprattutto Gianni Zippel, *L'autodifesa di Lorenzo Valla per il processo dell'inquisizione napoletana (1444)*, «Italia medioevale e umanistica», 13, 1970, pp. 59-94. Cfr. Gianni Zippel, *La Defensio Quaestionum in philosophia di Lorenzo Valla e un noto processo dell'Inquisizione napoletana*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 69, 1957, pp. 319-347.

²⁴ Il cardinale Gabriele Rangone, chiamato anche Gabriele da Verona, scrisse

quisizione, non si dissolse con la fine del processo; questi promossero successivamente un'ultima istanza dinanzi alla massima espressione della Chiesa, il Sommo Pontefice Eugenio IV, muovendo contro Valla accuse di eterodossia e di indegnità morale. Quest'ultima mossa giocata dai suoi nemici portò il Valla a dover difendere il proprio onore e la propria fede autentica e genuina dinanzi al santo padre per mezzo di una missiva intitolata: *Apologia*. Appellandosi alla sentenza ultima del Papa, il Valla conclude il suo messaggio con queste parole:

Audio praeterea illos..., quum superioribus diebus me apud te accusaverunt, crimini etiam dedisse quod adversus tuam dignitatem ad Basiliense Concilium scripsissem, quo illinc beneficia impetrassem; quae, pater beatissime, quia non in causam fidei veniunt, da mihi quaeso hanc veniam ut in alteram orationem reserventur, vel ob hoc ne qui iudex in causa aliena es, tu iudicareris esse iudex in tua. In illa dabitur mihi latissimus campus de innocentia mea, de inimicorum meorum forte perfidia, quorum permulti et tui fuerunt, de tuis laudibus²⁵.

È vero che il Valla faceva trasparire un'indole battagliera e provocatoria, ma non è possibile mettere in discussione la sua

nel gennaio 1466 l'epistola consolatoria diretta a Marco Fantuzzi in omaggio alla scomparsa di Fra' Antonio da Bitonto, dove lo ricordò come un abile oratore e un teologo dotto che aveva saputo contribuire attivamente alla riforma dell'ordine francescano in una prospettiva diversa da quella fornita dall'umanista Lorenzo Valla: *triginta quinque annos aut plures in Christi evangelio laborans, sacre predicationis instetit officio. Nulla est Italiae provincia, nulla civitas, nullum fere castellum, que sanctissime doctrine eius non sit illustrata fulgore. Predicabat assidue et nullum ad hoc opportunum tempus pretermittebat.* «Adoperandosi per trentacinque anni o più nel Vangelo di Cristo, si applicò nel servizio della sacra predicazione. Non c'è nessuna provincia dell'Italia, nessuna città, quasi nessun paese, che non sia stata illuminata dal fulgore della sua santissima dottrina. Predicava assiduamente e non tralasciava alcuna circostanza opportuna per questa cosa». Si veda il compianto Michele Bihl, *L'Epistola Consolatoria' di Fra Gabriele Rangone da Verona O. M. Observ. sulla morte di Fra Antonio da Bitonto, scritta a Vienna il 10 gennaio 1466*, in *Miscellanea Pio Paschini*, Studi di storia ecclesiastica 2, Roma, in Lateranum 15, 1949, p. 185.

²⁵ «Sento inoltre che quelli..., quando nei giorni precedenti mi hanno accusato presso di te, (mi) hanno anche attribuito la colpa che io avessi scritto contro la tua dignità al Concilio di Basilea, da cui avrei ottenuto benefici; padre beatissimo, poiché queste accuse non vanno verso la causa della fede, concedimi, di grazia, questo permesso, che siano riservate a un altro discorso, almeno per questo, che tu, che sei giudice in una causa altrui, non sia giudicato essere giudice nella tua. In quel (discorso) mi sarà dato il più ampio campo (per discutere) della mia innocenza, (e) per esempio della perfidia dei miei nemici, dei quali moltissimi lo sono stati anche tuoi, (e per parlare) delle tue lodi» Valla, *Apologia* (Opera, I, fol. 800a).

sincera devozione verso la fede cristiana; semplicemente, l'umanista riteneva che fosse arrivato il momento di riformare l'ortodossia del suo tempo, corrotta da falsificazioni o da traduzioni non attinenti al testo originale, e che, per riuscire in questa impresa, l'unica arma efficace fosse l'applicazione del metodo filologico, per far riemergere il vero significato delle parole e ristabilire il valore di verità dell'enunciato²⁶.

Dal punto di vista linguistico, dopo secoli di "imbarbarimento" della lingua latina, era finalmente giunto il momento della sua "restaurazione" a livello retorico-grammaticale, attraverso il ritorno alle fonti latine e greche²⁷. In particolare, Valla faceva appello alla *loquendi consuetudo*²⁸ su cui si appoggiavano le costruzioni grammaticali latine, allontanandosi dal sapere filosofico e teologico elaborato in età medievale, ossia dalla logica antica e dalla dialettica scolastica, e avvicinandosi a uno studio diretto sulle fonti primarie senza intermediazione di letteratura scolastica di seconda mano²⁹. La filologia e la lingua latina co-

²⁶ A tal proposito, l'autorevole studioso dell'Umanesimo Salvatore Camporeale scrisse: «sono le realtà espresse e contenute nel linguaggio che costituiscono l'oggetto, la verità, cui il pensiero tende di fatto e a cui è soltanto capace di tendere». Si veda Salvatore Camporeale, *Lorenzo Valla «Repastinatio, liber primus»: retorica e linguaggio*, in Ottavio Besomi, Mariangela Regoliosi (a cura di), *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*, Atti del Convegno internazionale di Studi Umanistici (Parma, 18-19 ottobre 1984), Padova, Antenore, 1986, p. 219.

²⁷ V. Mariangela Regoliosi, *Il rinnovamento del lessico filosofico in Lorenzo Valla*, in *Lexiques et glossaires philosophiques de la Renaissance*. Actes du Colloque international organisé à Rome par l'Academia Belgica en collaboration avec le projet des "Correspondences scientifiques, letterarie ed erudite dal Rinascimento all'età moderna", Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e FIDEM, Academia Belgica, 3-4 novembre 2000, Textes et études du Moyen Âge, 23), a cura di Jacqueline Hamesse, M. Fattori, Louvain-la-Neuve 2003, pp. 97-128.

²⁸ Cfr. Franco Gaeta, *L. Valla, filologia e storia nell'Umanesimo italiano*, Napoli, Istituto italiano per gli Studi Storici, 1955, p. 82.

²⁹ Attraverso la tecnica della *enarratio* o *explicatio* nominata nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano (35/40 d.C. - 96 d.C.). Si veda Mariangela Regoliosi, *Mercatura optimarum artium. La traduzione secondo Lorenzo Valla*, in *Les traducteurs au travail, leurs manuscrits et leurs méthodes*, Actes du Colloque international organisé par le "Ettore Majorana Centre for Scientific Studies", Erice 30 settembre-6 ottobre 1999, (Fédération Internationale des Instituts d'Etudes Médiévales (FIDEM). Textes et études du Moyen Âge 18), a cura di Jacqueline Hamesse, Turnhout, Brepols, 2002, pp. XVI-548, 449-70. L'*Institutio oratoria* si fonda sulla convinzione che il restauro della perduta moralità pubblica non possa passare che dalla formazione del buon cittadino e del buon oratore. Le fonti di Quintiliano vanno da Aristotele a

stituiscono il punto cardine intorno a cui ruota la ricerca della verità storica, l'unica che possa garantire purezza e univocità nella rifondazione della teologia, secondo il pensiero valliano. In contrasto con la filosofia scolastica e la logica del suo tempo, per Valla tutto ciò che la storia rivela non è solo verità astratta ma anche verità concreta, ragione per cui è necessario assumere un comportamento imparziale nelle analisi causali e nel giudicare i fatti storici nel loro contesto temporale, mostrando sempre la verità storica. È la ricerca di questa verità che ci mette al riparo dal rischio di farci "abbindolare" dai falsi storici; l'umanesimo applica i nuovi metodi di indagine filologici che possano identificare i materiali storici autentici da quelli apocrifi, determinandone l'affidabilità per poi trascriverli in uno scritto chiaro e coerente senza intaccarne l'identità espressiva.

La *vis* polemica che caratterizza le dispute umanistiche può sembrarci eccessiva in prospettiva storica, ma risponde alla necessità di ritagliarsi visibilità in un ambiente in cui la concorrenza per i posti di preminenza si rivelava spietata, e, a ben guardare, è possibile affermare che quest'accusa di eterodossia giocherà un ruolo significativo nel percorso intellettuale e soprattutto politico del Valla.

Pochi anni dopo, l'umanista riesce infatti a rientrare a Roma, la sua città natia, sotto il nuovo pontificato di Niccolò V³⁰, succeduto a Eugenio IV sul soglio pontificio, chiamato a ricoprire il ruolo di *scriptor litterarum apostolicarum* il 10 novembre 1448. In un secondo tempo, gli venne assegnata una cattedra di retorica, anche se è opportuno sottolineare che il suo rientro a Roma fu possibile anche grazie alle raccomandazioni del cardinal Bes-

Demostene, da Virgilio a Cicerone, il cui stile è considerato un punto di riferimento imprescindibile. I due umanisti, Valla e il cardinale Bessarione, erano legati da una profonda amicizia e stima reciproca. Valla ebbe un proficuo scambio epistolare con il cardinale su alcuni passi della *Collatio Novi Testamenti*. Il cardinale dichiara di aver letto l'*Antidotum in Pogium*, che giudica *opus immortale*, nella lettera inviata a Valla da Bologna nel 1453 e pubblicata in Ludwig Mohler, *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann: Funde und Forschungen*, III, Aalen-Paderborn, Scientia Verlag-F. Schöningh 1967, p. 471.

³⁰ Tommaso Parentucelli, eletto al soglio pontificale sotto il nome di Niccolò V, figlio di Bartolomeo Lucando di Parentucelli e Andreola Bosi della Verrucola, nacque a Sarzana il 15 novembre 1397 e si spense a Roma il 24 marzo 1455. V. Giulio Capelli, *L'Umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci, 2010.

sarione³¹ e del cardinal Cusano³² che nutrivano una profonda stima nei confronti del Valla. Neppure dopo essere scampato al Tribunale dell'inquisizione nel 1444 Valla cessò di intervenire in campi di carattere dogmatico e nel 1449, per mezzo della sua opera *Adnotationes in Novum Testamentum*, denunciò con coraggio e senza esitazione gli errori compiuti da San Girolamo nel tradurre la Vulgata, in particolare la parte relativa al Nuovo Testamento, mettendo a confronto il testo latino con l'originale in lingua greca e sminuendo la traduzione canonica; la brillante indagine filologica effettuata sul testo latino delle Sacre Scritture, rivelatrice di errori testuali nella traduzione, si affianca all'accusa di eresia rivolta da Valla a Sant'Agostino e alla negazione di autenticità della corrispondenza tra San Paolo e Seneca.

Questa volta i summenzionati scritti del Valla non fecero né clamore né scandalo, nessuno lo accusò di eterodossia e tanto meno finì sotto l'occhio dell'inquisizione romana; se il processo napoletano resta uno scandalo, la successiva nomina a segretario apostolico sotto papa Callisto III, successore di Nicolò V, è per Valla un riconoscimento fondamentale che rende testimonianza della sua ortodossia religiosa.

Resta nei suoi scritti la consapevolezza dell'eccezionale competenza in materia linguistica e la convinzione che padroneggiare l'"arte" della lingua sia elemento sufficiente per superare ogni confine culturale, incluso quello religioso, in quanto apportatrice di precisazioni linguistiche in difesa della verità con il compito di epurarla dai condizionamenti del potere, come risulta da un passo di un'opera del periodo napoletano, il *De falso credita et ementita Constantini donatione: forti animo, magna*

³¹ «*Cardinalis Nicenus, vir de me optime meritus et qui, ut Romam venirem, mihi autor fuit*». Il cardinale niceno (scil. Bessarione), uomo ottimamente meritevole riguardo a me e che è stato artefice per me, del fatto che venissi a Roma. Valla, *Ant. in Pog.*, IV (Opera, I, fol. 340).

³² La lettera di Cusano indirizzata al Valla: «*Doctissime vir, Sanctissimus dominus noster remisit mihi hunc librum vestrum, cuius, si foret possibile, optarem copiam, quoniam mihi placet et utilis est pro intellectu sacrae scripturae. Vester Nicolaus, cardinalis sancti Petri [in Vincoli]*». Signore dottissimo, il Santissimo nostro signore mi ha restituito questo vostro libro del quale, se fosse possibile, chiederei una copia, poiché mi è gradito ed è utile per la comprensione della Sacra Scrittura. Il vostro Nicola, cardinale di San Pietro [in Vincoli]. Valla, *Ant. in Pog.*, IV (Opera, I, foll. 339-340).

*fiducia, bona spe defendenda est causa veritatis, causa iustitiae, causa Dei; neque enim is verus est habendus orator qui bene scit dicere nisi et dicere audeat*³³.

Come si evince dal passo, da abile maestro dell'eloquenza, Valla ha sempre saputo adottare nei suoi scritti espressioni linguistiche di "autotutela", in quanto era consapevole dei rischi cui andava incontro. Il Valla ha piena fiducia nella libertà di manifestazione del pensiero o libertà di coscienza, quando sostenuta da coscienza ben formata, retta e veritiera. Va quindi tenuto in considerazione un ulteriore aspetto che gioca a favore della sincerità del Valla, che pur restando inflessibile nelle proprie convinzioni, mantiene una ferma coerenza nella ricerca della verità, per cui la verità stessa diventa sinonimo di coerenza.

Alla luce dell'importanza attribuita da Valla all'uso della lingua³⁴, veicolo di trasmissione per eccellenza della conoscenza, si capisce la responsabilità che grava sul traduttore-filologo, del suo servirsi della filologia e della retorica nella ricerca dell'autenticità delle parole e nel rinnovo della concezione dell'uomo secondo i canoni classici latini. Risulta a tutti gli effetti uno dei letterati più prolifici dell'umanesimo italiano del Quattrocento che ha maggiormente contribuito al rinnovamento culturale del secolo successivo anche a livello europeo.

³³ «Con animo forte, con grande fiducia, con buona speranza va difesa la causa della verità, la causa della giustizia, la causa di Dio; infatti non può essere considerato un vero oratore colui che sa parlare con proprietà se non ha anche il coraggio di parlare» Lorenzo Valla, *De falso credita et ementita Constantini donatione*, a cura di W. Setz, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1976, p. 57.

³⁴ A questo proposito, De Caprio scrisse: «L'eleganza non consiste semplicemente nel buon uso linguistico dei buoni autori classici; ma anche in ciò che è sotteso a quel buon uso: vale a dire una perfetta precisione concettuale dell'espressione, un'assenza di indeterminazione logica e di significato, un rapporto biunivoco, governato dalla *ratio*, fra significante e significato», Vincenzo De Caprio, *Ordine ed eleganza in Lorenzo Valla*, in *Ordine. Secondo colloquio internazionale di Letteratura italiana*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Napoli, Cuen editore, 2008, p. 104.

Dominique Fratani*

La *Cène* de Véronèse ou l'éloge de la folie¹

La dimension conflictuelle, l'esclandre, dans la représentation artistique naît entre autres d'une réception inacceptable pour un contexte ou une période donnée. C'est indubitablement le cas du tableau de Paul Véronèse que nous allons examiner.

En 1573, Paul Caliari (1528-1588) a déjà pris la succession du Titien à Venise. Un peu avant cette date, il peignit pour le couvent des saints Giovanni et Paolo une *Cène* qui lui attira les foudres de l'Inquisition². Par la suite, la critique s'acharna sur cette œuvre pour tenter de fournir une clé d'interprétation valable. Dans sa monographie de 1927, Percy H. Osmond parle à son sujet d'un *succès de scandale*³. La toile est effectivement scandaleuse par la provocation insidieuse qu'elle porte en elle. En une période où, dans sa dernière session de 1563, le Concile de Trente maintenait la légitimité des images sur l'autel, telle que l'avait définie le second synode de Nicée » il était toutefois : recommandé de veiller à leur valeur d'incitation pieuse et d'enseignement théologique, d'interdire le laisser-aller et la fantaisie irresponsable dont, au cours des siècles, les artistes s'étaient trop souvent montrés capables, et plus particulièrement les modernes⁴.

* Université Bordeaux III – Michel de Montaigne, Il Laboratorio.

¹ Cette publication est le résumé d'un travail plus vaste qui sera publié prochainement dans la revue *Line@editoriale* du centre de recherches *Il Laboratorio*, Université Toulouse Jean Jaurès.

² <<http://www.gallerieaccademia.it/convito-casa-di-levi>> [cons. mai 2021].

³ Percy H. Osmond, *Paolo Veronese, His career and work*, Londres, Sheldon, 1927.

⁴ André Chastel, *Débats avec l'Inquisition (1573)*, in *Chronique de la peinture*

En examinant le procès-verbal de la séance du Saint Office et les différentes théories qui se sont succédé, nous essaierons de voir si, en raison de l'ambiguïté et de la magnificence de sa représentation, Paul Véronèse faisait partie de ces artistes à la fantaisie irresponsable que dénonçaient les autorités ecclésiastiques.

Histoire du tableau

La *Cène* du Véronèse a une histoire particulière. En effet, le 14 février 1571, un incendie avait dévasté le réfectoire du couvent des dominicains de l'église des saints Jean et Paul (San Zanipolo) à Venise⁵ et une toile du Titien représentant *la Cène*, avait été détruite, peut-être par des soldats suisses logés sur place et qui n'avaient pas été payés pendant des semaines⁶. On sait que, dès le printemps, les frères cherchèrent les fonds nécessaires pour la reconstruction et qu'ils s'adressèrent au Véronèse, alors considéré comme un des artistes les plus célèbres de la Sérénissime.

Dans cette *Cène*, rebaptisée ensuite le *Repas chez Lévi*, immense toile où la perspective et le décor l'emportent sur l'action, sur un fond de ville fictive (Venise ?), l'artiste imagine une loggia entièrement ouverte avec une avant-scène, un centre et un arrière-plan donnant sur les cieux. Trois grandes arcades soutenues par des colonnes corinthiennes richement décorées délimitent par des pilastres l'espace scénique⁷. Les personnages principaux sont assis dans un décor somptueux, un riche palais d'architecture classique et d'inspiration palladienne, qui contraste avec la simplicité évangélique du dernier repas chez un particulier. Véronèse place au centre quatre apôtres (Pierre et Jean et sans doute Jacques et André), avec le Christ au milieu et deux personnes vues en partie de dos, face au saint groupe. L'organisation scénographique reprend presque intégralement celle du *Banquet de Saint Grégoire le grand* peint en 1572⁸. Sur

italienne à la Renaissance 1280-1580, Paris, Editions Vilo, 1983, p. 223.

⁵ <<https://www.wga.hu/art/g/guardi/francesc/2/guard201.jpg>> [cons. mai 2021].

⁶ Edward Grasman, *On closer inspection, The interrogation of Paolo Veronese*, « *Artibus et Historiae* », 30, 59, 2009, p. 131.

⁷ <<https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi.jpg>> [cons. mai 2021].

⁸ <https://www.akg-images.fr/Docs/AKG/Media/TR3_WATERMARKED/7/8/5/c/>



le pilastre supérieur de la balustrade gauche, au premier plan en haut, se lit « FECIT D COVI MAGNV. LEVI »⁹ et, en bas « A. D. MDLXXIII ». Sur le pilastre symétrique de la balustrade droite, on peut lire « LVCA CAP V » (Évangile de Luc, chapitre V), et « DIE. XX. ». Autour du Christ et des apôtres, nombre de personnages vêtus à la mode du XVI^e siècle s'affairent à diverses tâches et semblent indifférents au drame qui se joue sous leurs yeux. Véronèse représente de la sorte un banquet où le Christ, dans une composition fortement centralisée, s'apprête à dénon-

AKG305842.jpg> [cons. mai 2021].

⁹ *Fecit Domino convivium magnum Levi* : « Lévi fit pour le Seigneur un grand repas ».



cer la trahison de Judas¹⁰ au milieu d'une foule festive comprenant un nain, un perroquet et deux hallebardiers situés sur un escalier de dégagement¹¹. Le sujet du tableau se devinerait par le geste de Judas, qui détourne brusquement le visage¹².

Sur l'escalier de droite, un homme tend du pain à une petite fille en guenilles. Simon (ou l'hôte) devrait être la figure vêtue de rouge qui est assise en face du Christ, à sa droite. Le personnage corpulent du premier plan renvoie à un écuyer tranchant¹³, tandis que de l'autre côté, dans le gentilhomme vêtu de vert¹⁴, il faut peut-être reconnaître le maître de cérémonies. Sur les marches de gauche, figure un serviteur qui tient dans la main un

¹⁰ Peter Humfrey, *La peinture de la Renaissance à Venise*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1996, pp. 245-46 pour la version française.

¹¹ <<https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi6.jpg>> [cons. mai 2021].

¹² Humfrey, *La peinture de la Renaissance à Venise*, cit., p. 246.

¹³ <<https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi9.jpg>> [cons. mai 2021].

¹⁴ <<https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/8levi3.jpg>> [cons. mai 2021].

mouchoir taché de sang, tandis qu'au premier plan comparait également un chien.

On sait qu'avec la Contre-Réforme, l'Église accorda de plus en plus d'importance à la valeur didactique des images¹⁵. C'en fut donc trop pour l'Inquisition qui, par le truchement du prier, somma Véronèse de modifier son tableau et de remplacer le-dit chien par la dévote Marie-Madeleine. Choqué, le peintre refusa. Cela lui valut une convocation mémorable auprès du Saint-Office, la déclinaison romaine du tribunal de l'Inquisition rétabli en 1541.

Le procès-verbal de l'interrogatoire du 18 juillet 1573 étonne encore par la sottise et l'ignorance apparentes du peintre. À la première question, qui porte sur les raisons de sa présence devant le tribunal, il se justifie en invoquant l'esthétique du tableau :

Per quello che mi fu detto dalli Rev.di Padri, cioè il Prior de San Zuane Polo, del quale non so il nome, il qual mi disse che l'era stato qui et che vostre Signorie Ill.me gli haveva dato commission che'l dovesse far far la Maddalena in luogo de un can, et mi ghe risposi, che volentiera haveria fatto quello et altro per honor mio e del quadro ; ma che non sentiva che tal figura della Maddalena podesse zazer che la stesse bene per molte ragioni [...]¹⁶.

À la question : « Che significa quegli armati alla Thodesca vestiti con una lambarda per uno in mano ? »¹⁷, Véronèse fournit une réponse qui est restée célèbre, peut-être parce que calquée sur une maxime d'Horace : « pictoribus atque poetis quid libet audendi semper fuit aequa potestas » :

Nui pittori, si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti et i matti, et ho fatto quelli dui alabardieri uno che beve et l'altro che magna appresso una scala morta, i quali sono messi là che possino far qualche officio parendomi conveniente che'l patron della casa che era grande e richo, secondo che mi è stato detto, dovesse haver tal servitori¹⁸.

¹⁵ Humfrey, *La peinture de la Renaissance à Venise*, cit., p. 242.

¹⁶ Le texte de l'interrogatoire est tiré de la transcription qu'en fait Gino Fogolari, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, « Archivio Veneto », XVII, 1935, p. 367.

¹⁷ *Ibidem*, p. 371.

¹⁸ *Ibidem*.

Les motifs qu'il invoque se placent tous du point de vue de l'art. Lorsqu'on lui demanda si quelqu'un lui avait expressément commandé cette sarabande, le peintre répondit : « La commissione fu di ornar il quadro secondo mi paresse, il quale è grande et capace di molte figure »¹⁹.

À une question portant sur la pertinence de cette représentation :

Se gli ornamenti che lui pittore è solito di fare dintorno le pitture o quadri, è solito di fare convenienti et proportionati alla materia et figure principali, o veramente a beneplacito, secondo che li viene in fantasia senza alcuna discretione et giuditio²⁰.

L'artiste répondit en invoquant implicitement les éventuelles limites de son entendement : « Io faccio le pitture con quella considerazione che è conveniente, che 'l mio intelletto può capire »²¹.

L'« éloge de la folie » qu'il prône s'accompagne donc apparemment d'un abandon de toute prétention intellectuelle et surtout religieuse. C'est du moins l'interprétation que l'on retrouve le plus fréquemment dans la critique d'art pour qui le peintre s'est essentiellement fait le champion de la liberté d'expression des artistes. Certains concèdent que même s'il s'est trouvé mêlé malgré lui dans une dispute interne à l'ordre des dominicains entre frères apostats ou suspectés d'adhérer aux idées luthériennes et l'inquisiteur lui-même, fervent défenseur de la Réforme catholique, son seul tort aurait consisté à suivre à la lettre la volonté de ses commanditaires. Quoi qu'il en soit, à l'issue du procès, le tribunal ne condamna pas Véronèse mais lui demanda néanmoins de « corriger et amender » la toile. En réalité, il se contenta d'effacer les gouttes de sang qui tachaient la balustrade de l'escalier de gauche et de changer le titre qui devint *Le Repas chez Lévi*, en référence à un épisode de l'Évangile selon Saint Luc dans lequel Saint Matthieu (dont le nom hébreu est Lévi) donne un grand festin chez lui. Le tableau porte en effet l'inscription :

¹⁹ Fogolari, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, cit., p. 373.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

« FECIT D. COVI MAGNU. LEVI – LUCAE CAP V », qui apparaît comme une justification après les démêlés de son auteur avec l'Inquisition et qui ne fut très vraisemblablement apposée que plusieurs mois après la conclusion du travail.

Quelques éléments à décharge

Si l'on insère cette *Cène* dans l'ensemble de la production religieuse à tonalité profane de Véronèse, que l'on pense par exemple aux *Noces de Cana*²², au *Banquet de Saint Grégoire le grand* ou au *Souper chez Emmaüs*²³, cette représentation débridée ne semble guère choquante. Certains des détails qui provoquent l'ire de l'Inquisiteur, Aurelio Schellino, un chien ou un personnage occupé à se curer les dents, sont déjà présents dans d'autres œuvres.

La simple dimension de la toile, 5.55m x 12.80m, suffirait peut-être à expliquer la nécessité qu'il invoqua de la remplir de maints personnages : « se nel quadro li avanza spacio, io l'adorno di figure, secondo le inventioni »²⁴. Son ampleur est liée à celle du nouveau réfectoire des dominicains reconstruit et vraisemblablement agrandi après l'incendie de 1571²⁵. Bien des peintres, dont le Titien ou le Tintoret, avaient au demeurant recouru à un moment ou à un autre à cette solution picturale, mais c'est précisément cette démesure qui fut reprochée à Véronèse. Si on s'en tient au décompte de Maria Elena Massimi²⁶, trente-huit personnes sont étrangères au repas. On compte notamment sept serviteurs ou petits garçons noirs, sept figures coiffées d'un turban et deux lansquenets. Tous ces éléments étaient propices au scandale. André Chastel souligne que cette démesure est sans doute à l'origine de la convocation du peintre par le Saint Office,

²² <<https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/2cana.jpg>> [cons. mai 2021].

²³ <<https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/1emmaus.jpg>> [cons. mai 2021].

²⁴ Fogolari, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, cit., p. 372.

²⁵ *Ibidem*, pp. 361-362.

²⁶ Maria Elena Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese. Iconografia, contesto, significato*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, a.a. 2001-2002, Tutore Augusto Gentili, Università Ca' Foscari, Venezia, p. 68.

cependant il paraît plus vraisemblable que l'insertion d'un aussi grand nombre d'acteurs dans une composition réponde à une autre motivation comme, par exemple, une forme de glorification de la puissance vénitienne. L'hypothèse est plausible parce qu'au XVI^e siècle, la beauté de la création est censée refléter celle du monde divin. Ce tableau ferait alors écho au luxe des grands banquets vénitiens en accordant au Christ les mêmes honneurs qu'aux personnalités de marque reçues à Venise²⁷. C'est la thèse défendue par Irina Smirnova lorsqu'elle rappelle que le culte du Christ, comme celui de la Madone ou de Saint Marc, faisait partie des mythes politiques vénitiens et que le Christ était considéré comme le protecteur du pouvoir de l'État, incarné par le Doge représentant et symbole de la Sérénissime²⁸. Ce serait donc en toute bonne conscience que l'artiste peignit un banquet fastueux autant à la gloire de Venise et de ses commanditaires qu'à celle du Christ²⁹. D'autant que, au lendemain ou presque de la victoire de Lépante, au vu du contexte de prestige politique et de grandeur de la Sérénissime, ainsi que de la propagande de l'État vénitien en ces années-là, il paraîtrait à tout le moins normal que des accents triomphaux résonnent dans la peinture du Véronèse. Toujours d'après I. Smirnova, il existerait une corrélation entre le triomphe du Christ au moment solennel de l'Eucharistie et celui de Venise qui, après la victoire de Lépante, s'affirme comme championne de la foi chrétienne contre l'expansionnisme ottoman. La *Cène* rentrerait ainsi dans le cadre de programmes destinés à magnifier la Sérénissime, avec une tendance au gigantisme artistique propre aux années 1571-1575³⁰. Dans cette optique, on peut supposer que l'aspect profane de la peinture

²⁷ Michelangelo Muraro, *La Cène de Véronèse : les figures, l'interrogatoire, l'histoire*, in *Symboles de la Renaissance, III, Arts et Langage*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 213. Version française traduite par Daniel Arasse de Michelangelo Muraro, *La Cena di Paolo Veronese, nuove interpretazioni*, Lezioni di Storia dell'arte, Università di Padova, Facoltà di Magistero, anno accademico 1980-81, Venezia, Bib. Marciana, Misc. A 4831.

²⁸ Irina Smirnova, *Le cene veronesiane. Problemi iconografici*, in Massimo Gemin (a cura di), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, Arsenale Editrice, 1990, p. 360.

²⁹ C'est la thèse défendue par Irina Smirnova, *ibidem*, p. 360.

³⁰ *Ibidem*, p. 196.

proviendrait d'une volonté des religieux de faire étalage de luxe dans une représentation destinée à glorifier certes le Seigneur mais aussi à impressionner le visiteur.

Un point de vue complémentaire est proposé par le chercheur britannique P.H.D. Kaplan qui fait observer que cette toile est peinte en un moment particulièrement litigieux dans l'histoire des relations entre Venise et le Saint Siège, lorsque la Sérénissime signa une paix séparée avec les Ottomans en faisant ainsi fi des obligations contractées lors de son entrée dans la Sainte Ligue³¹. Ce procès s'inscrirait alors dans le cadre d'une réponse politique à la colère de Grégoire XIII afin de donner un gage d'allégeance à l'Église dans sa lutte contre l'hérésie. La thèse est séduisante et l'analyse convaincante, mais on peut considérer le problème autrement.

Une autre lecture des faits

La compréhension de cet épisode passe aussi par l'adoption du point de vue de la Sainte Inquisition. Sa réaction apparaît tout à fait motivée si on considère que, contrairement à ce que Véronèse a essayé de faire accroire, le tableau est bel et bien un *Cenaculum magnum*, et non pas un *Repas chez Simon*, transformé après son audition en un *Repas chez Lévi*³². Il a été suggéré à ce sujet que le Véronèse ayant eu vent des griefs de l'Inquisition à son égard, aurait peint la figure vêtue d'écarlate brodé d'hermine afin de transformer sa *Cène* en *Repas chez Simon* : « Des analyses d'ordre technique ont montré que cette figure ajoutée après coup cache un jeune serviteur qui retenait beaucoup moins l'attention »³³.

³¹ Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese*, cit., p. 50.

³² C'est la thèse défendue par Brian T. d'Argaville, *Inquisition and Metamorphosis, Paolo Veronese and the « Ultima cena »*, « RACAR - Revue d'art canadienne/Canadian Art Review », 16, 1, pp. 43-48, selon lequel le tableau aurait subi plusieurs modifications destinées à faire passer une Cène pour un Repas chez Simon tel que le présente le Véronèse dans son interrogatoire.

³³ Humfrey, *La peinture de la Renaissance à Venise*, cit. p. 246. C'est aussi l'opinion d'Argaville, *Inquisition and Metamorphosis*, cit., p. 45, selon qui la figure vêtue d'écarlate serait issue d'une révision du tableau.



Cela supposerait que le tableau avait été modifié avant la convocation de juillet 1573³⁴. La thèse selon laquelle le Véronèse aurait peint un *Repas chez Simon* ne résiste pas à l'analyse, parce que la toile était destinée à remplacer une *Cène*, parce que le personnage de la Madeleine y est fondamental³⁵ et parce qu'il figure bien au premier plan de son œuvre de 1556-1560³⁶ tout comme au centre de la composition réalisée pour le réfectoire des servites de Venise entre 1570 et 1575³⁷ et enfin parce que, si tel avait été le cas, Simon ou Lévi peu importe, il n'y aurait eu ni scandale, ni saisine de l'Inquisition.

³⁴ d'Argaville, *Inquisition and Metamorphosis*, cit., pp. 43-48.

³⁵ *Évangile selon Saint Luc*, 7, 39-40. Peter Humfrey, *ibidem*, fait la même observation.

³⁶ <<https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/3turin2.jpg>> [cons. mai 2021].

³⁷ <<https://www.wga.hu/art/v/veronese/06/5versail.jpg>> [cons. mai 2021].



Véronèse ayant peint autour du fils de Dieu et des apôtres une foule de personnages qui s'affairent dans une atmosphère de ripaille, ces éléments choquent suffisamment pour motiver la convocation du peintre. Ainsi, le nain vêtu comme un bouffon, ivre de surcroît et porteur d'un perroquet, symbole de luxure, serait apparemment plus à sa place dans un banquet mondain que dans un épisode crucial de l'histoire du Christ. De même, les nombreux serviteurs enturbannés, les jeunes domestiques noirs, témoins du métissage culturel de la Sérénissime, ne sont guère mentionnés dans les Évangiles. Le participant au banquet qui se cure les dents, tout comme le serviteur dont le nez saigne, dans un épisode qui relate la transformation du corps et du sang du Christ, manquent pour le moins étonnamment de congruité au vu de la gravité du moment représenté. Comme le chien au premier plan, à la place duquel les dominicains auraient voulu voir une Marie-Madeleine, ils constituent autant d'éléments très profanes qui détonent sur la thématique religieuse. Dans ce même

ordre d'idée, les soldats habillés à la « tudesque » ne sont pas sans rappeler les lansquenets à l'origine de l'incendie qui avait détruit le réfectoire³⁸ ou pire encore ceux qui, en 1527, avaient dévasté la capitale de la chrétienté pour la punir de ses péchés. Si on reliait ces figures au sac de Rome, la lecture du tableau s'en trouverait fortement orientée vers une attaque à la richesse de l'Église, à son ambition de pouvoir temporel, voire au dévoilement du message de paupérisme du Christ. Une telle hypothèse serait corroborée par la gestuelle de l'apôtre Pierre qui découpe l'agneau à la place de Jésus. Il met littéralement les mains dans le plat, ce qui renverrait éventuellement aux nombreux intérêts temporels de l'institution ecclésiastique. De nombreux critiques ont voulu voir dans cette usurpation de fonctions une allusion possible aux intérêts temporels de la papauté et aux biens de l'Église.

Une nouvelle sensibilité religieuse ?

D'après l'interrogatoire qui est parvenu jusqu'à nous, il apparaît que l'intérêt de l'inquisiteur pour cette avant-scène profane se heurte d'abord à l'indifférence apparente du peintre envers tout ce qui ne relève pas de son art. Puis, les questions du dominicain se font de plus en plus précises et Véronèse peine à répliquer. Plusieurs objections de sa part ne convainquent guère. Il tente notamment d'évoquer l'imitation du divin Michel-Ange, mais se voit aussitôt rudement rabroué au nom de l'adéquation entre la représentation et le sujet traité :

Non sapete voi che deperendo il giuditio universale, nel quale non si presume vestiti, o simil cose, non occorrea dipinger veste e [in] quella figura non vi è cosa se non di spirito, non vi sono buffoni, né cani, né arme, né simili buffonarie?³⁹

³⁸ Fogolari, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, cit., p. 356.

³⁹ *Ibidem*, p. 379.

Il est au demeurant curieux que le Véronèse, au fait du scandale qu'avait suscité le *Jugement dernier* ait choisi précisément cet exemple pour motiver le traitement de sa *Cène*. Il ne pouvait pas ignorer qu'il allait au-devant d'une rebuffade. Maintenant, si on suit l'hypothèse selon laquelle durant tout son interrogatoire il a volontairement joué la carte de la naïveté, on en arrive à imaginer que là aussi, dans le cadre d'une stratégie délibérée, il s'agissait pour lui de passer pour un inoffensif ingénu auprès du Saint Office et il semble bien qu'il ait fait preuve d'une réelle habileté à se réfugier derrière une ligne de défense vraisemblablement établie à l'avance et derrière un certain nombre de poncifs sur l'art, théologiquement inoffensifs. Mais pour cacher quoi ?

Pour essayer de répondre à cette question, on peut se remémorer le changement de la sensibilité religieuse en cours au milieu du siècle et les différents courants de pensée qui, venus d'Allemagne et de France, parcouraient alors la Péninsule. Après la Réforme, puis les travaux du concile de Trente, en une époque où la diffusion de courants de pensée hétérodoxe était connue de tous, nul ne pouvait faire abstraction de la crise qui touchait l'Église, encore moins en des villes où des intellectuels « jusqu'aux cordonniers et autres très modestes artisans », tout le monde débattait des problèmes de la foi⁴⁰. On sait également que, dès la diffusion de la Réforme, Venise constitua un important centre de dissension religieuse. Un artiste du calibre de Paul Véronèse, ne pouvait aucunement ignorer la diffusion des thèses réformées, surtout au vu de la propagation de l'anabaptisme à Venise et

⁴⁰ Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza, Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, p. 121 et n. 14 : « Molti disputavano delle cose della fede catholica, insino alli calzolari et altri vilissimi artefici et dicevano di cose di heresia » ; Carlo Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Il concilio di Trento e la Riforma tridentina*, Atti del Convegno storico internazionale (Trento, 2-6 settembre 1963), Roma, Herder, 1965, pp. 317-43, republié dans *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 234 : « Anche è vero che intorno al 1540, la moda era che, come già di Platone o del Petrarca, tutti discoressero *indocti doctique* della giustificazione e della grazia » ; Pasquale Lopez, *Il movimento valdesiano a Napoli* ; Mario Galeota *e le sue vicende col Sant' Uffizio*, Napoli, Fiorentino, 1976, pp. 19-20 : « Argomenti centralissimi della teologia cattolica, quali la giustificazione per la sola fede, la grazia, la predestinazione [...] erano ampiamente e variamente dibattuti fra i più diversi ambienti, ecclesiastici o no ».

dans toute la Vénétie⁴¹. On se souvient aussi de l'engagement de nombreux hommes de lettres et éditeurs en faveur de la Réforme. Plusieurs artistes, et non des moindres, ont vraisemblablement adhéré aux thèses hérétiques qui se répandaient en Italie, que l'on songe à Pontormo, par exemple, ou à Michel-Ange. Plus proches encore de Véronèse lui-même, pendant les années 1567 à 1576, nombre de dominicains de San Zanipolo avaient été inhumés sans leur habit de moine parce que devenus apostats selon un catalogue mortuaire de l'ordre en question⁴². L'impossibilité dans laquelle il était de totalement se désintéresser des bouleversements religieux en cours apparaît donc de façon manifeste puisque : « à Venise, on était très au courant des polémiques anti-papistes et des satires virulentes qui ne cessaient pas depuis un demi-siècle »⁴³. On peut ajouter à ces éléments sa connaissance d'un aristocrate anglais, Sir Philip Sidney, qui appartenait notoirement aux rangs des protestants⁴⁴ ainsi que, dans ses jeunes années, un contact, peut-être indirect, par l'intermédiaire du cardinal Marino Grimani, dans la *Conversion de la Madeleine*⁴⁵, avec les spirituels valdésiens⁴⁶. Dans un premier temps, il serait pour lors tentant d'imaginer que le peintre ait été sensible à l'influence de ces idées parce que ce *Cenaculum Magnum* casse les codes habituels de représentation du dernier

⁴¹ Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1967, chap. VI-VII.

⁴² Le document est nommé *Emortuale fratrum Conventi S.S. Jo et Pauli ab anno 1500 usque 1739*. Il est rédigé par le frère dominicain Urbano Urbani et conservé à la bibliothèque du Musée Correr, Venezia, BMC, Cod. Cicogna 822. Si on s'en tient aux opinions défendues aussi bien par P.H.D. Kaplan, *Veronese and the Inquisition, the geopolitical context*, in *Suspended license. Censorship and the visual arts* (dir. E.C. Childs), Seattle-London, University of Washington Press, 1997, pp. 85-124, chap. I, note 91, que par Massimi, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese*, cit., p. 204, ces décès sont cependant à interpréter de façon métaphorique puisque celui qui apostasie quitte la vraie vie.

⁴³ Chastel, *Débats avec l'Inquisition (1573)*, cit., p. 220.

⁴⁴ Osmond, *Paolo Veronese, His career and work*, cit., pp. 68-70.

⁴⁵ <https://www.wga.hu/art/v/veronese/01_1540s/4convers.jpg [cons. mai 2021]. <<http://dspace.unive.it/handle/10579/979>>. Paolo Veronese. *Dall'immagine al silenzio*, Tesi di dottorato di Francesco Trentini Matr. 955240, Settore scientifico-disciplinare di afferenza: [L-ART/02] Storia dell'arte moderna; Coordinatore del dottorato Tutore del dottorando prof. Annapaola Zaccaria prof. Augusto Gentili, p. 41.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 7.

repas du Christ. Il est par trop singulier et la lecture que l'inquisiteur, particulièrement au fait de la symbologie luthérienne, en faisait ne pouvait ignorer l'éventuel message d'indifférence théologique envers les sacrements, la possible dénonciation de la richesse de l'Église, le rappel implicite du châtement de la Babylone qu'était alors devenue la cité vaticane et c'est bien ce que mentionne explicitement le rapport d'interrogatoire :

Non sapete voi che in Alemagna et altri lochi infetti di heresia sogliono con le pitture diverse et piene di scurrilità et simili inventioni diligare, vituperare et far scherno delle cose della S.ta Chiesa Catholica per insegnar mala dottrina alle genti idiote e ignoranti⁴⁷.

Cependant, en dépit des personnages de luthériens, des symboles de luxure et d'une épistaxis profanatoire, l'orthodoxie du peintre n'est pas mise en question. Pareille clémence du tribunal renvoie à l'interprétation de Massimo Gemin, pour qui les questions posées par le dominicain auraient été destinées non pas à confondre d'éventuelles sympathies luthériennes du peintre, mais plutôt à éviter que les protestants ne s'emparassent d'une représentation aussi profane pour nourrir leur polémique contre la richesse de l'Église. Sa colère n'aurait pas tant été dirigée vers le peintre que vers le couvent des saints Jean et Paul qui en 1573 avait déjà derrière lui une longue histoire de factions et de disputes entre conventuels et partisans d'une observance stricte des règles de la vie monacale.

Qui plus est, toute tentative de relier le peintre au mouvement des spirituels se heurte à la réalité des dates, car en cette année 1573, non seulement la répression des autorités religieuses était implacable, mais les principaux représentants d'une volonté de régénération de l'Église romaine avaient déjà disparu depuis une vingtaine, voire une trentaine d'années. Gaspare Contarini était mort en 1542, Giovanni Matteo Giberti en 1543, Vittoria Colonna en 1547, Marco Antonio Flaminio en 1550, Reginald Pole s'était éteint en 1558, Michel-Ange en 1564, Giulia Gonzaga en 1566 et Piero Carnesecchi avait été exécuté à Rome en 1567. En bref, la plupart des protagonistes du courant réformiste qui

⁴⁷ Fogolari, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, cit., p. 373.

avait marqué la première moitié du XVI^e siècle étaient décédés⁴⁸ et on sait qu'à partir de 1542, après l'échec des rencontres de Ratisbonne et l'institution du Saint Office, toute velléité de conciliation entre la hiérarchie catholique et les protestants avait désormais pris fin.

À partir de là, il n'est pas logique de supposer que Véronèse ait pu faire partie des spirituels, du moins en cette période de son existence, et on peut exclure une éventuelle déviance dogmatique de sa part. Il faut donc chercher dans le contexte du moment une raison à cette convocation devant la session vénitienne du Saint-Office, car sa citation à comparaître est quelque peu surprenante au vu de la situation religieuse et politique de la Sérénissime. En effet, Venise ne représentait pas un centre actif de lutte contre l'hérésie et se voulait plutôt relativement autonome vis-à-vis de Rome et du pouvoir pontifical⁴⁹. De plus, le jury qui interrogea le peintre était composé d'ecclésiastiques certes, mais aussi de personnalités appartenant à l'oligarchie vénitienne⁵⁰ sensibles à la célébrité du Véronèse, qui avait déjà œuvré pour la Sérénissime et déjà représenté ou sur le point de représenter la célèbre bataille de Lépante à la gloire de la république. En dépit de cet environnement ouvertement favorable à une certaine liberté artistique, le Véronèse fut convoqué et on lui signifia clairement qu'il avait franchi une limite. Il semble donc vraisemblable que, conformément à la thèse défendue par P.H.D. Kaplan, cet interrogatoire ait été dicté par des raisons politiques, comme gage de bonne volonté envers la curie. Cette possibilité est également suggérée par Edward Grasman qui souligne la colère de Grégoire XIII contre la Sérénissime lorsqu'il apprit par l'ambassadeur Paolo Tiepolo, la signature d'un traité de paix entre les Vénitiens et la puissance ottomane.

⁴⁸ On peut écarter le cas du cardinal Morone, qui mourut en 1580. Il souffrit cependant pendant toute sa carrière et, en particulier lors du règne de Paul IV, des accusations portées contre lui, du procès qui lui fut intenté et des soupçons du Saint Office qui durèrent jusqu'à sa mort.

⁴⁹ Grasman, *On closer inspection*, cit., p. 130.

⁵⁰ Fogolari, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, cit., p. 365.

Maintenant, la question de l'origine du tableau reste entière. Tout en reconnaissant la valeur de l'enquête historique et documentaire de E. Grasman, je ne puis partager sa conclusion selon laquelle :

We might even conclude that the crucial dynamics in the entire proceedings had very little to do with Veronese but everything with internal ecclesiastical politics⁵¹.

En effet, en une époque où Léonard, Raphaël et Michel-Ange avaient donné leurs lettres de noblesse à une profession qui n'était plus considérée comme relevant d'une activité manuelle, un artiste comme le successeur du Titien, ne pouvait être assez sot pour se bercer d'illusions sur la portée transgressive de sa *Cène*. Tout en étant peut-être irréprochable sur le plan dogmatique, il devait avoir conscience de l'impact de son œuvre. Il n'ignorait pas non plus les représentations déjà existantes de la *Cène* et avait délibérément choisi de s'éloigner de leur sobriété, tout en étant fort capable de le faire puisqu'il en avait déjà peint quatre autres, toujours pour des réfectoires, une à Vérone, deux à Venise et une à Padoue. Ce serait donc en toute connaissance de cause qu'il remettait en question la codification de ce thème pictural telle qu'elle existait jusque-là et telle qu'elle avait été adoptée par les plus grands artistes italiens, de Andrea del Castagno⁵² jusqu'à Jacopo Bassano⁵³, sans oublier les contributions à l'histoire de la peinture de Domenico Ghirlandaio⁵⁴, Léonard de Vinci⁵⁵ et Andrea del Sarto⁵⁶, pour ne citer que quelques exemples. Maintenant, si provocation il y eut, ce qui reste à démontrer, elle fut nécessairement insidieuse. Si cette supposition est exacte, Véronèse fut suffisamment habile pour passer officiellement pour un benêt aux yeux de la Sainte Inquisition. Il se déroba aux pièges qui lui étaient tendus en feignant la plus grande

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² <https://www.wga.hu/art/a/andrea/castagno/1_1440s/08lasts1.jpg> [cons. mai 2021].

⁵³ <<https://www.wga.hu/art/b/bassano/jacopo/1/08lastsu.jpg>> [cons. mai 2021].

⁵⁴ <<https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/4lastsup/2ogniss.jpg>> [cons. mai 2021].

⁵⁵ <<https://www.wga.hu/art/l/leonardo/03/4lastsu2.jpg>> [cons. mai 2021].

⁵⁶ <<https://www.wga.hu/art/a/andrea/sarto/2/lastsu.jpg>> [cons. mai 2021].

ingénuité et en laissant croire notamment que cette foule de comparses étrangers au récit sacré ne provenait que de sa fantaisie. On peut même se demander si son allusion à Michel-Ange et à son *Jugement dernier*, qui avait fait scandale en son temps, ne constitue pas une bévue tout à fait volontaire, destinée à confirmer son ingénuité aux yeux de l'inquisiteur. Son éloge de la folie insinua le doute dans l'esprit de ses juges, doute qui fut renforcé par l'*excusatio* finale dans laquelle il reconnaissait ne pas avoir pensé à mal, « [...] pensava di far bene. Et che non ho considerato tante cose, pensando di non far disordine nisuno [...] »⁵⁷. Dès lors, il est tout à fait envisageable qu'il ait cherché à désarçonner ses juges en déplaçant sur le terrain de l'art une brûlante question théologique. Nul doute qu'une telle stratégie de défense n'ait été mûrement réfléchie⁵⁸.

Conclusion

Je conclus en reconnaissant ne pas avoir répondu à la question que je me posais sur les raisons de la conception de cette œuvre. Je me limite à présenter, voire à récuser dans certains cas, les différentes hypothèses possibles ou plausibles. À savoir qu'il faut effectivement tenir compte du triomphalisme et de la volonté de domination de la Sérénissime qui se manifestèrent dans les arts vénitiens de la période en question, mais que cette version de *la Cène* pourrait aussi renvoyer à une traduction picturale d'un certain détachement vis-à-vis des rites et des sacrements de l'Église romaine⁵⁹ liées aux thèses anabaptistes-antitrinitaires assez répandues en Vénétie, selon lesquelles la célébration des sacrements étaient considérée comme chose indifférente. Ces thèses pourraient avoir été suggérées par une frange des dominicains concernés, dont on sait qu'ils ne mouraient pas (physiquement ou métaphoriquement) en odeur de sainteté. Sans que cela fasse pour cela de Véronèse un hérétique, on peut imaginer qu'il ait restitué dans son œuvre tout ou partie de ce qu'il voyait

⁵⁷ Fogolari, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, cit., p. 380.

⁵⁸ C'est ce qu'envisage Muraro, *La Cène de Véronèse*, cit., pp. 185-221.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 193.

et entendait autour de lui. À partir de là, les anomalies iconographiques de la toile ne correspondraient pas uniquement à des besoins esthétiques ou à la simple situation individuelle du peintre, mais restitueraient un climat spirituel qui n'est plus celui des années 1540-1559, mais celui d'une Venise post-tridentine où les prolongements sous-jacents du spiritualisme de la première moitié du siècle se fondraient avec l'atmosphère de son temps, y compris dans ce qu'elle pouvait avoir de contradictoire par rapport au durcissement du contrôle de l'Église sur les différentes productions artistiques. Véronèse mettrait alors en avant une nouvelle forme de religiosité caractérisée par une certaine indifférence envers le rituel liturgique. Ce n'est qu'une conjecture et, en toute honnêteté, nous n'en saurons sans doute jamais davantage. En ce qui concerne en revanche la question que nous nous posons au début de ce travail, il semble certain que Paul Véronèse n'appartenait nullement à la catégorie des artistes irresponsables visés ou avertis par la dernière session du Concile de Trente, mais que c'est ce qu'il a délibérément voulu que l'on croie.

IV

Querelles littéraires, anticonformisme et
bouleversement social

Donatella Bisconti*

Leon Battista Alberti et le « Certame coronario » : comment faire de la grammaire une arme politique

Que' che affermano la lingua latina non essere stata comune a tutti e' populi latini, ma solo propria di certi dotti scolastici, come oggi la vediamo in pochi, credo deporanno quello errore vedendo questo nostro opuscolo, in quale io racolsi l'uso della lingua nostra in brevissime annotazioni. Qual cosa simile fecero gl'ingegni grandi e studiosi presso e' Greci prima e po' presso de e' Latini, e chiamorno queste simili ammonizioni, atte a scrivere e favellare senza corruttela – suo nome – Grammatica. Questa arte, quale ella sia en la lingua nostra, leggetemi e intendetela¹.

C'est avec ces mots que s'ouvre ce qu'on appelle la *Grammatichetta Vaticana*, bref opuscule dans lequel Alberti réunit pour la première fois dans l'histoire de la langue italienne les règles de grammaire que cette langue sous-tend, en s'inspirant à la fois des grammairiens latins pour l'ossature théorique et du florentin contemporain pour les composantes phonétiques, morphologiques, syntaxiques, lexicaux.

Cet ouvrage, jamais publié par Alberti, par ailleurs très peu soucieux en général de l'édition et la divulgation de ses œuvres, retrouvé par hasard dans les fonds de la bibliothèque du Vatican et désormais unanimement attribué par la critique à Alberti, fut vraisemblablement composé à la même époque où se tint le

* UCA - IHRIM.

¹ Leon Battista Alberti, *La prima grammatica della lingua volgare. La Grammatichetta Vaticana*, Cod. Vat. Reg. Lat. 1370, a cura di Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1964, p. 39.

Certame Coronario, la compétition poétique sur l'amitié qui, en 1441, avait comme objectif de récompenser le meilleur poète en langue vulgaire qui s'illustrerait dans cette thématique.

La *Grammatichetta* évoque, d'entrée de jeu, les deux thèses s'affrontant dans la première moitié du XV^e siècle sur l'origine des langues vulgaires, notamment de l'italien : d'un côté, la position d'un humaniste comme Leonardo Bruni, selon lequel il était impensable que dans l'Antiquité le commun des gens puisse s'exprimer en latin, une langue si difficile et complexe, avec des règles de grammaire si élaborées que le peuple – femmes, enfants, gens illettrés – ne pouvait que s'exprimer en langue vulgaire ou pour le moins dans une langue proche du latin en ce qui est du vocabulaire, mais irrespectueuse de sa grammaire. Une sorte de diglossie aurait donc caractérisé l'Antiquité tout comme le XV^e siècle. De l'autre côté, la thèse de l'humaniste Flavio Biondo, selon lequel les langues vulgaires actuelles ne sont que le fruit de la décadence du latin subissant au fil des siècles les attaques des peuples barbares responsables de la corruption de la langue de Cicéron².

Si la thèse de Biondo est historiquement fondée, si bien que nous pouvons l'accueillir dans ses grandes lignes, les études de grammaire historique ayant depuis démontré que les langues romanes sont l'état actuel de l'évolution du latin dans l'Europe occidentale et centrale, l'humaniste de Forlì en tire cependant la conclusion que les langues vulgaires dans leur ensemble sont des idiomes corrompus et barbares, bien loin de la pureté et l'élégance du latin de l'Antiquité. L'espoir de rachat de la Rome contemporaine (et par-là, de l'Italie tout entière) qui anime son travail tout comme celui de Lorenzo Valla, passe alors par la

² En réalité, les propos de Bruni ne sont pas tout à fait clairs : il admet que les gens issus de milieux populaires et peu cultivés comprenaient le latin des orateurs et des spectacles théâtraux, mais ils n'étaient pas en mesure de le parler couramment, comme il arrive pour les langues étrangères, qu'il est plus facile de comprendre que de parler et il a recours à l'exemple du latin de la messe et des lectures des Écritures, dont les gens non cultivés ont une compétence uniquement passive. Pour cette question, v. Mirko Tavoni, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padova, Antenore, 1984, pp. 3-41; Anne Raffarin, « Introduction », in Flavio Biondo, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, *Débats humanistes sur la langue parlée dans l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 53-76.

restauration du latin classique et la marginalisation des langues vulgaires.

De l'autre côté, les arguments de Bruni, moins clairs dans leur exposition et scientifiquement moins solides, laissent paradoxalement un peu de place au rôle des langues vulgaires, justement parce que celles-ci auraient toujours existé et posséderaient dans une certaine mesure une légitimité que leur longue histoire leur accorde.

La répartition du rôle du latin et des langues vulgaires se précise au fil de la polémique qui anime les discussions des humanistes pendant quelques décennies. Elle correspond aussi, pour ainsi dire, à une hiérarchisation des genres et des résultats stylistiques obtenus dans les deux domaines et à un classement des poètes qui s'y sont essayés.

Procédons dans l'ordre. La dispute autour des langues parlées dans l'Antiquité, qui eut lieu en 1435 dans l'antichambre du pape Eugène IV, lorsque ce dernier était réfugié à Florence à la suite de la révolte populaire qui l'avait obligé à fuir Rome, voit s'opposer plusieurs protagonistes du débat culturel de la première moitié du XV^e siècle, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Flavio Biondo. D'emblée, Bruni apparaît isolé au milieu du cercle humaniste qui, avec quelques nuances, épouse la thèse de l'historien de Forlì. Convaincu que le latin est trop complexe pour que les enfants puissent, à l'époque comme aujourd'hui, l'apprendre spontanément de leur mère ou de leur nourrice, il identifie le latin avec une *grammatica*, ce qui n'a rien de surprenant, cette position l'ayant emporté tout au long du Moyen Âge. En effet, le latin était la seule langue étudiée et, pour ce faire, les élèves étaient équipés de manuels de grammaire, comme le Donat. Les langues vulgaires, elles, ne nécessitaient aucun apprentissage théorique, leur transmission étant assurée au sein de la famille et de la communauté des locuteurs. De plus, ces langues n'étaient pas codifiées. La *Grammatichetta* d'Alberti, bien qu'elle n'ait eu aucune diffusion, est cependant singulière et d'autant plus appréciable qu'elle voit le jour dans un contexte où l'on considérait que les langues vulgaires n'avaient pas de structure grammaticale. Les premières grammaires codifiées de l'italien seront publiées beaucoup plus tard, dans la première

moitié du XVI^e siècle : en 1517, Giovan Francesco Fortunio publie le *Regole grammaticali della volgar lingua*, mais ce sont les *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo, publiées en 1525, qui constituent l'ouvrage de référence de la grammaire italienne au moins jusqu'au début du XIX^e siècle. La première grammaire du français est encore plus récente : malgré quelques manuels parus au XVI^e siècle sur le modèle de la grammaire latine, la première codification originale du français est constituée par les *Remarques sur la langue française* de Claude Favre de Vaugelas en 1647³. D'autre part, en 1539, l'édit de Villers-Cotterêts, par lequel François 1^{er} adopta le français comme langue de l'administration, avait déjà sonné le glas du latin. Quant au seigneur de Vaugelas, il souhaite se redre utile à ceux qui veulent bien écrire et bien parler. Son modèle est l'usage, pas tout usage, mais celui de la cour, vrai cœur battant d'un État monarchique en voie d'affirmation. Un procédé analogue se dégage en Espagne. Antonio de Nebrija rédigea la première grammaire du castillan, la *Gramática de la lengua castellana*, à une date emblématique, en 1492, et l'offrit à la reine Isabelle qui voyait dans la langue un outil hégémonique⁴.

Ce que je veux souligner par-là est que l'adoption d'une grammaire ou l'impulsion à codifier une langue est un acte éminemment politique, notamment lorsque les cultures nationales s'épanouissent. Antonio Gramsci dans son *Quaderno del carcere* n° 29, qui porte comme intitulé *Note per una introduzione allo studio della grammatica*, met en rapport l'adoption d'une grammaire avec la notion d'hégémonie : quel que soit le modèle adopté, celui-ci correspond au rôle que les intellectuels jouent à l'intérieur d'un système sociopolitique. Inversement, le refus d'adopter une grammaire, le laisser faire en matière de stratégie linguistique, correspond, selon Gramsci, à la volonté de séparer nettement les classes dominantes des milieux dominés, ces derniers n'ayant ni les moyens financiers ni les outils culturels pour s'approprier la langue. L'hégémonie, en d'autres termes

³ Claude Favre De Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, édition critique avec introduction et notes par Zygmunt Marzys, Genève, Droz, 2009.

⁴ Antonio De Nebrija, *Gramatica de la lengua castellana*, Madrid, Ed. de cultura hispanica, 3 vol., 1992.

l'orientation positive que les classes supérieures insufflent dans l'ensemble de la société, se dégrade alors en oligarchie (Q29§6, p. 2349).

En effet, Gramsci est conscient que le débat qui se met en place autour d'une langue n'est jamais ni neutre ni anodin, notamment en Italie :

Ogni volta che affiora, in "un" modo o nell'altro, la quistione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare-nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale (Q29§3, p. 2346).

Traditionnellement, on situe le début de ce qu'on appelle la question de la langue en Italie dans la première moitié du XVI^e siècle. Je proposerais, en revanche, de faire remonter ce débat à cette date 1435 susmentionnée.

Si l'on met côte à côte le modèle de grammaire qu'Alberti propose avec la grammaire normative de Bembo, presque un siècle plus tard, nous assistons à un renversement de modèles et de pratiques, ce qui correspond à une conception opposée de la façon dont une langue se construit, se développe et se perfectionne.

En effet, Alberti prend en compte le toscan parlé à son époque, tout en démontrant son lien avec le latin sur les plans phonétique, morphologique et syntaxique. Alberti est très attentif à poser les règles propres à la déclinaison de chaque catégorie grammaticale (articles, noms, pronoms, verbes) et à l'emploi contextualisé des éléments analysés. L'opuscule est assez bref, mais cette concision ne découle pas d'une conception hâtive du plan, bien au contraire elle reflète une élaboration réfléchie et longtemps mûrie :

Si questo nostro opuscolo sarà tanto grato a chi mi leggerà quanto fu laborioso a me el congetturarlo, certo mi diletterà averlo promulgato, tanto quanto mi dilettaua investigare e raccorre queste cose, a mio iudizio, degne e da pregiarle.

Laudo Dio che in la nostra lingua abbiamo omai e' primi principii: di quello ch'io al tutto mi disfidava poter assequire.

Cittadini miei, pregovi, se presso di voi hanno luogo le mie fatiche, abbiate a grado questo animo mio, cupido di onorare la patria nostra. E,

insieme, piacciavi emendarmi più che biasimarmi, se in parte alcuna ci vedete errore.

La brièveté du manuel devrait s'avérer appréciable pour le public auquel Alberti s'adresse : en effet, la cible de cet abrégé sont les citoyens florentins, auprès desquels Alberti espère trouver audience puisqu'il travaille pour honorer leur patrie commune. Si Leon Battista, fraîchement rentré de l'exil avec sa famille, est en quête de la reconnaissance de son rôle, ce souhait n'explique pas entièrement son propos. Car il souligne que « la nostra lingua », notre langue commune, s'est dotée désormais des principes sur lesquels elle pourra se bâtir, un défi qu'il n'était pas sûr de pouvoir relever. Ces déclarations semblent donc ignorer le patrimoine linguistique et littéraire qui pourtant avait atteint au Trecento des sommets presque inégalables. Nous y reviendrons plus loin.

Venons-en au projet de Bembo. Comme on le sait, l'écrivain vénitien considère que la langue italienne a déjà atteint l'excellence et que la meilleure façon de l'illustrer est l'imitation de modèles résumant à eux-seuls le degré de perfection linguistique et littéraire auquel le XIV^e siècle était parvenu. Trois couples d'écrivains en grec, latin et italien sont indiqués comme exemplaires, respectivement pour la poésie et la prose : Homère et Démosthène, Virgile et Cicéron, Pétrarque et Boccace. En d'autres termes, l'italien aussi a été accueilli dans la constellation des langues classiques, que l'humanisme a poussées vers le statut de langues mortes. Surtout, Bembo justifie le principe d'imitation stricte auquel tout écrivain devrait se soumettre. En effet, l'écrivain doit travailler pour la postérité, si bien que son outil sera une langue universelle établie à jamais et le plus possible éloignée de la langue parlée à son époque. L'usage est donc banni, si ce n'est que pour la mimesis des dialogues entre les personnages, comme dans les nouvelles de Boccace, qui par ailleurs, lorsqu'il prend la parole en tant que narrateur, se garde, selon Bembo, de toute connivence avec la langue du peuple⁵. L'im-

⁵ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, I, XVIII, in Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Milano, TEA, 1989, [1966], p. 119.

mortalité de l'écriture va de pair avec la transformation profonde des structures socio-politiques dans l'Italie du début du XVI^e siècle qui, traversée par les armées françaises d'abord, puis espagnoles, est en train d'abdiquer sa liberté. Le statut de l'intellectuel se modifie parallèlement : employé au service de la cour, qu'il s'agisse des cours seigneuriales ou de la curie, il voit son espace de manœuvre se rétrécir et son rôle se redimensionner.

Cet aspect a été suffisamment étudié et je ne m'étalerai pas sur la question. Il suffit de souligner que le projet grammatical de Bembo se situe sur le *discrimen* entre une riche production littéraire, dont la qualité n'est plus en question, et la nécessité de la transmettre aux générations futures : une synecdoque culturelle et linguistique, faute d'une identité politique. Les *Prose* seront le point de départ du divorce entre la langue d'une élite cultivée et la masse des parlants leur propre dialecte jusqu'au XIX^e siècle au moins, un divorce pourtant inévitable, voire nécessaire, afin que la langue italienne puisse survivre aux vicissitudes de l'Histoire.

Faisons maintenant un pas en arrière au 22 octobre 1441, lorsqu'Alberti organise le Certame coronario⁶, une compétition poétique autour de l'amitié, sujet cher à l'oligarchie florentine, dont l'une des lectures incontournables est le *De amicitia* de Cicéron. Il faudra bien entendu comprendre l'amitié dans son acception sociologique et politique avant que personnelle et psychologique. Le Certame se solda par un échec, les dix juges, constitués par les secrétaires au service d'Eugène IV, se refusant à décerner la couronne d'argent qui fut finalement offerte à l'église Sainte Marie de la Fleur. D'où l'indignation d'Alberti, qui s'exprime dans la *Protesta*.

Si nous jetons un coup d'œil aux textes présentés lors du Certame, nous ne pouvons qu'être frappés par la nouveauté des genres pratiqués, notamment par les hexamètres en langue vulgaire composés par Alberti et par la *Scena* de Leonardo Dati, ami intime d'Alberti et probablement censé remporter la victoire. La *Scena* est une pièce théâtrale en trois *Cantus* écrite en

⁶ Pour le déroulement de cette compétition, v. Guglielmo Gorni, *Storia del Certame Coronario*, « Rinascimento », seconda serie, XII, 1972, pp. 135-182.

vers reproduisant en prosodie italienne l'hexamètre latin et la strophe saphique. Sans entrer dans le détail, il est à remarquer à la fois la volonté de resusciter le théâtre antique, notamment la comédie, et le caractère expérimental de cette récitation, sur les plans du contenu et de la métrique, à une époque où le théâtre n'a pas de place véritable, hormis les représentations sacrées.

Leonardo Dati précise d'ailleurs dans l'*Argumento* son intention d'agir en tant que poète, sans tenir excessivement compte des consignes dictées par le jury sur la nécessité d'introduire des arguments philosophiques et des *sententiae*, en d'autres termes les citations des *auctoritates* bibliques ou classiques⁷. La rareté des *sententiae*, non seulement dans le texte de Dati, fut en effet l'une des raisons alléguées par le jury pour justifier le fait de ne pas pouvoir attribuer la récompense⁸.

Le jury se montre donc particulièrement sensible à la tradition et peu enclin à la réception de nouveautés qu'il s'agisse du style, du genre ou du traitement des contenus.

Dans la *Protesta*, Alberti argumente les motivations qui le poussent à fulminer contre la frilosité et l'hypocrisie des membres du jury⁹. Il serait très long d'analyser dans le détail les considé-

⁷ V. *Argomento*, § 11-13 : « In la prima parte intende [scil. Leonardo Dati] dimostrare qual è la vera Amicitia, ponendo di più maniere, et infine la vera. Et procede non con ordine naturale o phylosophico o per gravità di sententie o per argomenti spessi, ma come poeta; perché, tractando in versi e per la corona, la quale è premio di poeta, il parve dover trattare poeticamente », in *De vera amicitia. I testi del primo certame coronario*, edizione critica e commento a cura di Lucia Bertolini, Ferrara, Panini, 1993, p. 343, n. 12.

⁸ Les *sententiae*, tirées de l'écriture, des auteurs classiques, des lois, étaient l'un des critères d'évaluation de tout discours public : elles étaient censées illustrer et appuyer les propos des représentants des institutions. Dans le cas du Certame, elles furent explicitement requises afin de marquer la dimension philosophique du discours sur l'amitié. Sur les *exempla* scripturaires et classiques dans le discours politique, v. Maria Rosa Dessì, « *Diligite iustitiam vos qui indicatis terram* » (*Sagesse I, 1*) : *sermons et discours sur la justice dans l'Italie urbaine (XII^e-XV^e siècle)*, « Rivista internazionale di diritto comune », 18, 2007, pp. 197-230 ; Donatella Bisconti, « *Corps civique* », « *corps de la République* » dans les « *Protesti* » de Stefano Porcari, « Arzana - Cahiers de Littérature Médiévale Italienne », 18, 2016, *Langages du corps*, <<http://arzana.revues.org/993>> (consulté le 05-04-2021). Les raisons alléguées par le jury pour ne pas décerner le prix sont contenues dans deux diceries : v. *De vera amicitia. I testi del primo certame coronario*, cit., pp. 515-521.

⁹ Leon Battista Alberti, *Protesta*, in Gorni, *Storia del Certame Coronario*, cit., Appendice I, « Rinascimento », pp. 167-172 et maintenant aussi in *De vera amicitia*.

rations d'Alberti. Nous nous limiterons à quelques observations qui nous permettront d'établir un lien avec la position des humanistes sur la littérature en langue vulgaire et de définir de plus près en quoi consiste le scandale autour du Certame.

Tout d'abord, Alberti souligne une opposition de type sociologique entre les poètes du Certame et le jury. Ces poètes sont en effet, à quelques exceptions près, issus de la grande et moyenne bourgeoisie florentine, alors que les composants du jury, notamment Bruni, Marsuppini et Biondo, mais aussi Giovanni Aurispa, Georges de Trébizonde, Niccolò Sagundino¹⁰, ne sont pas des Florentins, n'appartiennent pas aux familles marchandes et ont tous entamé une carrière juridique ou sont de hauts fonctionnaires au service de différentes villes italiennes. Les poètes du Certame sont, eux, des personnages actifs sur les plans économique et politique dans leur Commune et en même temps suffisamment cultivés pour produire des textes littéraires¹¹. Le jury se réclame, lui, d'une Antiquité qui serait en quelque sorte supérieure aux valeurs et à la production poétique en langue italienne. Cependant, affirmer cette hiérarchie entre deux mondes, deux littératures, deux civilisations n'est pas du tout aisé à Florence au XV^e siècle, qui voit l'essor des études classiques, mais ne peut nullement renoncer au patrimoine littéraire du Trecento.

Alberti, lui, met en évidence la coexistence de deux cultures parallèles, qui ne sont pas alternatives l'une à l'autre mais complémentaires. La culture en langue vulgaire, comme le fut jadis la littérature latine, est en quête de reconnaissance et l'effort fourni par les concurrents du Certame ne peut que contribuer à ce progrès, qui est à son tour bénéfique pour l'ensemble de la communauté qui le réceptionne. Dans le prologue du livre III du *De familia*, dédié à Francesco d'Altobianco degli Alberti, Leon Battista s'exprime dans de termes similaires :

I testi del primo certame coronario, cit., pp. 501-514.

¹⁰ Le jury était composé des secrétaires apostoliques d'Eugène IV. Ils étaient dix et parmi eux devait figurer aussi Leonardo Bruni. V. Gorni, *Storia del Certame Coronario*, cit., p. 150, n. 2.

¹¹ Pour la liste des poètes qui se produisirent le jour du Certame (Francesco d'Altobianco degli Alberti, Antonio degli Agli, Mariotto d'Arrigo Davanzati, Benedetto di Michele Accolti, Ciriaco de' Pizzicolti d'Ancona, Leonardo Dati, Leon Battista Alberti), v. *De vera amicitia. I testi del primo certame coronario*, cit., p. V.

Più tosto forse e' prudenti mi loderanno s'io, scrivendo in modo che ciascuno m'intenda, prima cerco giovare a molti che piacere a pochi, ché sai quanto siano pochissimi a questi di e' litterati. E molto qui a me piacerebbe se chi sa biasimare, ancora altanto sapesse dicendo farsi lodare. Ben confesso quella antiqua latina lingua essere copiosa molto e ornatissima, ma non però veggo in che sia la nostra oggi toscana tanto d'averla in odio, che in essa qualunque benché ottima cosa scritta ci dispiaccia. A me par assai di presso dire quel ch'io voglio, e in modo ch'io sono pur inteso, ove questi biasimatori in quella antica sanno se non tacere, e in questa moderna sanno se non biasimare chi non tace¹².

L'opposition entre se taire et écrire est sans aucun doute une pique à l'encontre des humanistes aux « aures delitiosae »¹³, notamment de Niccolò Niccoli, grand collectionneur de manuscrits anciens, mais qui ne laissa aucun ouvrage et peut-être aussi à l'encontre de Leonardo Bruni – qui fut très probablement l'un des juges du concours – si l'on suppose une datation *recentior* du Proemio¹⁴.

Cette opposition est en tout cas au cœur des *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* de Bruni, composés peu après 1401, où tout d'abord Niccoli affirme l'opportunité du silence littéraire justifié par l'absence de livres à une époque de décadence littéraire, qui empêche les lettrés d'apprendre l'art du discours¹⁵ ;

¹² Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, Proemio del libro terzo a Francesco d'Altobianco Alberti, in *Opere volgari*, vol. I, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1969, p. 155.

¹³ Cf. Leon Battista Alberti, *Avantages et inconvenients des lettres (De commodis litterarum atque incommodis ad Carolum fratrem)*, I, V, traduit du latin par C. Carraud et R. Lenoir, préface de G. Tognon, Paris, Millon, 2004, p. 42.

¹⁴ Le *Proemio* au livre III aurait été ajouté après la publication des trois premiers livres du *De familia*. Il reflète les discussions autour de la langue parlée dans la Rome antique qui se déroulèrent à Florence en 1435. Ces discussions en constituent donc le *terminus post quem* ; il serait antérieur au livre IV sur l'amitié composé autour de 1440 et offert à la Commune de Florence en 1441 à l'occasion du Certame. V. l'entrée Leon Battista Alberti in *Dizionario Biografico degli Italiani* par Cecil Grayson et Giulio Carlo Argan, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/leon-battista-alberti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/leon-battista-alberti_(Dizionario-Biografico)/>) (consulté le 07-04-2021).

¹⁵ Cf. Leonardo Bruni, *Ad Petrum Paulum Histrum Dialogus*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 52: « Si vero in ea tempestate nati sumus in qua tanta disciplinarum omnium perturbatio, tanta librorum iactura facta est, ut ne de minima quidem re absque summa impudentia loqui quisquam possit, tu dabis profecto nobis veniam, si maluimus taciti quam impudentes videri [...]. Ego quidem, Coluci, in hac faece temporum atque in hac tanta librorum desideratione, quam quis facultatem disputandi assequi possit non

ensuite, dans le livre I, Niccoli mène une attaque sans merci vis-à-vis des trois couronnes de la littérature florentine, pour faire amende honorable dans le livre II. Les *Dialogi*, structurés comme une *controversia*, où l'on doit d'abord défendre une thèse puis la thèse opposée, laissent cependant le lecteur interloqué, car l'attaque de Niccoli aux erreurs, aux limites et à la modestie de l'érudition chez Dante, Pétrarque et Boccace ne saurait être compensée ni par la louange de la production latine de Pétrarque et Boccace ni par l'admission des connaissances historiques chez Dante et l'interprétation allégorique des erreurs qu'il aurait encourues.

Les *Dialogi*, écrits en latin à l'époque de la guerre contre Gian Galeazzo Visconti, lorsque Florence fut appelée à déployer non seulement ses ressources militaires, mais aussi la force de sa propagande et de sa tradition littéraire, affichent la volonté de la part des humanistes de concourir à la cause commune, malgré une certaine réticence propre à cette élite, jalouse des positions qu'elle était en train de conquérir.

L'autre aspect qui ressort des doléances d'Alberti est le caractère tout récent de cette littérature en langue vulgaire qui semble faire ses premiers pas. C'est comme si Alberti avait voulu sciemment ignorer la contribution du Trecento toscan à la littérature de son époque. Il convient alors de s'interroger sur cette prise de position pour le moins singulière et sur les réactions qu'elle ne pouvait pas manquer de susciter.

Pour ce faire, il est essentiel, de notre point de vue, d'interroger le contexte du débat sur cette production en langue vulgaire. Nous venons d'évoquer les *Dialogi* de Brunetti rédigés au début du XV^e siècle.

video. Nam quae bona ars, quae doctrina reperiri potest in hoc tempore, quae non aut loco mota sit, aut omnino profligata? ». Trad.: *Mais, si nous sommes nés à une époque où la confusion règne dans les disciplines et qu'un grand nombre de livres a été perdu, à tel point que personne ne peut tenir aucun propos même sur un sujet de moindre importance sans ressentir de la honte, tu nous pardonneras, si nous avons préféré nous taire plutôt qu'apparaître impudents. En ce qui me concerne, Coluccio, en ces temps ignobles, dépourvus de livres comme nous le sommes, je ne vois pas comment on pourrait apprendre l'art de la discussion. Quel art libéral, quelle culture peut-on repérer ces temps-ci qui n'aient pas été délogés de leur place, voire tout à fait abattus ?* Le dialogue aux pp. 44-99.

En 1436, lorsqu'il a 66 ans, Bruni écrit la *Vita di Dante*, couplée de la *Vita di Petrarca*. Cette biographie, censée corriger les imprécisions du *Trattatello in laude di Dante* de Boccace¹⁶, reconstitue surtout le parcours politique d'Alighieri pour ensuite se pencher sur sa production poétique. En réalité, cette double biographie n'est pas isolée. À cheval entre les XIV^e et XV^e siècles, une profusion de vies de Dante (et quelques biographies de Pétrarque) sont publiées, où l'un des aspects les plus saisissants est la volonté de séparer nettement l'œuvre de Dante de la production poétique « populaire » (notamment les romans courtois et la production *canterina*). Bien que cette distinction puisse nous paraître évidente, elle n'est pas du tout acquise au moment où Boccace, Villani, Bruni, Manetti et bien d'autres se penchent sur la vie du « sommo poeta ». Notamment, la vie de Bruni et celle de Manetti établissent une hiérarchie très claire entre textes érudits sérieux (en latin) et œuvres censées reposer l'esprit. Bruni affirme qu'il a entrepris la rédaction de la vie de Dante pour son *spasso* (pour son divertissement) afin de soulager son esprit fatigué après la traduction de la *Politique* d'Aristote¹⁷. Manetti aussi considère cette rédaction comme une forme de loisir et il précise tout de suite après que Dante, Pétrarque et Boccace furent unanimement jugés illustres par le peuple, car supérieurs à tous dans la prose et la poésie en langue vulgaire, mais qu'ils furent médiocres dans les ouvrages en latin. D'où, selon l'auteur, une dichotomie irrémédiable, à savoir le fait que les ignorants admirent les hommes illustres pour leur intelligence et leur érudition, tandis qu'après des gens cultivés les écrits en langue vulgaire ne jouissent d'aucune considération, même lorsqu'ils appartiennent aux Trois Couronnes. Le but de Manetti est alors de faire en sorte que les gens de lettres aussi puissent apprécier

¹⁶ Pour les critiques de Bruni au *Trattatello* de Dante, v. Lorenzo Bartoli, « *La lingua pur va dove il dente duole* » : *le vite di Dante e del Petrarca e l'antiboccaccismo di Leonardo Bruni*, « *Esperienze letterarie* », XXIX, 2, 2004, pp. 51-72 ; pour le rapport de Boccace à Dante, entre autres dans le *Trattatello*, v. Philippe Guérin, *Una feconda cecità: Boccaccio lettore della « Vita nova »*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 427-438.

¹⁷ Leonardo Bruni, *Vita di Dante*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di Monica Berté, Maurizio Fiorilla, Sonia Chiodo, Isabella Valente, Roma, Salerno, 2017, p. 220.

la production en langue vulgaire de Dante, Pétrarque et Boccace. La réhabilitation de Dante implique donc pour Manetti de le soustraire à l'appréciation de celle qu'il appelle *plebecula* par le biais de plusieurs procédés, tout d'abord en revendiquant le caractère florentin de toute la production dantesque, ensuite en soulignant l'excellence de ses rimes vulgaires. Cependant, il s'agit toujours d'une activité à la marge d'occupation plus engagées¹⁸.

Bruni, lui, au lieu de nous présenter les œuvres de Dante et notamment la *Comédie*, s'attarde à nous expliquer l'étymologie grecque de poète, celui qui fait, qui produit, une étymologie qui est soulignée également dans la *Protesta* d'Alberti, à notre avis dans un but polémique¹⁹. Cette démarche, qui peut paraître incongrue à un premier regard, se révèle peu après tout à fait conséquente, car, si le poète est celui qui produit des poèmes, il demeure cependant une distinction importante entre les différentes typologies de poètes en fonction de la langue qu'ils utilisent et de leur source d'inspiration.

Pour Bruni l'activité de poète ne concerne que celui qui compose des vers : « Il nome del poeta significa eccellente e ammirabile stilo in versi, coperto e adombrato di leggiadra e alta finzione »²⁰.

Le poète est donc celui qui excelle dans la composition des vers que ce soit dans les langues classiques (latin et grec) ou en langue vulgaire (italien en l'occurrence).

Dante choisit d'écrire en style vulgaire car il « *cognosceva sé medesimo molto più atto a questo stile volgare in rima, che a quello latino e litterato* »²¹.

Il en ressort donc non seulement que Dante avait une maîtrise médiocre de la poésie latine, mais surtout que, une fois le choix effectué, on ne peut pas mélanger les deux styles. En

¹⁸ Gianozzo Manetti, *Vita di Dante, Prefatio*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo*, cit., § 2-4, pp. 255, 257.

¹⁹ V. Leon Battista Alberti, *Protesta*, in Gorni, *Storia del Certame Coronario*, cit., p. 171; *De vera amicitia. I testi del primo certame coronario*, cit., p. 510.

²⁰ Bruni, *Vita di Dante*, cit., § 51, p. 243.

²¹ *Ibidem*, § 53, p. 244.

d'autres termes, les expérimentations de métrique barbare et la transposition de genres d'une littérature à l'autre sont à éviter.

Deuxièmement, Bruni concède que Dante fut excellent dans la langue vulgaire, car son siècle avait une forte inclinaison à la poésie.

La cagione di questo è che 'l secolo suo era dato a dire in rima, e di gentileza di dire in prosa o in versi latini niente intesero gli uomini di quel seculo, ma furono rozi e grossi senza perizia di lettere, dotti, nientedimeno, in queste discipline al modo fratesco e scolastico²².

Par-dessus le marché, Bruni distingue entre une inspiration poétique pour ainsi dire directement insufflée du haut (« per interna astrazione e agitazione di mente ») qui se retrouve chez Hésiode et Orphée, et une inspiration « per scienza, per studio, per disciplina e arte e prudenza ». Inutile de dire que l'inspiration de Dante relève de cette deuxième manière et que les études dans lesquels il s'exténua furent ces disciplines *fratesche* et scolastiques dont la dépréciation apparaît déjà dans les *Dialogi*, mais qui, par le biais de Dante, constituent le noyau de la culture de la bourgeoisie marchande encore au XV^e siècle²³.

Par conséquent, Bruni, tout en reconnaissant la supériorité de Dante dans les rimes vulgaires, dévalorise son apport culturel et le met implicitement en opposition à l'essor de son propre siècle en indiquant ainsi la voie que la politique culturelle prendra à partir de la pleine Renaissance.

Alberti prend soin de ne pas rentrer dans cette discussion sur la hiérarchie entre les formes poétiques et les poètes de l'Antiquité par rapport aux modernes. Il remet à plat le débat en proposant une poésie nouvelle, s'inspirant de l'Antiquité et dont les résultats sont encore incertains, mais d'autant plus frais et surprenants qu'ils se détachent de la tradition du XIV^e siècle. Il accompagne cette proposition par une grammaire qui, tout en montrant le lien entre le latin et le toscan, a comme point de départ l'usage et non un canon littéraire. Le scandale consiste donc moins dans l'indignation face à l'échec d'une initiative littéraire

²² *Ibidem*, § 55, p. 244.

²³ *Ibidem*, § 42-44, pp. 240-241.

et citoyenne que dans la rupture complète d'un modèle axé d'un côté sur la supériorité de la culture classique dont les humanistes se considèrent comme les seuls dépositaires, sur un canon poétique *trecentesco* de l'autre, pour certains aspects inatteignable mais déjà figé dans ses grandes lignes et destiné à devenir un monument plutôt qu'à stimuler une émulation originale. Ce canon devient alors fonctionnel à la structure du pouvoir oligarchique en train de s'affirmer grâce, entre autres, à la collaboration active de la communauté humaniste²⁴.

Nous savons aujourd'hui que la proposition d'Alberti ne fut pas gagnante, à la fois parce qu'elle ne fut pas suffisamment préparée et argumentée et qu'Alberti lui-même côtoyait ce monde humaniste contre lequel il polémiquait, mais où il voulait à tout prix s'intégrer. Cependant, ses positions sur l'usage comme modèle grammatical et sur la contamination des genres littéraires ont continué à agir souterrainement et constituent une partie, peut-être la plus productive sur le long terme, des tendances de l'italien actuel.

²⁴ Une opération analogue est constituée par la *Raccolta aragonese*, le recueil de poèmes réunis par Politien et Laurent le Magnifique et offert à Frédéric d'Aragon, fils du roi de Naples. Ces poèmes montrent une ligne de continuité entre la poésie sicilienne et la poésie toscane avec comme point d'arrivée les poèmes d'amour de Laurent lui-même. Encore une fois, l'excellence du toscan, dont Laurent prône l'hégémonie dans le panorama culturel de l'Italie du XV^e siècle, est confiée à la seule poésie et à un genre bien spécifique, la lyrique amoureuse.

Erika Martelli*

Un doux cannibale : le scandale comme règle du jeu chez Michel Leiris

La fiche, c'est la mort de la fantaisie.
Marcel Griaule, 1943.

« Caractère véritablement incestueux du mariage, qui tend à transformer des relations amoureuses en relations familiales » : c'est ce qu'écrivait Michel Leiris dans son *Journal*¹, le 8 Février 1942, en montrant tout son goût pour l'éversion. Mais qui est donc cet auteur et quel est le rapport entre scandale et la forme qu'il en développe dans son œuvre ? Né à Paris en 1901, Leiris a raconté dans ses œuvres des territoires éloignés comme l'Afrique centrale, les Antilles, la Chine.

Pour Leiris le scandale est la clé de voûte de sa construction artistique et scientifique, la "règle d'or" de sa poétique : c'est sa règle du jeu, une règle qui prend forme vers la fin des années Vingt et qu'il appliquera constamment dans tous ses textes pendant soixante-dix ans.

2 juillet 1925 : à la Closerie des Lilas, à l'occasion d'un banquet pour le poète Saint Pol Roux, l'écrivaine Rachilde affirme l'impossibilité de concevoir un mariage franco-allemand. Un jeune homme se lève en criant : « À bas la France, vive Abd El-Krim ! » : par son soutien manifeste au révolutionnaire marocain, il risque le lynchage et si deux policiers interviennent, c'est pour l'accompagner au poste où il sera encore frappé, mais sans désordres publiques. Ce jeune homme est le poète Michel Leiris, qui décrit l'épisode dans une lettre à son ami Jacques Baron : « Il

* Ricercatrice indépendante.

¹ Michel Leiris, *Journal (1922-89)*, Paris, Gallimard, 1992, p. 349.

paraît que j'ai mérité la mort pour avoir laissé échapper quelques cris du cœur, et la foule m'a voulu m'écharper »². Cet épisode n'est que le premier d'une longue série d'occasions où Leiris met en jeu son intégrité physique pour soutenir une position morale scandaleuse, anticoloniale : une position contraire à son pays, à sa classe sociale, à sa famille, à ses intérêts personnels.

L'esprit anticolonialiste démontré par Leiris en 1925 n'est aucunement une tirade surréaliste, comme le démontre la solide position que l'auteur acquiert pendant la mission ethnographique Dakar-Djibouti, dans le cadre de laquelle, depuis 1931, il est embauché comme secrétaire. Leiris n'est pas, à son départ, un professionnel de l'anthropologie. Il a collaboré à la rédaction de « Documents », une revue dirigée par l'ami Georges Bataille où se rencontrent l'art, l'ethnologie et l'archéologie selon les méthodes de Aby Warburg ; il a suivi quelques cours de Marcel Mauss mais ce sont Georges-Henri Rivière et Alfred Métraux qui l'ont proposé pour ce rôle si modeste et cardinal auprès du directeur de mission, Marcel Griaule. Il apparaît bientôt évident que cette désignation formelle peut comporter quelques inconvénients, surtout lorsqu'à la veille du départ, Leiris publie sur « Documents » l'article *L'oeil d'ethnologue*, qui n'est pas exactement un hymne aux fastes scientifiques de la colonisation française ou au sérieux de la science ethnographique : l'auteur y raconte ses fantaisies enfantines sur l'Afrique, ainsi que ses fantasmes jusqu'à la première rencontre "réelle" avec le Continent Noir au théâtre, quand, admis par ses parents à une soirée en dépit de son jeune âge, il assista aux *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. L'article continue en déclinant le thème central du regard sur l'Afrique et se clôt sur deux histoires enfantines se déroulant dans un décor colonial – la première écossaise, la deuxième malienne –, les deux portant sur le rapport de réciprocité entre sujet et objet.

Un homme dont le nom était Abarnakat voyageait avec ses compagnons. Un cordon rouge était attaché à son cou et il avait une couverture rouge et un âne. Il avait attaché l'âne à son pied et étendu sa couverture

² Michel Leiris, Jacques Baron, *Correspondance (1925-1973)*, Nantes, Joseph K., 2013, p. 60.

pour dormir. Un jour, alors qu'il dormait, l'un de ses camarades se leva, détacha le cordon de son cou, l'attacha à son propre cou, souleva doucement Abarnakat pour retirer la couverture rouge, détacha l'âne, alla sous un arbre, étendit la couverture et attacha l'âne à son pied.

Lorsque Abarnakat s'éveilla et qu'il vit cet homme, un cordon rouge attaché à son cou, l'âne attaché à son pied et lui-même couché sur la couverture rouge, il dit : « Cette personne est Abarnakat ; et moi, qui suis-je ? ». Et il se leva en pleurant³.

Le journal de voyage de Leiris se démontrera une véritable bombe. En suivant les indications de Mauss, Leiris fait de son journal le document central de la mission. Il y enregistre dans un style dépouillé, plein d'implicites, essentiel, son quotidien le plus banal, sa paresse, sa lâcheté, ses mélancolies, ses exigences érotiques, ses rêves. Leiris fait de soi, de son corps, le terrain même de l'enquête anthropologique, sans jamais se soustraire aux pires actions. C'est le cas du vol d'un *kono* sacré : Leiris participe à cette incursion déplorable et, de retour dans sa tente, il n'hésite pas à en rendre compte en détail dans son journal de mission. Certes conscient du caractère scandaleux de son texte, Leiris prend des accords éditoriaux déjà pendant son voyage et le publie sans demander le consentement au directeur de mission, tout en le lui dédiant. Griaule, évidemment, en fut furieux ; il demanda et obtint que la dédicace fût supprimée et le livre retiré et détruit ; Marcel Mauss et les états généraux de l'anthropologie française naissante blâmèrent explicitement le texte. Jean Jamin écrit :

D'abord présentée comme un journal de route – à vrai dire très “personnel” – de cette expédition, L'Afrique fantôme fit, dès sa parution en 1934, figure de gaffe; une gaffe que l'on pourrait qualifier d'épistémologique si l'on sait qu'à l'époque le positivisme continuait de mordre sur les faits sociaux, une gaffe que l'on eût pu croire être celle d'un débutant (qu'était

³ Michel Leiris, *L'œil d'ethnologue*, in Id., *Zebrages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 28.

Leiris emprunte ce conte à Maurice Delafosse qui l'a publié sous le titre de *Simplicité* dans *L'Ame nègre*, Paris, Payot, 1922, p. 168. Il avait été publié auparavant in Pères Hacquard et Dupuis, *Manuel de la langue Songay*, Paris, Ed. J. Mouton, 1897, pp. 75-76.

Fernanda Pexoto souligne les références du texte au rousselien *La vue* dans *L'œil d'ethnologue*, in *Inscriptions littéraires de la science*, par Amelia Gamoneda et Victor E. Bermudez (éds.), « Epistémocritique », 2017, pp. 143-147.

d'ailleurs Leiris) tant l'auteur semblait si peu se soucier des précautions oratoires de l'ethnologie universitaire et se montrait si peu respectueux de ses conventions narratives. Au départ recruté comme "secrétaire-archiviste" de la mission, Leiris joua ce rôle jusqu'à l'exaspération, mettant "les pieds dans le plat" chaque fois qu'il le pût⁴.

Pendant la mission, Leiris choisit de s'occuper d'un aspect ultérieur, d'ailleurs particulièrement gênant pour l'ethnologie de l'époque : les rituels de possession des Dogons de Sanga ; ce travail portera à la rédaction de sa thèse de spécialisation à la fin des années Trente et sera publié en 1958 avec le titre de *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens du Gondar*. Ces rituels avaient déjà été observés par Marcel Griaule, qui n'avait pas manqué d'en remarquer avec dédain les aspects les plus "fictionnels". Je cite Griaule : « très souvent les malades du zar sont des maniques plus ou moins sincères, dont les bouffonneries et les chants étonnent les gens [...] beaucoup de ces prétendus zars sont des simulateurs en quête d'amusement ou de bonne chère »⁵. Par contre, si Leiris s'y intéresse, c'est spécifiquement pour la dialectique qu'on y observe entre identité et altérité, entre vérité et fiction ; ces rituels deviennent chez Leiris l'emblème du rôle du fictionnel dans le réel et même dans la science ethnographique. Leiris note dans le journal son exigence d'élargir le discours scientifique en direction du littéraire pour moraliser le premier : « (j'aurais aimé) ethnologiser les possédés que j'observais en fasciné plus qu'en enquêteur ne visant qu'aux progrès de la science »⁶.

Si d'ailleurs le possédé ne subissait pas simplement sa possession, s'il y jouait un rôle actif, ces actions seraient-elles donc moins réelles ? Je cite Leiris décrivant les rituels ; la même image pourrait s'appliquer au lecteur qui aborde ses œuvres, et à son auteur :

⁴ Jean Jamin, *Introduction*, in Michel Leiris, *Homme sans honneur*, Paris, Jean Michel Place, 1994.

⁵ Marcel Griaule, *Le livre de recettes d'un dabtara abyssin*, « Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie », XII, 1930, pp. 129-135.

⁶ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, in *Miroir de l'Afrique*, éd. Jamin, Paris, Gallimard, 1996, p. 560.

[...] la personne n'est donc pas passive, elle ne sort pas d'elle-même pour un jeu quelconque, elle se met en cause intégralement, et même elle peut inventer en quelque manière la scène dont elle sera protagoniste. [...] On est confrontés, dirait-on, à ce qui représente la grande puissance de la magie, malgré les démentis continus que l'expérience lui inflige : les éléments émotifs qu'elle déchaîne ensemble avec son bagage de mythes et d'images et cette partie de 'drame' et de spectacle qu'elle contient⁷.

Quelques années auparavant, Niels Bohr avait rappelé que tout procès d'observation implique une interaction ; de la même façon, Leiris insiste sur le rôle actif de l'ethnologue sur le *terrain*, parallèle à celui du lecteur devant son texte :

D'un instant à l'autre ce dernier peut en effet être possédé lui aussi et, de toute manière, il n'est jamais un pur observateur vu que non seulement il contribue par ses battements de mains ou par son chant à l'évocation des esprits mais que, une fois ceux-ci 'descendus', il a commerce avec eux bien loin d'être tenu à distance par ceux qui les incarnent⁸.

On dirait, comme le fit Georges Perec dans un célèbre portrait, que les Dogons sont le "peuple" de Leiris, son premier terrain, le sujet de sa thèse. On ne peut éviter de noter l'assonance que ce peuple entretient avec le nom de famille de la femme de Leiris, Louise Godon, et avec le nom de l'ethnologue anglaise que Leiris fréquente vers la moitié des années Trente, Helen Gordon. Les deux noms contiennent d'ailleurs le mot central de l'anthropologie maussienne, *don*, l'élément sacrificiel qui relance en permanence le lien social.

Si cet essai sur les rituels de possession est aussi un essai où Leiris explique sa poétique de réciprocité, le deuxième travail dédié aux Dogons, une étude sur la langue secrète de la société des hommes, est aussi un texte où il dessine sa poétique et ses buts, la formation d'une nouvelle société, d'un nouvel âge de l'homme. Comme le font les Dogons, il voudrait aussi former son lecteur :

L'enseignement de la langue secrète à un novice comportera, dans le cas tout au moins où c'est un spécialiste qu'il s'agit de former, un élément

⁷ Id., *La règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2013, p. 1223.

⁸ Id., *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, in *Miroir de l'Afrique*, cit., p. 1055.

magico religieux, à coté de ses éléments techniques. L'instruction, en effet, est normalement accompagnée du rite suivant, auquel il est fait allusion dans le mythe d'origine de la langue secrète : initiateur et initié boivent ensemble de la bière de mil additionnée à l'huile de sésame et d'une sorte de piment noirâtre, petite ou pedine, préalablement broyé ; puis, à l'aide d'une petitealebasse, l'initiateur verse un peu de mélange dans l'oreille de l'initié. Ainsi, le néophyte aura de « bonnes oreilles », suivant l'expression du langage secret, c'est-à-dire que son entendement, au sens littéral du terme, s'ouvrira à l'entendement de la langue⁹.

Nous remarquons en passant que c'est dans cet essai, sa thèse doctorale "exotique" dédiée au secret et construite dans le style ethnologique le plus classique, que Leiris fait allusion au secret de sa famille, un secret qu'il partage avec celle de sa femme et qui ne sera explicité qu'après sa mort par Jean Jamin dans l'introduction du *Journal* : les membres des deux clans familiaux apparaissent sous des rôles *autres* que ceux liés la généalogie : la fiction jouerait donc un rôle dans ces structures élémentaires de la parenté ; or si la fiction pénètre dans le lien qui est à la base de la science ethnologique définie par Lévi-Strauss dans un essai qui paraît à peine trois ans avant celui de Leiris, ce n'est pas pour en diminuer le caractère scientifique, mais pour admettre le réalisme du fictionnel.

Finalement, l'acte confessionnel est pour Leiris le levier pour faire sauter la morale bourgeoise colonialiste ainsi que la fausse science ethnologique qui en est complice. C'est cette notion qui est à la base du cahier *Homme sans honneur*, rédigé entre 1937 et 1938, d'où viennent le texte et la conférence *Le sacré dans la vie quotidienne* que Leiris prononce le huit janvier 1938 au Collège de sociologie, un texte qui plut particulièrement à Walter Benjamin :

L'homme sans honneur, c'est celui pour qui toutes choses – ayant perdu leur magie, étant devenues égales, indifférentes, profanes – sont maintenant dépourvues de leur vertu, comme lui-même est maintenant « sans honneur », faute de raison d'agir. Affranchi qu'il est de tout pacte – ne participant à quoi que ce soit de sacré – en même temps que sans liens il se trouve hors-la-loi et, faute d'aimer quiconque, n'a droit à l'amitié d'aucun.

⁹ Id., *La langue secrète des Dogons de Sanga*, Paris, Jean-Michel Place, p. 17.

Recherche de l'honneur comme d'un anneau perdu, c'est-à-dire du maillon à partir de quoi l'on peut s'insérer à nouveau dans le monde, moyennant la chaîne d'un pacte avec quelque élément privilégié que ce soit¹⁰.

L'anneau perdu : en s'inspirant aussi du cycle de Wagner, Leiris structure formellement son œuvre du point de vue phonétique et sémantique comme un anneau imparfaitement ouvert, un anneau fissuré, où l'histoire et l'autre sont invités à entrer, un anneau perpétuellement ouvert en spirale. Le même principe en spirale, qui était à la base de la circulation du don dans l'essai de Marcel Mauss de 1924, est sciemment appliqué par Leiris à la construction phonétique et sémantique de ses textes – une leçon qui lui vient de Roussel et dont le but espéré est la transformation épistémologique de l'auteur et de son lecteur, plus en général l'entrée dans "l'âge d'homme". Ce procédé « alchimique », comme le définit Leiris, peut réussir si l'auteur suit rigoureusement la règle qui le fonde et seulement si l'auteur se sacrifie à son œuvre.

Ce principe est à la base de la tétralogie *La règle du jeu* dont *L'Âge d'homme*, que Leiris publie en 1939, constitue en quelque sorte une introduction.

C'est sur un autoportrait scandaleux que *L'Âge d'homme* s'ouvre : le portrait d'un homme médiocre, penché en avant (comme un autoportrait cubiste, quasiment le reflet spéculaire de son lecteur plongé sur la page), qui, loin du regard des autres, a tendance à sentir le dos de sa main, se gratter la région anale. Ce livre confessionnel, qui invite à guetter la bourgeoisie parisienne là où elle avait tendance à se cacher, est conçu, affirme Leiris, comme le contraire d'une autobiographie. Ce n'est pas pour construire son propre passé glorieux que l'auteur écrit, mais pour créer un lien communautaire avec ses lecteurs : « Je voudrais que mes amis se rendent bien compte que *L'âge d'homme* est une liquidation. Si j'ai fait mon portrait avec tant de minutie, en me montrant si vil, ce n'est pas par complaisance mais avec sévérité et comme un moyen de rompre »¹¹.

¹⁰ Leiris, *La règle du jeu*, cit., p. 1124.

¹¹ *Ibidem*.

C'est dans tous les textes de Leiris que l'élément du scandale joue un rôle de pivot, pas seulement dans les écrits ethnographiques et littéraires : les sujets mêmes de ses essais sur l'art contemporain nous le démontrent : Pablo Picasso, Edouard Manet, Francis Bacon par exemple, mais aussi, avec Jacqueline Delange, la première monographie, après celle de Carl Einstein, montrant la centralité de la sculpture africaine pour l'art occidental. Leiris construit chacun de ses essais d'esthétique en forme de portrait d'artiste, un artiste dont le travail est toujours proche du sien. Le résultat final est le portrait, en forme de spirale, d'une génération, une poétique de groupe en variation. Ainsi, contrairement à ses écrits littéraires, quand Leiris écrit sur les autres c'est toujours un peu comme s'il écrivait sur lui-même :

Poursuivant sans répit son travail de Sisyphe dans l'atelier misérable qui était la tanière dont le succès matériel progressivement venu ne l'écarta jamais, Alberto Giacometti n'était pourtant pas un taciturne. Ne l'entendis-je pas dire un fois – avec l'humour ambigu qui lui était propre et à quoi répondait son sourire de doux cannibale – qu'il lui serait indifférent d'être réduit à l'état d'homme-tronc sans bras ni jambes pourvu qu'on le plaçât sur la cheminée du haut de laquelle il pourrait continuer à discuter avec ses amis dans la pièce où ils se trouveraient réunis ?¹²

Si l'on retrouve constamment Leiris à l'intérieur de groupes, de cercles d'artistes et d'intellectuels, c'est toutefois à lui que l'on doit également l'acte scandaleux qui fait sauter le cercle quand il est trop fermé, peu dialectique. Leiris joue par exemple un rôle important dans la rupture du groupe de Breton en 1929, dans la dissolution du Collège de Sociologie, mais la rupture la plus éclatante le voit prendre ses distances, en 1955, du Parti Communiste Français.

Leiris fait partie en 1953 d'une délégation des amis de la Nouvelle Chine qui visitera le pays de Mao Tze Dong quelques mois plus tard ; parmi eux, Jean Paul Sartre et Simone De Beauvoir. Comme toujours, Leiris part en voyage avec son journal, centré, cette fois-ci, sur la notion de communauté et communisme. À la différence des journaux de ses célèbres compagnons

¹² Michel Leiris, *Giacometti oral et écrit* (1990), in *Zébrage*, cit., p. 257.

de mission, Leiris décide bientôt de ne pas consentir à la publication de ses notes, qui ne paraîtront que posthumes. Comme déjà à l'occasion de son expérience africaine, ce journal sera encore une fois marqué par l'échec : ce n'est pas simplement la Chine de Mao qui est décevante, ni simplement la compagnie des intellectuels parisiens ; c'est plus en général l'espoir de pouvoir créer un lien communautaire qui ne nierait pas la liberté individuelle : « Pour moi, il y a toutefois cette difficulté : la façon dont je puis parler de la Chine n'est pas du tout celle que souhaiteraient ces « camarades ». Et j'en arrive à me demander s'il n'en sera pas, de cette camaraderie, comme il en est – quand on est jeune – de tant de belles amitiés de vacances »¹³.

Au retour de son voyage extrême en Orient, Leiris accomplit le geste le plus scandaleux, le suicide ; finalement il est sauvé par quelqu'un qu'il croyait loin mais qui démontre de le comprendre profondément ; en sortant de l'hôpital, Leiris s'empresse de décrire en détail cet événement dans les pages centrales de sa tétralogie autobiographique. Le suicide de l'auteur constitue le centre d'une œuvre que l'on pourrait définir généralement *suicidaire*, basée sur la négation du Moi qui en devient le bouc émissaire :

Mon coup fait, je gagnais donc ma chambre et m'allongeai près de ma femme, dans l'état d'esprit d'un enfant qui vient de s'empiffrer clandestinement de friandises et voudrait demander pardon sans avoir à le demander. [...] Allongé auprès de ma femme il me parut impossible de garder cela pour moi. L'un des côtés les plus durs de ma situation de ces dernières semaines, n'était-ce pas que, précisément, c'était à elle que j'aurais voulu me confier et qu'elle était la dernière à qui m'eût été possible d'exposer mon tourment car, en parlant, j'aurais violé – et profané – le secret qui me liait à un autre ? Ayant souffert quotidiennement de ne pouvoir lui faire toutes mes confidences (à elle qui me connaît mieux que quiconque) je lui fis de moins celle-là : quelques mots de ma bouche à demi endormie lui apprirent que je détenais une provision de phénobarbital et que je l'avais mangée. [...] Tout ça, c'est de la littérature, assurai-je enfin, voulant dire non seulement que la littérature m'avait vicié jusqu'au cœur et que j'étais plus que cela, mais que rien ne pouvait désormais arriver qui pesât plus lourd que ce qui s'accomplit par l'encre et le papier dans un monde privé d'une au moins

¹³ Id., *Fichier de La règle du jeu*, in *La règle du jeu*, cit., p. 1206.

des trois dimensions réglementaires. C'est (suivant le récit de mon témoin) après cela que je m'enfonçais décidément dans le noir¹⁴.

Le salut vient, dans la poétique de Leiris, de la compréhension implicite de l'autre ; le salut est l'exégète qui assume et relance le jeu. C'est le sens de la structure de la *Règle du Jeu* qui laisse progressivement à son lecteur, chapitre après chapitre, la clé elle-même du déchiffrement, jusqu'à ce que, dans le chapitre final, *Frêle bruit*, il ne revienne au lecteur de faire le jeu : « Si l'on admet que *Frêle bruit* est une réussite, je crains d'avoir été – avec ce livre – le coureur gagnant qui s'effondre sur la ligne d'arrivée »¹⁵.

Dans la Rome antique le scandale consistait en une pratique légale d'humiliation au centre de laquelle le sujet proclamait en public ses propres vices et cédait ses biens. Ce sens revient entièrement chez Leiris : le bouc émissaire, le sujet porteur de scandale comme créateur du lien de la communauté ; c'est la base de la vie de Leiris, de son engagement social, politique, son activité de constructeur de collections publiques, de ses textes scientifiques et artistiques. Une seule règle préside à tous ses textes, à sa vie dans son entier. C'est par un passage de *Le sacré dans le quotidien* (1938) que je voudrais conclure notre brève incursion dans l'œuvre de Michel Leiris sous les enseignes du scandale. Dans cette scène, enfermé dans la salle de bain avec son frère pour inventer des mondes exotiques, des règnes fabuleux, l'auteur enfant tisse un secret lien de fraternité à partir d'une mythologie partagée, construite ensemble, les culottes baissées :

Comme dans une 'maison des hommes' de quelque île de l'Océanie – là où les initiés se rassemblent et où, de bouche à bouche et de génération à génération, se transmettent les secrets et les mythes, dans cette pièce qui était notre club, nous brodions intarissablement notre mythologie et cherchions sans nous lasser des réponses aux diverses énigmes qui nous obsédaient dans le domaine sexuel. Mon frère, assis sur le grand siège, comme un initié du grade supérieur ; moi, le plus jeune, sur un vulgaire vase de nuit, qui jouait le rôle d'un tabouret de néophyte¹⁶.

¹⁴ Id., *La règle du jeu*, cit., p. 601.

¹⁵ Id., *Journal (1922-89)*, cit., p. 674.

¹⁶ Id., *La règle du jeu*, cit., p. 1116.

Thierry Ozwald*

Scandaliser à demi-mot : l'art mériméen de la subversion

En entrant dans la Cour des Fontaines, écrit en 1868 Augustin Filon jeune normalien de 26 ans, j'ai aperçu l'Impératrice qui venait du jardin anglais. Un vieux monsieur marchait à côté d'elle en regardant les pavés. Mise soignée et même coquette ; pantalon gris, gilet blanc, ample cravate bleu ciel, d'ancien style. Un gros nez à bout carré, de forme curieuse ; le front haché de quatre profondes rides cruciales, l'œil rond, froid, un peu dur, à l'ombre d'un sourcil épais et derrière le miroitement du pince-nez. L'allure générale très raide. Probablement un diplomate anglais¹.

Ce grave conseiller² auquel Filon sera présenté n'est autre que Mérimée, et l'on a quelque peine, assurément, à imaginer que ce personnage respectable et confortablement établi puisse de quelque manière que ce soit figurer un écrivain à scandale, ou du moins s'inscrire dans la lignée hybride des écrivains tapageurs ou médiatiques, tels Sade, Laclos, Hugo, Dumas ou Zola, ou plus près de nous, des Colette, Genet, Philippe Sollers ou Virginie Despentes...

Le même Filon nous le décrit plus loin comme « le type du parfait réactionnaire »³. Il se pose, en vérité, en notable : il fréquente alors les plus grands, les plus importants, Thiers, Morny, Guizot, lord Palmerston, le Chancelier de l'Échiquier M. Gladstone chez qui il est reçu⁴, rend compte à l'Empereur de ses voyages diplomatiques officieux. Auparavant il aura suivi une

* Université de Limoges.

¹ Augustin Filon, *Mérimée et ses amis*, Paris, Hachette, 1894, p. VII.

² On songe à ce vers de Du Bellay : « Marcher d'un grave pas, et d'un grave sourci... » (*Les Regrets*, sonnet 86).

³ Filon, *Mérimée et ses amis*, cit., p. 322.

⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 289-290.

carrière assez remarquable : après les Trois Glorieuses, il opte bon gré mal gré pour la fonction publique et se voit nommé sur recommandation le 5 février 1831 au secrétariat général du ministère de la Marine sous la protection du comte d'Argout. Le voilà chef de cabinet au ministère du Commerce et des Travaux publics en mars 1831, puis au ministère de l'Intérieur quand d'Argout change de portefeuille presque deux ans plus tard. Il est invité par Talleyrand, fréquente à Londres l'*Atheneum Club*, jouit d'une position sociale honorable, de revenus conséquents, d'une aisance matérielle. Thiers le nomme en mai 1834 inspecteur des Monuments historiques, et commence alors la mission archéologique, l'immense croisade officielle à laquelle il s'adonnera sans relâche jusqu'en 1860. Entre-temps, il est intégré au Comité des monuments inédits de la Littérature, de la Philosophie, des Sciences et des Arts (1835), à la Commission des Monuments historiques (1837) dont il est le vice-président, nommé membre du Conseil des bâtiments civils, du Comité des Arts et Monuments (1838) et – fait plus marquant – il est élu à l'Institut en 1843 (à l'Académie des Inscriptions et Belles lettres) puis reçu à l'Académie française en 1844, sans parler de ses fonctions de membre de la Commission permanente des Théâtres depuis octobre 1848 (il y restera un an et demi). Après la proclamation de l'Empire le 2 décembre 1852, il devient un proche du régime et du pouvoir, en sa qualité d'ami et confident de l'impératrice Eugénie⁵. Scribe officiel, il est nommé, grâce à elle, sénateur en juin 1854 (ce qui lui vaut la rancune de certains de ses amis, Vitet par exemple). Familier de la Cour, bouffon impérial en titre, boute-en-train de service, grand officier de la Légion d'honneur (malgré son refus), membre de la Commission attribuant les médailles d'architecture à l'Exposition universelle de 1855, il a sa chambre à Fontainebleau, comme à la villa Eugénie à Biarritz. Notons qu'il aura refusé le poste de directeur des Archives

⁵ Cf. Pierre Pellissier, *Prosper Mérimée*, Paris, Tallandier, 2009, p. 287. « La seule grâce que je lui demandai lorsqu'elle m'apprit son mariage fut de me faire promettre et jurer de ne jamais rien lui demander ni pour moi ni pour les autres, si ce n'est de l'argent en cas de misère qu'elle pourrait soulager » (Lettre à de Chergé du 8 novembre 1853, *Correspondance Générale*, Paris, Le Divan / Toulouse, Privat, 1941-1964, tome VII, p. 207).

Impériales, la chaire de littérature comparée à la Sorbonne que lui offre Fortoul en 1855, le Ministère de l'Instruction publique également ! mais il est néanmoins encore membre d'une commission « des primes à décerner aux ouvrages dramatiques »⁶ en 1854, c'est-à-dire plus ou moins censeur, on pense à lui à la direction du Théâtre-Français etc., et il devient, on l'a vu, une manière d'espion ou d'informateur en Angleterre pour Napoléon III.

Pourtant lorsque Thiers lui propose d'être son chef de cabinet à l'Intérieur en 1832, lui assurant émoluments, voiture, logement, titre de Maître des Requêtes, il avait décliné et s'était détourné d'un poste de pouvoir, répugnant à « l'assujettissement », et l'on sait qu'au Sénat, où il gribouillait et caricaturait à plaisir, « il n'ouvrit la bouche que trois fois en dix-sept ans » selon Filon⁷, « et toujours pour contredire les ministres ou agacer la majorité » ; la tâche qui lui est confiée de dépouiller les scrutins revient, estime-t-il, à écosser des pois. « Spectateur à 30 000 francs l'an »⁸ : tels sont la fonction et le statut qu'il revendique pour lui au Sénat.

On ne saurait oublier toutefois le passé de « vaurien » de Mérimée jusqu'en 1834 : agitateur frénétique d'abord, littérateur romantique, habitué des cercles frondeurs, il mène une vie dissolue, accumulant maîtresses et « bonnes fortunes sans lendemain » selon la formule de P. Pellissier⁹. Il ne se cache nullement de fréquenter les salons privés des restaurants en vue de l'époque où se donnent des dîners d'hommes, dotés de cabinets particuliers, les maisons closes dont c'est l'âge d'or, de séduire des femmes mariées lassées de leur mari, des danseuses de l'Opé-

⁶ Pellissier, *Prosper Mérimée*, cit., p. 366. Au sein de cette commission Mérimée fera partie de ceux qui refuseront de se plier aux injonctions et recommandations appuyées du pouvoir en place (cf. Jean-Claude Yon, *La commission des primes aux ouvrages dramatiques (1851-1856) : un échec instructif*, in *L'Art officiel dans la France musicale au XIX^e siècle*. Actes du colloque d'avril 2010, Venise, Bru Zane mediabase, site du Palazzetto Bru Zane et du Centre de Musique Romantique Française).

⁷ Filon, *Mérimée et ses amis*, cit., p. 266.

⁸ *Ibidem*, p. 293.

⁹ Pellissier, *Prosper Mérimée*, cit., p. 79.

ra... et sa correspondance avec Stendhal nous en donne une idée à peu près exacte :

J'ai dîné hier soir avec nos amis [...] [Musset] nous a proposé de nous donner le spectacle de lui baisant une fille au milieu de 25 chandelles [...] Nous avons fait exécuter des exercices de gymnastique par 6 filles *in naturalibus* et le but c'était la contenance de chacun [...] Mais notre ami de la + [Delacroix] était frénétique. Il haletait, pantelait et voulait les embrocher toutes à la fois [...] ¹⁰.

Du reste – c'est là notre thèse – le vaurien Mérimée n'a jamais cessé d'exister dans le haut fonctionnaire du Second-Empire, et même de l'habiter. « Ce qui m'a arrêté dans ma carrière dramatique, confiera-t-il d'ailleurs incidemment, c'est mon côté irrespectueux »¹¹. Mérimée l'antimoderne n'a eu de cesse qu'il n'ait à sa manière scandalisé et incommodé.

Fausseté et modernité

Le terme de « scandale » apparaît à plusieurs reprises sous la plume de Mérimée dans sa correspondance avec Mme de La Rochejaquelein, notamment avec une connotation sexuelle évidente, qui n'est pas pour lui déplaire. Dans une lettre du 21 juin 1860 il évoque son séjour à Fontainebleau et les réceptions officielles où sont apparues « de belles femmes [...] toutes en crinolines d'une telle envergure que la descente du grand escalier était presque *scandaleuse* »¹². Le 22 décembre 1858, il tient la chronique mondaine et déroule la liste des faits scabreux qui alimentent les potins du Londres en vue : « Beaucoup de *scandal* », écrit-il, le fils d'un Lord a été surpris par la police en flagrant délit d'intrusion dans la demeure d'une respectable lady, un marquis veuf a enlevé « *somebody's wife* » ; « il me

¹⁰ Lettre à Stendhal du 14 septembre 1831, *Correspondance Générale*, cit., tome I, p. 122.

¹¹ Ferdinand Bac, *Mérimée inconnu*, Paris, Hachette, 1939, p. 131.

¹² Deux petites Péruviennes, une princesse polonaise... Il ajoute : « Bien qu'il soit assez agréable de voir des bas de toutes sortes de couleur, comme on les porte le matin, j'ai passé mon temps assez mélancoliquement » (Lettre à Mme de La Rochejaquelein du 21 juin 1860, *Correspondance Générale*, cit., tome IX, p. 508).

semble que l'aristocratie anglaise commence à se négliger »¹³, conclut-il.

Dans un cas comme dans l'autre, ces scènes grivoises (qui sont autant de transgressions des bonnes mœurs) seraient plutôt de son agrément si elles ne signalaient non pas un goût retrouvé du libertinage, mais bien plutôt une dégradante¹⁴ propension contemporaine à pratiquer la transgression normalisée, le *petit* scandale autorisé, à instituer un système transgressif codifié, où la réprobation des comportements prétendument immoraux, inconvenants, déviants est à demi consentante, où – en d'autres termes – le consentement à l'adultère, la recherche de la jouissance sexuelle transgressive n'est qu'à demi assumée. Bref on sent là que Mérimée, implicitement et par le biais de l'humour, réproouve cette institution de la demi-mesure, du scandale *de bon ton*, pour tout dire : de la *fausseté*. Fausseté qui se traduit par le règne de la pruderie généralisée et l'instauration (à tous les étages) d'un puritanisme puissant qui ne dit pas son nom et qui entretient conjointement la soif de l'interdit et la soif de la transgression. La gauloiserie que cultivent immodérément Mérimée et Stendhal dans leur correspondance ne vise au fond qu'à battre en brèche cette pruderie.

L'adultère confine à tout prendre à une sorte de *sport* grotesque – on n'est pas très loin de l'univers du vaudeville de Labiche et des ridicules brocardés par Offenbach – que Mérimée décrit de manière drolatique dans sa nouvelle *La Chambre bleue*. Il y est question d'un jeune homme dissimulé derrière des lunettes bleues et d'une femme « vêtue de noir » avec un voile épais sur le visage, munie d'un sac contenant (ô délices de la narration omnisciente...) « une merveilleuse robe de chambre et des mules de satin bleu »¹⁵, d'une femme de la bourgeoisie et de son amant donc qui organisent en catimini une équipée en train hors de Paris en vue d'une nuit d'étreintes à l'hôtel, dans une petite ville de la province (picarde ?). Las, la chambre,

¹³ À la même, *Correspondance Générale*, cit., tome VIII, p. 631.

¹⁴ « Ig-noble », au sens propre du terme, c'est-à-dire dénuée de noblesse.

¹⁵ Prosper Mérimée, *La Chambre bleue*, in Id., *Théâtre, romans et nouvelles*, éd. établie, présentée et annotée par P. Salomon et J. Mallion, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 1034.

au décor vulgaire, n'est pas le nid espéré et la nuit, singulièrement empêchée par la présence d'un régiment de hussards qui fait bamboche et celle d'un mystérieux Anglais dont on pense avec terreur qu'il a été assassiné, tourne au fiasco ; l'aventure amoureuse s'englué lamentablement dans les stéréotypes d'une affreuse banalité.

Dans un premier temps Mérimée simule, esquisse de manière trompeuse le récit licencieux d'une escapade adultère, furieusement tentée par l'obscénité¹⁶ : « Une mariée ! [s'écrient les quarante hussards] Il faut qu'il vienne trinquer avec nous ! [...] Nous allons [...] apprendre au marié ses devoirs conjugaux ! »¹⁷, tandis qu'à ce moment crucial où l'on voudrait voir cascader la vertu, les mêmes paillardes font retentir une fanfare de tous les diables... Mérimée met donc en scène le *petit* scandale admis, puis dans un deuxième temps – et c'est là le pire, le grand scandale aux yeux de ses lecteurs mondains – il dénonce subtilement en le révélant, par le truchement du burlesque et des effets comiques, ce qui constitue pour lui le *vrai* scandale, à savoir l'institution du faux scandale précisément, du scandale mimé, du simulacre, d'un jeu social factice et veule¹⁸.

Le scandale pour Mérimée, c'est donc cette fausseté, et le propos satirique aura le don, logiquement, de scandaliser, c'est-à-dire cette fois : d'ulcérer les acteurs ou instigateurs de cette mascarade, désormais démasqués. C'est ainsi que la nouvelle de Mérimée, qui paraît à titre posthume dans « L'Indépendance belge » en 1871, provoque des remous dans les milieux bonapartistes, qui y voient une offense à l'Empire et à l'Impératrice : *La Chambre bleue* est jugée immorale et « impudente »¹⁹.

Dans une importante confession à Mme de La Rochejaquelein, Mérimée précise sa pensée au sujet de cette fausseté qu'il

¹⁶ Le titre d'ailleurs qu'un des possesseurs de la première édition en volume de la nouvelle lui donnera est : *La Petite Pantoufle bleue* ou *La Chambre bleue*, soulignant là la symbolique érotique du récit.

¹⁷ Mérimée, *Théâtre, Romans et nouvelles*, cit., p. 1039.

¹⁸ Le *goût* du scandale ne devant pas être confondu avec le *sens* du scandale : de ce point de vue, Mérimée dénonce déjà le décadentisme à venir.

¹⁹ Mérimée, *Théâtre, Romans et nouvelles*, cit., p. 1614.

combat, le problème n'étant pas l'adultère en soi, mais le fait qu'il soit l'objet d'une hypocrite condamnation/orchestration :

[...] l'opinion a changé sur la question du *scandale*. On était fort tolérant sur cela il y a un siècle. Alors que toute femme avait un amant, il eût été trop injuste d'empêcher les rois d'avoir leurs maîtresses. Je crois qu'aujourd'hui on attache beaucoup trop d'importance à la *chasteté*. Non pas que je nie que ce ne soit une vertu, mais il y a des rangs dans les vertus comme dans les vices. *Il me semble absurde qu'une femme soit bannie de la société pour avoir eu un amant, tandis qu'elle peut aller partout étant avare, fausse et méchante*. La morale de ce siècle-ci n'est pas assurément celle qu'on enseigne dans l'évangile. À mon avis, il vaut mieux trop aimer que pas assez. Maintenant les cœurs secs sont au pinacle²⁰.

On voit que Mérimée, si l'on s'en réfère à la parabole de *Saint Jean*, se range résolument, avec le Christ et contre ses adversaires, du côté de la femme adultère.

Le portrait de Salvandy, rapporté par une des personnalités qui ont fréquenté Mérimée stigmatise ce même puritanisme à la française :

Monsieur de Salvandy arrange fort bien dans la pratique le libertinage et la religion, alors qu'en théorie il est le plus moral et le plus lieux des mortels. Tout ce déchaînement du cagotisme m'a mis d'abord en colère, mais maintenant cela m'amuse. Je n'ai plus rien à craindre et je me moque d'eux [il vient d'être élu à l'Académie française]. Je me vengerai même un jour, je l'espère, et les traiterai comme ils le méritent²¹.

L'imposteur, de fait, est déjà confondu...

Car la nouvelle de Mérimée qui fustige en effet avec le plus d'énergie la fausseté, et à cet égard exemplaire, *Arsène Guillot*, chef d'œuvre de cynisme impeccable, a été écrite en juin 1843, nouvelle révélatrice d'un Mérimée moraliste, qui en l'occurrence a quelque peu ouvert sa garde. Il n'est pas étonnant dans ces conditions que la bonne société se déchaîne littéralement contre cette nouvelle qui, dit-il à Jenny Dacquain puis Mme de Montijo, « soulève l'indignation de tous les gens soi-disant vertueux »

²⁰ Lettre à Mme de La Rochejaquelein du 9 août 1859, *Correspondance Générale*, cit., tome IX, p. 205.

²¹ Bac, *Mérimée inconnu*, cit., p. 177 (propos repris dans la lettre à Mme de Montijo du 23 mars 1844, *Correspondance Générale*, cit., tome IV, p. 67).

comme de « trois ou quatre femmes adultères émérites, [qui] ont poussé des cris de fureur que leurs anciens amants ont répété en chœur »²², tandis que ses partisans à l'Académie française (le chancelier Pasquier, le comte Molé, Prosper de Barante, le contre-révolutionnaire Pierre-Simon Ballanche qui regrettent d'avoir voté pour lui) sont prêts à le lâcher.

La nouvelle met en scène une relation sentimentale triangulaire : Mme de Piennes, née Élise de Guiscard, issue de la haute bourgeoisie parisienne, grande dévote et Chrétienne modèle, a entrepris de sauver l'âme d'une pauvre, Arsène Guillot, grisette délaissée, phthisique, réduite à la misère, n'ayant d'autre ressource que de « faire un cierge » pour implorer la venue d'un hypothétique protecteur, et qui de désespoir a tenté en vain de se donner la mort. Son ancien amant qui l'a abandonnée, Max de Salligny, au charme duquel, avant son mariage, Mme de Piennes avait failli succomber, est de retour d'un voyage en Orient après deux ans d'absence et provoque chez cette dernière l'irrésistible envie de le prendre comme amant, lui qui cependant n'est pas indifférent à l'amour sincère qu'Arsène lui voue et se souvient de leur ancienne liaison. Arguant de son désir et de remettre Arsène sur le chemin de la Vertu tout en la guérissant de sa passion coupable, et de sauver Salligny de sa vie dérégulée, Mme de Piennes réussit à grand renfort de propos édifiants à juguler le désir renaissant de Salligny, à lui dicter ses volontés et à se débarrasser en toute bonne conscience d'Arsène, qui s'éteint accablée de cette nouvelle trahison, livrée aux mains des professionnels du Salut...

Le « pilotis » de Mme de Piennes est Valentine Delessert, femme du préfet de Paris et grand amour de Mérimée, à laquelle il adresse ici un certain nombre d'âpres reproches²³ : sous couvert de dévouement, la dévote ne perd jamais de vue son intérêt personnel ; au nom de la charité chrétienne, elle œuvre exactement en sens contraire, c'est-à-dire qu'elle travaille à la *perte* de

²² Lettre à Mme de Montijo du 23 mars 1844, *Correspondance Générale*, cit., tome IV, p. 66.

²³ Arsène Guillot est une « réplique » de Céline Cayot, actrice des Variétés avec qui Mérimée a entretenu une relation durable, à qui il vouait une véritable affection et dont il louera toujours le cœur simple.

la proie qu'elle s'est donnée. Au moment même qu'elle prétend sauver, elle achève sa victime. À travers Mme de Piennes, c'est tout un monde qui est visé, toute une comédie sociale fondée sur l'encanaillement calculé, toute la bonne société puritaine qui ne connaît de désir que ceinturé par une morale bienpensante. Double langage, dualité, duplicité, hypocrisie consacrée, pharisaïsme, escobarderie... autant de symptômes d'une maladie morale, peut-être d'une perversion, en tout cas d'un *ethos* dont la nouvelle révèle le soubassement : en cette société-là, il faut circonvier et mettre l'autre à mort pour pouvoir se substituer à lui; le rapport à autrui ne saurait jamais être conçu que comme *rapport de domination*.

Le conformisme est un ostracisme

Il est un autre travers selon lui déshonorant contre lequel Mérimée est parti en campagne dès ses premiers écrits : le conformisme. Le siècle qui est le sien en effet annonce à bien des égards la modernité, devenue l'ère du conformisme par excellence. Le mimétisme aliénant qui consiste à adopter sans réflexion les idées ou les postures d'autrui, à les reproduire, les copier, tenter de les faire siennes, de se les approprier, est le moteur de phénomènes consternants et nouveaux tels que la mode et l'*establishment*. Derrière ce mimétisme, toujours la même pulsion de domination : imiter en effet, c'est toujours en ce cas chercher à *prendre barre* sur l'autre, le surpasser, le dominer, et, à une échelle plus importante, c'est toujours chercher à se placer du côté de la majorité, des dominants, des plus forts, du pouvoir. C'est manifester le goût exclusif du pouvoir.

Nodier, de ce point de vue, fait partie des « bêtes noires » de Mérimée en ce qu'il n'a cessé d'aligner tout au long de son œuvre une série d'épouvantables et immarcescibles clichés romantiques destinés à satisfaire le goût du jour – qui est aussi en l'occurrence le mauvais goût. Dans le recueil de poésies fausement illyriques intitulé *La Guzla* qu'il a publié dans sa jeunesse, Mérimée parodie la technique et l'écriture plagiaire de Nodier pour mieux en faire ressortir la nullité – ce qui, on peut

l'imaginer, déplut fort au principal intéressé²⁴ –, prétendant de surcroît avoir recueilli et traduit un certain nombre de poésies *populaires* serbo-croates – entreprise de re-digestion littéraire fort à la mode à l'époque où se donnaient libre cours la manie de la narration exotique et la propension à promouvoir les particularismes identitaires les plus insolites et saugrenus si possible, mais piège auquel se laissèrent prendre Goethe, Mary Shelley, Pouchkine et autres Mickiewicz.

Dans son discours de réception à l'Académie française, Mérimée, qui *doit* faire l'éloge de Nodier, et qui « n'en peut mais », procède à un faux éloge²⁵, ou diasyrme, véritable modèle du genre en la matière, qui souligne de manière jubilatoire toute la *fausseté* de l'œuvre de son prédécesseur, cet illustre faussaire, car précisément « louer publiquement [Nodier] lui paraissait un faux témoignage »²⁶ :

Poète, il ne pouvait comprendre le travail ingrat du chroniqueur [...] (113)²⁷

[Il était] d'un naturel doux jusqu'à la faiblesse [...] (115)

M. Nodier n'emprunta à Rabelais que l'ingénieux mécanisme de son style (138)

« Plutarque, disait Courier, ferait gagner à Pompée la bataille de Pharsale si cela pouvait arrondir tant soit peu sa phrase ». Il a raison. M. Nodier était de l'école de Plutarque (113)

Werther devint le héros de Charles Nodier. Il voulait vivre et peut-être mourir comme lui : on sait que plusieurs enthousiastes portèrent la rage de *l'imitation* jusqu'au suicide. Heureusement la sienne se borna au costume de son modèle (121)

On regrette qu'un si merveilleux instrument n'ait pas été employé à des œuvres plus sérieuses ; on voudrait qu'il eût moins sacrifié [...] à des *modes* littéraires (139).

²⁴ « Nodier [...] cria comme un aigle que je l'avais pillé » (Lettre à Sobolevski du 18 janvier 1835, *Correspondance Générale*, cit., tome I, p. 377). Alors que Nodier a emprunté à l'abbé Fortis entre autres les textes que Mérimée pastiche ou reproduit...

²⁵ Véritable monument d'humour iconoclaste, à cet égard (voir Prosper Mérimée, *Portraits historiques et littéraires*, éd. Pierre Jourda, Paris, Champion, 1928).

²⁶ Bac, *Mérimée inconnu*, cit., p. 173.

²⁷ Cf. Mérimée, *Portraits historiques et littéraires*, cit.

Le mini-scandale provoqué chez ceux qui venaient de l'élire et *l'establishment* par ce persiflage voilé en pleine grand-messe académique eut l'effet d'un coup de pistolet dans un concert, à ceci près que les assistants avaient, *de facto*, les oreilles bouchées, c'est-à-dire leur capacité de réaction neutralisée par « l'aménité du style », et pieds et poings liés par leur situation : les allusions à double sens et à demi-mot étouffèrent dans l'œuf les velléités de réponse, l'affaire fit long feu. Mérimée avait pris soin de se rendre insaisissable.

Le conformisme idéologique de son époque, pas plus que le conformisme esthétique de Nodier, ne trouva grâce aux yeux de Mérimée. « Voyez comme je prends mes héros à contretemps »²⁸ écrit-il à Mme de La Rochejaquelein à propos de Bogdan Chmielnicki, auquel il consacre en 1863 une série d'articles (publiés dans le *Journal des Savants*), alors que se prépare l'insurrection polonaise de juin 1863 contre l'Empire russe, que la cause de l'indépendance de la Pologne est ardemment défendue par les libéraux européens²⁹ et le patriotisme polonais à la mode. Et de fait, l'essai de Mérimée campe un « héros » anti-Polonais et met en évidence la passion du massacre qui animait, à parts égales, les belligérants de jadis, à savoir Cosaques *et* Polonais. De même, la *Chronique du règne de Charles IX*, son roman historique de jeunesse, est une sorte de pastiche qui ridiculise et désavoue le « scottisme » des années 1820-1830, c'est-à-dire la tendance massive à l'imitation servile des romans de Walter Scott.

En 1829, il publie aussi *Tamango*, qui traite de la question du commerce triangulaire, interdit sous la Restauration pour des raisons humanitaires mais pratiqué malgré tout encore par 150 vaisseaux négriers. Le sujet était à l'honneur : la question passionnait les salons parisiens, la presse, les séances du Parlement ; pour son prix de poésie l'Académie française l'avait proposé pour thème en 1822 ; les écrivains romantiques – Victor Hugo en tête avec son *Bug-Jargal* – prenaient fait et

²⁸ Lettre à Mme de La Rochejaquelein du 28 février 1863, *Correspondance Générale*, cit., tome XI, p. 349.

²⁹ Les États européens cependant n'accorderont aucune aide et jugeront bon de ne pas intervenir dans une affaire ne les concernant pas ouvertement.

cause pour « les malheureux Noirs [qu'ils] peignaient [...] sous des couleurs aussi pittoresques que sympathiques »³⁰ et dont ils édulcoraient ou magnifiaient à souhait la description. La nouvelle raconte l'histoire d'un ancien militaire ayant servi dans l'armée napoléonienne, le capitaine Ledoux, « homme de résolution et d'expérience », qui se reconvertit sans état d'âme dans la traite négrière. Il est amené à négocier au Sénégal avec un esclavagiste Noir nommé Tamango (vêtu grotesquement en général de brigade) et qui, en lui vendant une cargaison d'esclaves, fait l'erreur d'inclure dans le lot sa propre femme Ayché. De nouvelles négociations pour la récupérer n'aboutissent qu'à sa capture par les hommes de Ledoux. Tamango, mettant à profit sa science de la sorcellerie, après qu'Ayché lui a fourni le moyen de rompre ses fers, fomenté une révolte des prisonniers Noirs qui se termine par un épouvantable massacre de tous les Blancs de l'équipage, littéralement mis en pièces. Mais personne ne sait gouverner le navire et le doute s'installe quant aux pouvoirs surnaturels de Tamango : on vide les réserves d'eau-de-vie puis tout le monde périt au cours d'une lente et inexorable dérive, excepté Tamango qui sera repêché par un navire anglais et vendu en Jamaïque.

On voit ici que, se gardant de tout manichéisme de type hugolien, Mérimée, tout en condamnant sans équivoque les conditions révoltantes de transport et d'hygiène des Sénégalais ainsi que le peu d'humanité de ces derniers négriers, fait valoir la complexité de la situation, entre autres : le nouveau contexte économique mondial à la chute de l'Empire, les motivations tout particulièrement commerciales et fort peu « racistes » des trafiquants, le rôle non négligeable des exportateurs et vendeurs d'esclaves Africains cupides et violents, abusant de l'ignorance et la crédulité des leurs etc.

³⁰ Mérimée, *Théâtre, Romans et nouvelles*, cit., p. 1338.

Scandaliser, sauver l'honneur

Qu'il s'agisse de *Tamango* ou de *La Guzla*, Mérimée alors ne va cesser au fil de son œuvre d'interroger l'exotisme en vogue qui fait florès tout au long du XIX^e siècle : ce goût prononcé et « tous azimuts » pour un exotisme de pacotille en effet est pour lui le signe de ce conformisme intellectuel et moral qui n'est, fondamentalement, que *fausseté*. C'est sans doute là que sa dénonciation, qu'on y prenne garde, se fait la plus (discrètement) virulente : quel plaisir n'a-t-il pas à tourner en dérision le regard stéréotypé de Miss Nevil sur la Corse dans *Colomba*, à aligner tous les poncifs liés à l'Europe centrale dans *Lokis*, à pourfendre le snobisme du pseudo voyage en Orient romantique dans *Le Vase étrusque*, et surtout à dynamiter l'espagnolisme déferlant, prodigue en castagnettes, courses de taureaux, gastronomie ibérique, gitans, voleurs de grand chemin, sérénades mauresques et moines inquisiteurs dans ses *Lettres d'Espagne*, *Les Âmes du Purgatoire* et, *last but not least*, *Carmen* ?³¹

Le critique et penseur René Girard, dans *Celui par qui le scandale arrive*, soutient la thèse que

toutes les cultures [archaïques] regardent avec sévérité ceux de leurs membres qui *ne préfèrent pas inconditionnellement le dedans au dehors* et n'obéissent pas aveuglément aux impératifs religieux. S'il est vrai, comme [il] le pense, que ces impératifs, dans les cultures archaïques, *surgissent d'exclusions fondatrices qui opèrent la distinction initiale entre le dedans et le dehors*, l'acceptable et l'inacceptable, ceux qui les rejettent sont passibles à leur tour d'exclusion³².

Du coup, poursuit Girard – et c'est là le constat qui motive et guide le combat de Mérimée –,

ceux qui font le contraire [de Frazer et de l'ethnologie de type colonialiste] et *idéalisent les sociétés archaïques* pour mieux noircir l'Occident se croient très différents mais, en dernière analyse, ils font exactement la

³¹ Sans parler de l'Algérie des *Mille et une nuits*, de l'Italie légendaire, de la Catalogne de carte postale, du Pérou d'opérette dans *Djoûmane*, *Il Vicolo di Madama Lucrezia*, *La Vénus d'Ille* et *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, respectivement...

³² René Girard, *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 49. C'est nous qui soulignons. L'analyse de Girard nous permet de mieux comprendre et cerner la position de Mérimée.

même chose. Eux aussi *divisent* notre univers en deux compartiments qu'ils tiennent pour étanches et ils s'efforcent de mettre toute la violence dans un seul d'entre eux, cette fois dans le compartiment occidental et moderne³³.

Girard en conclut que « le multiculturalisme succombe fréquemment à cela même qu'il dénonce comme le péché majeur de l'Occident, *l'appétit d'exclusion* »³⁴.

Et Mérimée, alors, de désobéir aux violents : de s'évertuer à se démarquer des promoteurs de la couleur locale, des chantres de l'exotisme facile comme de tous les tropismes exotisants, fruits d'une vision radicalement *dichotomique*, autrement dit de désavouer les semeurs de division, de cette division qui est source de toute fausseté. Commentant la fameuse parole de saint Matthieu (Sermon sur la montagne, 5, 38-40 : « Je vous dis de ne pas tenir tête aux méchants [...] quelqu'un te donne-t-il un soufflet sur la joue droite, tends-lui encore l'autre... »), Girard la lit précisément comme une injonction à « *toujours désobéir aux violents*, non seulement parce qu'ils nous poussent au mal mais parce que notre désobéissance peut seule couper court à cette entreprise collective qu'est toujours *la pire* violence, celle qui se répand contagieusement »³⁵.

Seule la conduite recommandée par le Christ, analyse encore Girard, c'est-à-dire la dérobade incompréhensible face à la provocation, « peut étouffer dans l'œuf l'escalade à ses débuts. Un instant de plus et il sera trop tard ». « Renoncer aux représailles, c'est [...] mettre [son adversaire] dans une situation morale impossible »³⁶. Or c'est exactement là ce à quoi tend l'ironie constante, chevillée au corps de Mérimée : faire violence aux violents, mais sans violence. L'ironie, qui ne dit pas explicitement, qui fait mine de ne pas dire, qui n'a pas l'air de dire ces choses dites, qui laisse planer le doute, permet de se dérober à l'emprise ; elle donne tout loisir au sujet pensant de *s'absenter*, se mettre hors d'atteinte, de retirer toute prise à l'agression, à la réponse violente³⁷.

³³ *Ibidem*, pp. 57-58.

³⁴ *Ibidem*, p. 55.

³⁵ *Ibidem*, p. 42.

³⁶ *Ibidem*, p. 43.

³⁷ Cela explique pourquoi ceux qui s'offusqueront du propos de la nouvelle, à

Dans la perspective évangélique cependant – ce que les modernes n'ont pas toujours discerné – et pour que la tactique chrétienne destinée à endiguer la violence et réconcilier les hommes ait quelque sens, il n'est pas question là de naïveté : la « déro-bade » non violente ne saurait être efficiente qu'à la condition que ce renoncement ne soit pas perçu comme une lâcheté ou un aveu de faiblesse, qu'à la condition que l'on se trouve ou que l'on soit regardé comme étant en « position de force » et que ce renoncement soit entendu comme la manifestation d'une puissance insoupçonnée.

C'est la raison pour laquelle Mérimée, en son temps, a su trouver son chemin et se frayer un passage dans la société afin de se ménager des assises, de la même manière que le Christ, toutes proportions gardées, était précédé et entouré d'une formidable ferveur populaire et que son génie dialectique lui valait une grande considération auprès des autorités intellectuelles³⁸. Stendhal a dépeint son ami Mérimée à travers le personnage de Coffe dans *Lucien Leuwen*. Coffe est en effet celui qui, en sa qualité d'agent du ministre, essuie sans broncher les moqueries et reçoit flegmatiquement les trognons de choux de la populace. Mérimée, autrement dit, conçoit *d'entrer* dans le système, même s'il faut en payer le prix, de s'y faire une place sûre et se mettre à l'abri, de telle sorte qu'il puisse ensuite, aiguillon spirituel, le subvertir de l'intérieur, par la littérature et les nouvelles, entre autres. De manière aussi à pouvoir sauver, sans relâche, les monuments religieux et tout ce qui peut l'être, à son niveau, de la civilisation européenne, à pouvoir entrer en résistance, donc, préserver en secret son idéal humaniste « classique », et le servir patiemment, en esprit, autrement dit *sans s'exposer* : tel est le parti qu'il a pris.

la parution de *La Chambre bleue*, iront jusqu'à douter que Mérimée en fût l'auteur. Mérimée écrit souvent à propos de ses productions littéraires : c'est « une nouvelle aussi agréable pour la force des pensées que pour l'aménité du style » (Lettre à Gobineau du 3 juillet 1865, *Correspondance Générale*, cit., tome XII, p. 470 par exemple)..., et l'on ne sait pas au juste où il se situe ni quelle est l'exacte portée du texte.

³⁸ Voir à ce sujet Salomon Malka, *Jésus rendu aux siens (Enquête en Terre sainte sur une énigme de vingt siècles)*, Paris, Albin Michel, 2012 [1999], p. 146.

Stendhal, quant à lui, était de ceux qui n'avaient pas cette aptitude. Épris d'art, amoureux perpétuel, il vénérât également une sorte d'idéal de pureté, de jeunesse, d'énergie et de vie auquel il a sacrifié toute sa vie. Il ne s'est pas intégré, ne s'est pas insinué dans la société, il était du coup très exposé, en rupture de société, vulnérable, en lutte contre un système tyrannique propre à le broyer avec son héroïsme touchant, lui comme tous les artistes véritables et les prophètes intransigeants. L'on sait qu'il a essayé cependant de se plier au réel, pour se protéger, de se conformer au monde (à l'Armée, puis dans les tâches administratives de consul à Civitavecchia), de renoncer à son art, par humilité : il n'y a pas résisté et l'ennui a failli avoir raison de lui. Cela donnera *La Chartreuse de Parme* et *Lucien Leuwen*...

L'on aura compris que Mérimée, pour sa part, a choisi d'« évangéliser » en scandalisant, mais sans esclandre³⁹.

³⁹ Mais il ne peut y avoir, on le voit, de renoncement à l'art, pour eux deux, que provisoire ou apparent, et de nature ascétique, c'est-à-dire destiné à préserver l'idéal et une certaine sainteté du monde.

Elisabeth Kertesz-Vial*

Gruppo 63 *versus* Giorgio Bassani

A l'ouest de Palerme, pendant les premiers jours du mois d'Octobre 1963, dans les bungalows de l'hôtel Zagarella des hommes de lettres et de culture, artistes et musiciens se rejoignent une première fois, et, je cite, l'« [...] on parla, à propos de ce colloque, d'une violente attaque des jeunes écrivains contre les valeurs littéraires établies »¹. La polémique – envisagée comme une vertu – a en effet constitué la base de cette session de travaux dont le but avoué était de confronter les travaux des uns et des autres. S'ils travaillaient dans des disciplines et des champs assez voisins, puisqu'il s'agissait d'artistes au sens large, chacun avait une approche différente de sa discipline, qu'il s'agisse de musique, de théâtre, d'art visuel, de poésie ou de roman. Ces intellectuels représentaient à l'époque une génération nouvelle qui jouait déjà un rôle dans le monde des médias. Je vais citer quelques noms, dont certains sont célèbres et d'autres ont sombré dans l'oubli : Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani², Umber-

* UPEC – IMAGER.

¹ Giovanni Ioppolo, *Groupe 63 (Gruppo 63)*, in *Encyclopædia Universalis*, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/groupe-63/>> [cons. le 30/03/2021].

² Une première anthologie présente les textes discutés en Sicile, in *Gruppo 63, La nuova letteratura*, Nanni Balestrini et Alfredo Giuliani (collaborateurs), Milano, Feltrinelli, 1964. Deux ouvrages ultérieurs, collectifs également, reprennent les propos tenus et les approfondissent, en prenant une distance accrue par rapport aux événements et aux prises de position des uns et des autres. Il s'agit de: *Avanguardia e neoavanguardia*, prefazione di Giansiro Ferrara, Milano, Sugar ed., 1966, et de *Gruppo 63, critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Feltrinelli Economica, 1976. Cet ouvrage a été republié, la dernière édition étant celle de 2003 : *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli et Angelo Guglielmi, Torino, Testo&Immagine, 2003. La même année, un congrès se tient à Bologne, et

to Eco, Edoardo Sanguineti, Alberto Arbasino, Antonio Porta, Alberto Pignotta, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Giorgio Celli, Furio Colombo, Corrado Costa, Fausto Curi, Roberto Di Marco, Gillo Dorfles, Enrico Filippini, Alberto Gozzi, Angelo Guglielmi, Germano Lombardi, Giorgio Manganelli, Giulia Niccolai, Elio Pagliarani, Michele Perriera, Lamberto Pignotti, Giuliano Scabia, Adriano Spatola, Aldo Tagliaferri, Gian Pio Torricelli et Sebastiano Vassalli³.

Lors du premier congrès⁴, le groupe a pu établir son mode de fonctionnement interne, se définir autour de la notion d'avant-garde, en se réclamant à la fois de la nouveauté créatrice (les poètes avaient déjà publié une anthologie collective en 1961 sous le nom de « Novissimi ») et d'un héritage, celui des révolutions littéraires qui les précédaient, en particulier le Groupe 47 allemand, et surtout l'avant-garde italienne, celle du début du XX^e siècle, autour des Futuristes, puisque ce « gruppo 63 » est également connu sous l'appellation de « Neoavanguardisti », reprenant une dénomination guerrière.

Cependant ce fut un incident mineur qui déclencha et pour longtemps les passions : il se déroula en marge des communications, mais n'échappa ni aux écrivains de renom comme Alberto

un ouvrage préfacé par Umberto Eco deux ans plus tard, reprend, à quatre décennies de distance, les expériences des membres du groupe : *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, a cura di Fausto Curi, Renato Barilli, Niva Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005. Renato Barilli publiera seul une année après une brève histoire du mouvement : Renato Barilli, *La Neoavanguardia italiana : dalla nascita del « verri » alla fine di « Quindici »*, Lecce, Manni, 2006. Umberto Eco lui, republiera une préface cinquante années après 1963, consultable sur son site : <<http://www.umbertoeco.it/>> [cons. le 03/07/2021].

³ Nello Ajello, *Lo scrittore e il potere*, Bari, Laterza, 1974, p. 114.

⁴ Cinq réunions se sont succédé, la première à Solonte, près de Palerme, la seconde en Novembre 1964 à Reggio Emilia, entièrement consacrée à la lecture et à la discussion des textes en présence d'Elio Vittorini et des Français François Wahl et Jean Thibaut, la troisième rencontre se déroula autour de la question du roman expérimental, au début du mois de Septembre 1965 en Sicile ; la quatrième, à l'image de la seconde, se déroula en lectures de textes narratifs, en Juin 1966, dans le golfe de La Spezia (qui était pourtant un haut lieu du romantisme littéraire !). Quant à la cinquième et dernière, elle eut lieu à Fano, localité balnéaire près d'Ancone, en mai 1967, en présence de nombre de jeunes auteurs (Celati, Orengo, Vassalli etc ...) et fut clôturée par une intervention de Luciano Anceschi. Dès Juin de la même année parût la revue « Quindici », dont la brève vie s'acheva deux ans plus tard, suite à de graves dissensions, sur lesquelles nous reviendrons.

Moravia, présent lui aussi comme auditeur pendant la durée des débats, ni aux micros des journalistes présents. Et ce trait d'esprit, revendiqué d'abord par Giuliani mais attribué par la suite à Sanguineti, a été lancé contre les deux romanciers parmi les plus célèbres de leur temps : Giorgio Bassani et Vasco Pratolini, accusés d'être des « Liala de leur temps ».

Non fu un atto di teppismo, nella generale scalmana. Ma la cristallizzazione ironica di uno schizzo di polemica contro il « tradizionalismo » in letteratura; una provocazione giovanilistica che, con le scanzonate malignazioni che sottintendeva, richiama quel « genere “testa da cappellino” » evocato da George Eliot a proposito dei sentimentalismi, delle fatuità e dell'odore di rosa secca, delle « signorine romanziere »⁵.

Mais qui était donc cette Liala ? Sous un nom d'emprunt, cette auteure née en 1897, avait publié avec un succès ininterrompu, depuis les années Trente et jusque dans les années 1980, des romans construits sur une trame assez sentimentale, parfois tirée d'une histoire véridique, œuvres très appréciées de ses lecteurs et de ses lectrices, fort nombreuses au demeurant.

D'autres romanciers furent attaqués, comme Pasolini et son quart-monde romain, ainsi que Carlo Cassola et ses couples au destin malheureux ... Nous y reviendrons, car il est temps en effet – puisque nous avons brièvement exposé les circonstances de l'événement et donné le nom des attaquants – de nous pencher sur les écrivains attaqués. Une seule de ces accusations, celle qui fut dirigée contre Giorgio Bassani, eut des conséquences dans le monde des lettres et de l'édition en Italie. C'est donc autour de l'auteur ferrarais que se « cristallisa » la polémique. Le volume *Romanzo e destini*, d'Enzo Siciliano, critique littéraire et écrivain reconnu, est consacré aux changements dont il fut témoin dans le monde de l'édition, et son ouvrage s'ouvre sur une constatation pour le moins étonnante : « Il giorno in cui i cassetti di Giorgio Bassani nella sede romana della Feltrinelli in piazza Esedra, vennero forzati fu il più brutto della narrativa

⁵ *Perché Bassani non è Liala*, « Il sole 24 ore », 28/2/2016, <https://st.ilssole.com/art/cultura/2016-02-28/perche-bassani-non-e-liala-081519.shtml?uui-d=ACFxbrc&refresh_ce=> [cons. le 06/03/2021].

italiana nata dalle macerie della guerra »⁶. Enzo Siciliano poursuit par une défense de Giorgio Bassani, où l'auteur insiste sur l'éthique personnelle non seulement de l'écrivain du *Giardino dei Finzi-Contini*, mais de ce grand éditeur et directeur de collection que fut Bassani :

È esistito un modo « alto » di far polemica in Italia, di difenderla fino all'invettiva, fino al pamphlet [...] che negli anni 60 oppose gli innovatori del gruppo 63 alla vecchia guardia dei romanzieri affermatasi prima o subito dopo la guerra [...] [Siciliano] fa una requisitoria [...] in favore di quello che allora fu dipinto come un vero « *Ancien Régime* » delle lettere. La requisitoria ha il sapore di un richiamo all'ordine nient'affatto reazionario e anzi apprezzabile proprio in virtù di [...] una fedeltà a una storia individuale trasformata in eredità culturale e norma di vita non solo letteraria⁷.

Et encore :

La colpa di Bassani consisteva nell'aristocratica concezione della letteratura e della cultura. Bassani doveva scontare un infiammato imperdonabile rispetto di sé stesso. Era questo che lo portava a valutare le opere letterarie sottoposte al suo giudizio e che poi rimetteva in catalogo, soltanto per quel che valevano. Non assecondò mai l'ignoranza, l'appetito personale o le personali ambizioni fuori di una oggettiva ripresa espressiva⁸.

Grand conseiller éditorial, responsable du bureau romain de l'éditeur Giangiacomo Feltrinelli, après avoir été le rédacteur en chef de la prestigieuse revue « Botteghe Oscure » qui avait en quelque sorte prolongé l'expérience de la non moins prestigieuse revue parisienne « Commerce », Giorgio Bassani avait déjà publié les plus grands succès littéraires de la fin des années 50 et du début des années 60, *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa et *Le Docteur Jivago* de Boris Pasternak, ainsi que nombre de romanciers américains enfin traduits en langue italienne. Son roman le plus célèbre, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, avait été récompensé en 1962 par le Premio Strega. Dans sa collection de littérature, il avait également accepté des

⁶ Enzo Siciliano, *Romanzo e destini*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1992, p. 9.

⁷ *Ibidem*, 2^e de couverture.

⁸ *Ibidem*, p. 16. Ce terme « aristocratique » va évidemment desservir Bassani auprès de ses adversaires.

romans d'auteurs italiens décidément novateurs, au nombre desquels figurent ceux d'Alberto Arbasino, celui qui deviendra l'un de ses adversaires les plus acharnés. Lorsqu'il recevra le manuscrit de *Fratelli d'Italia*, Giorgio Bassani le renverra à son auteur en lui demandant d'y apporter des modifications, car il trouvait le ton de la conversation moins abouti que dans les précédents ouvrages et certains passages passablement diffamatoires. Loin de s'exécuter, Arbasino scella le sort de son éditeur romain en s'adressant à la maison mère milanaise, où le directeur de collection Enrico Filippini s'empessa avec l'aide de Nanni Balestrini et celle de Valerio Riva, sous la supervision de Feltrinelli lui-même, d'accepter l'ouvrage et de l'accueillir dans une autre collection. Il s'agissait également de supplanter le siège romain et d'affirmer la suprématie de la maison milanaise.

Immédiatement après, Giorgio Bassani fut accusé d'« espionnage industriel » et renvoyé de son poste, après une perquisition qui fit date, comme on l'a vu précédemment. Je m'arrêteraï un instant sur cette accusation curieuse, au relent stalinien, si inattendue de la part d'un éditeur de gauche aux tendances anarchistes jamais employée auparavant dans le monde de la littérature et qui n'a jamais été réitérée depuis, de mémoire d'avocat spécialiste des droits d'auteur.

Cependant, il convient d'approfondir ce que venait de révéler cette attaque brutale et cette accusation de la part des membres du « Gruppo 63 ». Il existait en effet des divergences, artistiques et politiques, entre accusateurs et accusés, mais aucune des deux parties ne constituèrent jamais un bloc homogène⁹, et si l'on ne peut nier la querelle entre anciens et modernes, il faut la nuan-

⁹ Tous en tous cas se plaçaient sur le même côté de l'échiquier politique, celui de la gauche, et dans un camp comme dans l'autre il y avait des socialistes, des communistes plus ou moins orthodoxes ainsi que des anarchistes de gauche également. Quant à Umberto Eco, il avait assez jeune renié tout « carcan » idéologique, et se considérait « indépendant ». A l'extrémité d'un autre pôle, Sanguineti était l'engagé du groupe et il jugeait que Barilli et Giuliani étaient fort « peu révolutionnaires » in Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., pp. 144-145. Sur ce point, politique, les opinions vont continuer à diverger, et le congrès de 2003 va, au lieu de clarifier les positions, continuer à amplifier les dissensions (cf. en particulier le passage où Leonetti penche du côté de « Potere Operaio », fait référence à Toni Negri et parle de certains de ses camarades restés fidèles aux communistes et à la revue « Officina », in *Gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., p. 84).

cer également, puisque parmi les néo-avangardistes, certains des narrateurs étaient jeunes mais d'autres l'étaient moins. De plus ces lettrés s'étaient choisis un Maître de l'athénée de Bologne, de la génération largement précédente, Luciano Anceschi, né en 1911, lequel avait publié pendant les années 30 des écrits auxquels ils se référaient tous, comme son célèbre *Autonomia ed Eteronomia dell'Arte*¹⁰, et ce fut lui qui avec Nanni Balestrini et le jeune Umberto Eco, donna vie au mouvement¹¹.

La preuve qu'il s'agit bien et avant tout d'un débat théorique est constituée par les premières et nombreuses productions consacrées par les propres membres du mouvement à leurs écrits¹². Notons que les ouvrages principaux sont des ouvrages collectifs, divisés en sections consacrées à des genres différents : poésie, roman, arts plastiques et musique ou bien présentés par approches théoriques : critique littéraire, esthétique, anthropologique, sociologique. En 1960, paraît un numéro de la revue « Il Verri »¹³, la première des revues qui hébergea les avant-gardistes, sous un titre qui fait référence aux prémices de la Révolution Française : *Cahiers de doléances sull'ultima narrativa italiana*. Ce morceau d'anthologie, c'est le cas de le dire, débute par une déclaration d'insatisfaction radicale et totale face aux auteurs des romans parus après-guerre dont la production est inadaptée au public moderne, en un mot « indécente »¹⁴.

¹⁰ Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1936.

¹¹ Eco, *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., <<http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20Gruppo%2063,%20quarant%27annin%20dopo.pdf>> [cons. le 03/07/2021].

¹² Toute la bibliographie critique figure dans la quatrième section de l'anthologie de 1976 in *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., 1976, pp. 363-395.

¹³ D'abord publié dans « Il Verri », 1, 1960, cet article critique, *Cahiers de doléances sull'ultima narrativa italiana*, est reproduit dans Renato Barilli, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964, puis partiellement dans les éditions de textes critiques consacrés au Gruppo 63 sous la plume de Renato Barilli lui-même, (cf. *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., 1976, pp. 157-169). Nous renverrons cependant dans ces notes à la dernière édition, de *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., (2003), pp. 127-135.

¹⁴ Je cite en le résumant le premier paragraphe de cet article intitulé *Cahier de doléances*, *ibidem*, p. 127, devenu le parangon de l'article polémique contre les néoréalistes. Les néoavangardistes avaient le génie du détournement dans leurs titres, je pense à Alfredo Giuliani (*ibidem*, p. 262) qui intitule son essai *L'ideologia non supplisce il mestiere* ou encore à une rubrique qu'Arbasino dirigeait dans « Il Giorno », romantiquement intitulée *Il Ponte e gli Archi*, ce titre recouvrant d'un voile poétique et léopardien la violence verbale des propos tenus.

Renato Barilli poursuit son article, après des considérations abstraites, comme il les définit lui-même, sur la plate adhésion au réel et la vision passéiste de ces romanciers d'après-guerre, en passant en revue les écrivains visés, tout d'abord Vasco Pratolini, dont il reconnaît les « bonnes intentions » mais qui fait de ses personnages, dans *Metello*, des « types » et non des personnages, en les plongeant dans un contexte bourgeois, où ils deviennent les interprètes d'une vision « socialiste ». La construction du roman se base sur une vision de classe idéologique. Ensuite, Barilli évoque cette « tour d'ivoire », « ce solipsisme », qui est le lot des narrateurs d'après-guerre qui ont fait leurs débuts dans les années Trente. Puis il enfourche ce qui pourra se résumer à la comparaison de ces narrateurs avec « Liala », en affirmant: « [...] sarà da biasimare l'ovvietà, la bonarietà delle reazioni sentimentali assegnate ai personaggi »¹⁵.

Plus avant, le paragraphe consacré à Carlo Cassola s'ouvre par une définition qui fera florès, « la narrativa del grigiore », et il se conclut par cette phrase : « La povertà della trama dei romanzi di Cassola [...] si risolve dunque in una carenza ingiustificata, contro cui si può in qualche battuta d'arresto far valere la più ovvia precettistica del “mestiere” di narratore »¹⁶. Immédiatement après, l'attaque à Bassani, ironique à souhait, se déroule en dix-sept lignes, dont je cite quelques extraits :

[...] sembrerebbe a tutta prima che Bassani dovesse essere inquadrato in una memorialistica, filone anch'esso illustre in tutto il Novecento, tale da meritare in nessun modo l'incriminazione di conformismo. Si aggiunga che Bassani « dichiara » letture ad alto livello : James per esempio, invocato in più d'una occasione come nume propiziatorio. Ma si deve poi constatare che affidarsi alla memoria non significa [...] accedere a una considerazione apertamente problematica dei rapporti col mondo, avvertire dubbi, resistenze, perplessità nel recupero del passato: molto docilmente quest'ultimo si lascia strappare il suo bottino, appena indugiando in qualche ritrosia, in qualche battuta d'arresto [...] per poi continuare a svolgere fatti e figure con tutta ovvietà e dolcezza sentimentale¹⁷.

¹⁵ Gruppo 63. *Critica e teoria*, cit., p. 129.

¹⁶ *Ibidem*, p. 131.

¹⁷ *Ibidem*.

Le critique s'attaquera ensuite avec brutalité à la représentation des « borgate romane » et au sous-prolétariat dans les romans de Pier Paolo Pasolini, qu'il accuse de se situer dans la droite ligne « vériste et naturaliste » sans la renouveler le moins du monde, pour finir par « [...] siamo di fronte a una variazione quantitativa, in nessun modo qualitativa, categoriale »¹⁸. L'article aborde ensuite l'œuvre de Testori, puis celle de Calvino, envers lequel il est bien plus modéré, expédiant au passage écrits des provinciaux et décadents Palumbo et Parise, et il conclut par l'éloge du goût de l'invention chez Frassinetti¹⁹.

Dans un autre article de la même anthologie, *Quale impegno !*, Renato Barilli reprend l'idée de l'engagement dont il ne veut pas laisser le bénéfice aux romanciers qui ont effectivement et activement combattu le fascisme, en affirmant :

Convorrà al contrario rivendicarlo, mostrare che l'impegno cui noi tendiamo ha maggiore pregnanza ed efficacia, di quello nel nome del quale si sono battuti per dieci anni abbondanti i più noti uomini di cultura e scrittori emersi nel dopoguerra²⁰.

Benedetto Croce, rappelons-le, a été le penseur de la liberté, ouvertement engagé dans l'antifascisme et l'organisateur de réseaux d'intellectuels à l'origine du Partito d'Azione. C'est l'homme et le penseur qui est, selon Renato Barilli et de nombreux néo-avantgardistes le « cardine di tutto il sistema »²¹. Et ce sont les fondements de l'esthétique crocienne, ses préceptes normatifs poesia/non poesia qui sont rejetés, sa conception du monde « vecchia e logora » a imprégné les œuvres des romanciers²². Il s'agit donc, à l'instar des futuristes, que les membres de l'« équipe » s'opposent à ces derniers, s'occupent et occupent « i vari settori specifici mettendoli in moto, attivandoli ». Leur groupe est celui de la revue « Il Verri », fondée dès 1956 par Luciano Anceschi, d'autres publications, comme « Malebolge » et de leur nouvelle et ultime parution « Quindici », créée à

¹⁸ *Ibidem*, p. 133.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 134-135.

²⁰ Cf. *Quale impegno!*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., 2003, pp. 284-293.

²¹ *Ibidem*, p. 286.

²² *Ibidem*.

l'issue de leur ultime congrès, celle qui signera la fin de leur mouvement en 1969, suite à des luttes internes féroces par rapport à leur engagement ou pas, justement, aux côtés du mouvement étudiantin de 1968. Une autre pomme de discorde esthétique est celle de l'autonomie de l'art, car ils prônent « un continuo rapporto eteronomo dell'arte con altri campi [...] e un'autonomia scrupolosamente osservata equivarrebbe alla morte »²³, et jugent que les autres intellectuels ont relégué la littérature dans un secteur barricadé, « contemplatif », suivant en cela la « gnoseologia realistica, naturalistica, Ottocentesca », affirmant encore : « Oggi il gusto dell'uomo medio è, in pittura, impressionista, in narrativa naturalista, così da patrocinare un romanzo al modo di Zola, ma di uno Zola che abbia perso per strada ogni severità, che abbia annacquato l'originario rigore »²⁴.

Leurs modèles ce sont les narrateurs et les poètes anglo-saxons : T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce, ou Franz Kafka ; en Italie ils admirent Carlo Emilio Gadda, en somme ceux qui, avant eux, avaient « déconstruit » le langage. Ils se déclarent expérimentalistes²⁵, comme les écrivains du Nouveau Roman, qu'ils lisent et qu'ils fréquentent. Robbe-Grillet, par exemple, participera à leurs échanges. Ils travaillent avant tout sur la forme du langage, Balestrini construira le premier roman italien conçu sur l'usage exclusif de l'ordinateur, et tous méprisent l'aspect « contenutistico » des romans des années Cinquante. Si l'on veut trouver une cohérence à leur groupe, c'est sans doute dans leurs caractéristiques théoriques qu'on les découvrira :

Le caratteristiche comuni sembrano essere : la preminenza data alla ricerca linguistica, l'alleanza con le altre arti (specialmente pittura e musica) e con la scienza, il vantaggio guadagnato dalla poesia sulla narrativa, un certo pessimismo apocalittico di fondo che investe sia gli strumenti della civiltà di massa, sia le stesse possibilità di sopravvivenza del mondo, sia infine la propria capacità d'imporsi all'ambiente letterario dominante²⁶.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem*, p. 293.

²⁵ L'un des termes qui les définit, et qu'ils emploient eux-mêmes, est celui de « neosperimentalisti ».

²⁶ Andrea Barbato, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, in

Mais sur le fond, s'ils s'attaquent aux romanciers de l'après-guerre, qu'ils jugent décalés par rapport à leur temps, c'est en grande partie parce qu'ils se fondent sur des valeurs dépassées que ces auteurs-là ont érigées en dogme. Leur faute majeure est d'avoir fait perdurer le système du roman réaliste : – « bien fait », bien construit, – jusqu'en cette deuxième moitié du XX^e siècle, en un « status quo » théorisé par le critique hongrois György Lukács, dont ils font presque tous (Umberto Eco est le plus mesuré d'entre eux²⁷) un modèle à exclure dans la mesure où, puisqu'ils le lisent sans la moindre nuance, il prônerait le strict parallélisme entre les superstructures de la société et la structure de chaque roman ou de chaque poésie²⁸. Eux ont lu les travaux d'autres marxistes, comme Althusser²⁹. L'observation du réel mimétique devient dans l'écriture des écrivains qu'ils dénoncent « la fallacia di tipo mimetico-speculare »³⁰. L'analyse des sentiments et des tourments psychologiques se traduit dans un sentimentalisme, la description du caractère des personnages n'a pas été renouvelée, alors qu'à l'inverse, affirmement-ils, on doit dorénavant s'appuyer sur la phénoménologie de Husserl, et sur la « complémentarité » des sens en se référant à Merleau-Ponty³¹. Certains d'entre eux (Sanguineti et Porta) mettent en corrélation les dernières études sur la schizophrénie et leurs productions poétiques, pour donner à leurs œuvres « un accrescimento di vitalità »³². Tous en tous cas refusent ce roman

Avanguardia e neoavanguardia, cit., p. 167.

²⁷ Umberto Eco, dans *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, (VI ed., 1987). Cf. en particulier les pp. 189-205 consacrées à une étude serrée de la théorie de G. Lukács sur « la physionomie du personnage », feuillets où il se montre extrêmement mesuré et pondéré dans ses jugements sur le critique hongrois, qu'il ne contredit si je ne me trompe pas, qu'à une seule reprise.

²⁸ *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., (1976), p. 317.

²⁹ Marco Filoni, *Eco: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto*, « Il Venerdì » di « Repubblica », 13/01/2016, <https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/02/20/news/umberto_eco_noi_ragazzi_del_63-134139659/> [cons. le 03/07/2021].

³⁰ *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., (1976), p. 17.

³¹ *Ibidem*, p. 19.

³² *Ibidem*.

« ben fatto », typique du XIX^e et si décrié par le critique Joseph Warren Beach, qui fut le premier à établir une édition critique de Henry James et de Thomas Hardy, puis à étudier les canons poétiques de William H. Auden, en explorant leur nouveauté. Cet horizon ouvert, cette interdisciplinarité, ces théoriciens d'autres disciplines avec lesquels ils dialoguent, ces lectures critiques internationales, cette attention au contexte sociologique contemporain, cette expérimentation continuelle, ces débats transformés en « performances », enrichissent et transforment indubitablement le monde des lettres. Dans la péninsule, cette attention au récepteur, ce lecteur que la critique française déclinera en narrataire, ce seront les néo-avanguardistes qui le mettront au premier plan, en plaçant au cœur de leurs analyses critiques ou de leurs écrits ce « fruitore », cet usager, son horizon d'attente et de réception. Ce sera leur apport, leur « pars construens » en même temps que leur « pars destruens » car ces lectures théoriques attentives des critiques et des ouvrages qui viennent de paraître et d'être traduits en Italie seront le plus souvent utilisées au détriment de leurs adversaires.

Le plus bouleversé d'entre eux fut sans aucun doute Giorgio Bassani qui répondit à cette attaque – dans de nombreuses entrevues journalistiques – avec une rancœur que rien ne réussira jamais à tempérer, toute sa vie durant. Dans l'entrevue n° III de son ouvrage critique *Di là dal cuore*, il répond en son nom mais également pour défendre les écrivains de sa génération qui ont été attaqués par Barilli et consorts :

I più presi di mira siamo noi, gli scrittori della generazione di mezzo, noi che siamo usciti dalla Resistenza conservandone la tensione morale e l'impegno politico. Quelli che ci attaccano sono le anime belle della letteratura [...] Attaccano, criticano, fomentano disordini, giocano alla guerriglia letteraria, ma nessuno può dire chi siano. Come si può ricordare il nulla ? [...] Che si possa incontrarli qui a Roma nei caffè di piazza del Popolo, o in qualche ristorante di via della Croce o di piazza Sforza Cesarini, tutti aggiornati anche fisicamente, nel taglio dei capelli e delle barbe, nelle giacche e nelle brache di velluto, nei camiciotti a quadrettoni, tutti così "artisti", così "irresponsabili", così innocuamente "arrabbiati" o gelidi, comunque sempre chic, non aiuta davvero a chiarire l'enigma sulla loro reale identità. [...] Il mio parere è che dei letterati della neoavanguardia si potrà cominciare a occuparsi soltanto quando avranno prodotto qualcosa di oggettivamente accettabile. [...] Quanto a Alberto Arbasino,

lui, propriamente, forse non è nemmeno uno scrittore. È soltanto un uomo di mondo che sa scrivere³³.

Dans ces pages, il y a quand même autre chose qu'un échange d'amabilités ou la réponse de la bergère au berger : un rappel de l'engagement antifasciste, une défense de la langue italienne, telle qu'elle est parlée, en adéquation avec le moment et le lieu d'où s'exprime l'écrivain. Dans sa défense de Thomas Mann, Bassani loue l'attachement de l'auteur à l'Histoire avec un H majuscule et à l'histoire en tant que chronique, récit de faits réels ; il assure également la défense de l'avant-garde anglaise, bien différente de ceux qui pensent être en Italie ses épigones tardifs, et sur T.S. Eliot, leur modèle, il analyse le rapport entre les faubourgs industriels de Londres exprimés au travers par une douloureuse expression poétique: « Quante lacrime, quanto sudore e sangue dietro questo squallore ! Alla neoavanguardia italiana, no, questo squallore non costa niente ! »³⁴. Il dénigre également ces « artisti di soffitta » tellement indulgents envers eux-mêmes, et finit par une attaque brutale envers Luciano Anceschi qui écrit « una serie di idiozie »³⁵.

Auprès de ses détracteurs, Bassani ne fera pas que se défendre, il aura appris à attaquer. Ainsi, il obtiendra une réparation auprès de la justice, dans un procès, qui l'opposera à Vittorio De Sica ; on peut lire dans l'opera omnia bassanienne, sous le titre de *Il Giardino tradito*³⁶, l'article en forme de réquisitoire consacré aux motifs de cette action judiciaire intentée par l'auteur du *Giardino dei Finzi-Contini* envers Vittorio De Sica qui fut autrefois son ami. De plus, au sein des nombreux écrits

³³ Nous ne citerons que partiellement cet entretien datant de 1964, très peu de temps après les *lazzi* de 1963, reproduit dans le troisième *In Risposta* de son ouvrage critique, *Di là dal cuore*, qui date de 1984, consultable aujourd'hui in Giorgio Bassani, *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1215-1219. Notons que cette troisième entrevue est fictive, car elle résume et rassemble toutes les réponses données aux journalistes après les attaques du « Gruppo 63 ».

³⁴ *Ibidem*, p. 1216.

³⁵ *Ibidem*, p. 1217.

³⁶ *Ibidem*, pp. 1255-1265. Qu'on me permette de citer l'un de mes très anciens articles dans un ouvrage pédagogique : Elisabeth Kertesz-Vial, in *Cinéma et enseignement de l'italien : Il Giardino dei Finzi-Contini (roman et film)*, CIRREMI, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp. 21-36 et 77-79.

critiques qui seront réunis dans son ouvrage *Di là dal cuore*³⁷, le recueil qui comprend des articles écrits depuis les années quarante jusqu'aux années quatre-vingt, d'autres invectives seront lancées envers ses détracteurs, au fil de ces pages consacrées aux fondements de la poétique bassanienne et aux articles critiques sur les romanciers, les poètes et les peintres de son temps.

Mais nous allons nous attacher à décrire ce qui nous semble le plus intéressant, c'est à dire le travail de transformation de l'écriture bassanienne à partir de ce tournant de ces années soixante et des décades qui suivront, car les œuvres en prose ou en vers, bien qu'elles ne soient que pour partie dérivées de l'ire face à ces attaques, présentent des invectives – adressées à ces hommes d'inculture qui l'ont agressé – qui me semblent démontrer que Giorgio Bassani n'est pas le passéiste « nostalgique et aristocratique » que les critiques contestaient. Il s'agit bien d'un homme de lettres en prise avec son temps, tout à fait conscient que dans ces jugements transparaisait le choc produit par le changement essentiel advenu dans le monde des lettres, qu'il ne contestait pas, car lui-même était devenu, par rapport à ses débuts littéraires dans les années trente, un acteur majeur de ce secteur culturel en mutation et plus largement encore, l'un des protagonistes de la politique culturelle nationale. En effet, dès les années soixante puis jusqu'à ce que sa santé le contraigne à une vie plus retirée, il fut un "opérateur culturel" influent, un conseiller municipal élu de sa ville natale, Ferrare³⁸, co-directeur de la RAI³⁹ et président fondateur en 1965 d'Italia Nostra, organisme dédié à la tutelle et à la conservation des monuments ainsi que des paysages dans toute l'Italie. Ses dernières interventions publiées dans les journaux porteront d'ailleurs sur sa violente opposition à l'éventuelle construction dans son pays des centrales nucléaires⁴⁰.

³⁷ Ce volume regroupe tous les écrits critiques, narratifs et les poésies de Giorgio Bassani, cit., pp. 945-1350.

³⁸ Ce qui lui procura – dit-il – moins de joie que de frustrations, on le verra dans ses poésies en forme d'inscriptions funéraires sur les Ferrarais qu'il était de nouveau amené à côtoyer en tant qu'élu.

³⁹ En vertu de la « par conditio », en tant qu'élu socialiste.

⁴⁰ Giorgio Bassani, *La cultura mortificata e quel no al nucleare*, « La Nuova Ferrara », p. 3, 9/11/2010 (1^{ère} ed. 1976).

Cependant, c'est dans son écriture poétique – parue dans le volume *In Rima e senza*⁴¹ – que la revanche contre le « Gruppo 63 » s'exerce pleinement. L'invective est en effet le genre le plus présent dans ces poésies en forme d'inscriptions funéraires typiques de la deuxième section « Senza », qui réunit les poèmes de Bassani édités précédemment dans les volumes *Epitaffio* e *In Gran segreto*. On compte au sein de ces dizaines de poésies épigrammatiques (plus d'une centaine), composées toutes dans les années soixante-dix, une quarantaine d'entre elles qui sont, à proprement parler, des invectives, comme l'indique le titre de celle-ci⁴²:

Invettiva
 Non essere
 stupida, sei già
 porca
 non ti basta ?
 con quello storto ammicco
 tabagico
 con quella zazzera genialoide pepe e
 sale
 con quei jeans
 di velluto
 e il culo
 dentro
 sfasciato
 non
 ti
 vergogni ?
 Pensa piuttosto a che
 Cosa
 ci è sopra
 alla putredine
 di dopo.

D'autres flèches sont peu venimeuses, quand elles sont adressées aux amis, à ceux qui l'ont toujours été et le resteront, le

⁴¹ *Gli ex-fascistoni di Ferrara*, in Giorgio Bassani, *In Rima e Senza*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, coll. Lo Specchio, 1982. C'est cette édition originale, annotée, corrigée et offerte par son auteur que j'utilise ici.

⁴² Giorgio Bassani, *Invettiva*, in *ibidem*, p. 140.

semper fidelis Mario Soldati, dans *In collera con il più grande amico*⁴³. Certains vers visent ceux ou celles qui l'ont déçu Franco Fortini⁴⁴ ou Natalia Ginzburg⁴⁵. Les attaques peuvent être plus méprisantes comme dans *A un letterato e Allo stesso*, deux compositions visant sans le nommer « l'inconsistant » Cesare Garboli décrit comme un pantin :

[...]
 E che tu pure magari povero
 vecchio semicanuto
 bambino
 persino tu
 [...]
 Non è ahimè che la bischeraggine generazionale
 e lei soltanto
 a farti ognora vagolare qua e là
 ...
 Ecco pronta la bischeraggine ad arricciarti di bel
 nuovo il bel
 naso
 a indurti subito a cercarne un'altra
 di cosa⁴⁶.

Les journalistes et les critiques littéraires constituent évidemment les premières cibles du poète, ainsi que les professeurs et les universitaires⁴⁷, qu'il rencontre souvent puisqu'il passe ses étés à assurer des cours de littérature dans les facultés américaines, en particulier dans l'Indiana. Citons les vers du bref *A un critico*⁴⁸.

Ben volentieri te lo darei
 mio caro un calcio nel
 culo
 Ma ti farebbe
 poi
 male ?

⁴³ *Ibidem*, p. 264.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 265.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 247-248.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 249-250.

⁴⁷ Je ne résiste pas à l'envie de citer *A un professore di filosofia* : È l'America ad avverti / fatto male / gli U.S.A. [...] Vecchia talpa accademica. *Ibidem*, p. 141.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 144. "A un critico" est suivi par *A un altro critico*, qui se termine par l'injure « coglione », *ibidem*, p. 145.

Mais Giorgio Bassani n'épargne pas non plus ces Ferrarais hypocrites et veules qui lui offrent leur meilleur visage, alors qu'ils ont abandonné la communauté israélite à son sort dramatique moins de trente ans auparavant, attaqués dans les vers de *Gli ex-fascistoni di Ferrara*⁴⁹.

Gli ex-fascistoni di Ferrara
 invecchiano
 alcuni
 di quelli che nel '39
 mostravano di non più ravvisarmi
 traversano mi buttano
 come a Geo le braccia al collo
 gaffeurs incontenibili
 sospirano eh voi
 propongono
 dopo la dolorosa
 pacca sulla spalla mancina
 l'agape casalinga
 che affine consenta alla monumentale mummy cattolica
 d'estrazione bolognese o rovigotta
 ai brucanti in tinello strabiondi
 teen-agers incontaminati
 di incontrarlo una buona volta
 il già compagno di scuola talmente
 bravo
 Il bravo
 romanziere
 il presidente ...
 [...]
 Come cazzo si fa ?
 prima
 cari
 moriamo

Et puis bien sûr il évoque méchamment des écrivains dont les œuvres auraient bien pu être imprimées sur de la *Carta igienica*, car tel est l'un des titres dans le dernier recueil⁵⁰.

Comme nous l'avons déjà souligné, un tiers des poèmes sont à proprement parler des invectives, mais pratiquement tous les

⁴⁹ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 202.

autres sont prosaïques, à l'exception de très peu de compositions poétiques, dont celle qui figurera dans son propre faire-part de décès⁵¹, celle d'une visite tardive à sa mère, ainsi que quelques rares vers joyeux qui fixent des moments heureux : l'anniversaire de sa fille Paola, la découverte de paysages ou de tableaux, et les figures amies, peu nombreuses. C'est donc une véritable et peu charitable mise au tombeau du monde qui l'entoure qu'effectue Giorgio Bassani dans ce monument funéraire qui clôture son œuvre littéraire et poétique.

Pour conclure brièvement, et pour nuancer nos propos sur les avant-gardistes ou les néo-expérimentateurs, il faudra les distinguer les uns des autres, et mettre en valeur certains jugements extrêmement courtois dans le ton employé et dans l'expression des jugements critiques énoncés, que ce soit dans les entrevues avec des journalistes ou tout au long des décennies qui ont suivi les années soixante, au premier rang desquels on trouve celui qui a véritablement jeté les bases théoriques des avant-gardistes, sans les excès de certains de ses compagnons du « groupe ». En effet, Umberto Eco n'a jamais attaqué Giorgio Bassani, et dans un article postérieur de quarante années où il retrace l'itinéraire du groupe dont il a fait partie, il reconnaît que leur attaque était dans le cas de Bassani injustifiée :

Polemizzavamo contro quello che all'epoca, con linguaggio della critica americana, veniva chiamato "il romanzo ben fatto". Quindi in un certo senso la polemica era contro il romanzo consolatorio, indirettamente contro la letteratura commerciale. Certo, oggi riconosco che l'aver messo sullo stesso piano Cassola e Bassani non fu giusto. Salvarei Bassani e non Cassola⁵².

Le romancier de Ferrare, comme on l'a rappelé, est mort en Avril de l'an 2000, mais à l'occasion de l'année commémorative de sa naissance, en 2016, nombre de journaux ont de nouveau relayé cette querelle littéraire qui l'opposa au « Gruppo 63 ». Ils sont, pour la grande majorité, et vu le contexte, louangeurs. En parlant lors d'un colloque de l'œuvre majeure du Ferrarais, Manganelli qui l'avait critiqué autrefois, reprend *Il Giardino dei*

⁵¹ *Ibidem*, pp. 135-137.

⁵² Filoni, *Eco: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto*, cit.

Finzi-Contini et compare la finesse de l'écriture à la transparence des esquisses d'un Dürer⁵³. Il est amusant de constater que dans sa ville de Ferrare, l'Athénée universitaire lui rendit hommage, sauf que les enseignants de la Faculté de Lettres qui restaient toujours ses farouches adversaires, étaient placés au premier rang ! Celui qui avait brisé l'une des premières lances contre Giorgio Bassani, Renato Barilli, récidivait, accompagné par Giuliani, et Arbasino se souvenait uniquement de l'écrivain en évoquant « Il primo paltò di cammello nella letteratura del dopoguerra »⁵⁴. La guerre ouverte par « Il Verri », on le voit, se poursuivait soixante années plus tard ... Mais cette défaite apparente de l'avant-garde face aux écrivains de l'après-guerre ne doit cependant pas masquer le renouvellement de la pensée critique et de l'écriture, ni celle de l'évolution dans le monde éditorial, qui sortait de l'ère artisanale, et qui avait vu augmenter les tirages ; dorénavant le marché accueillait un lectorat nouveau, au rythme des formats de poche et des grands tirages, les « best sellers ». Ce monde des lettres était certes vilipendé mais il était accompagné par les néo-avantgardistes qui l'avaient en tous cas bien compris et, malgré le souvenir que l'on conserve des œuvres des néorealistes et des écrivains de l'immédiat après-guerre, on ne peut nier que les noms d'Umberto Eco, de Nanni Balestrini, d'Alberto Arbasino, de Gianni Celati, etc. ... ne sont pas tombés, eux non plus, dans l'oubli.

⁵³ *Perché Bassani non è Liala*, cit.

⁵⁴ Paolo Di Stefano, « Corriere della Sera », 20/06/2018, <<https://www.corriere.it/scuola/maturita/notizie/maturita-2018-analisi-testo-amici-nemici-giorgio-bassani-74a0d9e6-7453-11e8-993d-4e6099a1c06b.shtml>> [cons. le 04/03/2021].

V

Points de non-retour de la représentation

Francesca Guglielmi*

Huysmans entre provocation et scandale

En littérature, selon Corina Sandu, « le mécanisme du scandale repose sur un *déclencheur* qui est la publication d'une œuvre, suivie d'envois et de réponses polémiques, autant de stratégies qui se déploient principalement sur la scène du journal »¹. Tout scandale suppose avant tout qu'une œuvre d'art contredise les valeurs établies par la société et qu'il y ait, d'après les mots du sociologue John Brookshire Thompson, une *désapprobation visible* de la part d'un public². Au-delà des éléments qui font qu'une œuvre est perçue comme scandaleuse à une époque donnée et au-delà de l'effet que cette même œuvre produit sur les lecteurs et sur la critique contemporaine, en termes de controverses, de débats ou même d'éventuelles poursuites judiciaires, le rôle joué par l'auteur, sa responsabilité dans ce processus, mérite aussi une attention particulière. S'il est vrai qu'un texte peut faire scandale sans que cela soit le fruit de la volonté de l'auteur, celui-ci peut tout aussi bien adopter intentionnellement des positions propices à faire éclore le scandale.

* Sorbonne Université.

¹ Corina Sandu, *Les Scandales littéraires, de la presse à la lettre (1877-1887). Influence du discours pamphlétaire sur l'épistolaire*, « Médias 19 », *La Lettre et la presse. Poétique de l'intime et culture médiatique*, Guillaume Pinson (dir.), <<http://www.medias19.org/index.php?id=313>> [cons. le 29/04/2021].

² John Brookshire Thompson, *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*, Cambridge, Polity Press, 2000, p. 20. Jean-Claude Bologne énumère trois conditions indispensables à la naissance d'un scandale : transgression, révélation et réaction (voir Jean-Claude Bologne, *Histoire du scandale*, Paris, Albin Michel, 2018, introduction, p. 13).

C'est le cas de Huysmans, que François Coppée définissait, en 1898, comme un « artiste très particulier, à la fois trivial et raffiné, introduisant volontiers un mot cru dans une pensée délicate [...] n'hésitant jamais à choquer pourvu qu'il étonne³ ». En 1887, Léon Bloy le présentait déjà comme un « moraliste indépendant » qui a été « beaucoup traîné dans les ordures et conspué royalement, dès son début », c'est-à-dire « depuis le scandale des *Sœurs Vatar*⁴ ». Ses premiers écrits ont apporté à Huysmans le succès et la notoriété, mais ils lui ont en même temps conféré une réputation d'écrivain original voire scandaleux, à laquelle il n'a jamais voulu se soustraire complètement.

Cela nous a amené à nous interroger sur la part de provocation, de stratégie éditoriale mise en place par Huysmans, et sur la part plus objective de réaction indignée dans l'accueil réservé, du vivant de l'écrivain, aux œuvres qui se sont imposées à l'attention du public en suscitant un succès de scandale, en particulier aux écrits qui s'inscrivent dans la lignée naturaliste et que la presse religieuse demandera à l'auteur, une fois sa conversion à la foi catholique accomplie, de désavouer, les jugeant « immora[ux] » et « scandaleux⁵ ».

Déjà lors de la publication du *Drageoir aux épices*, un recueil de poèmes en prose qui reçoit un accueil restreint et plutôt mitigé lors de sa publication en 1874, chez Dentu, et lors de sa réédition en 1875 à la Librairie générale, quelques-uns des premiers critiques qui se penchent sur l'œuvre de Huysmans sont déconcertés par l'étrangeté de son style, par la variété de sujets traités et par le « réalisme effroyable » et « scabreux⁶ » de certaines descriptions. L'écrivain semble chercher, dès ce pre-

³ François Coppée, *Renaissance chrétienne*, « Le Journal », 10 mars 1898, p. 1 ; rééd. in *La Bonne Souffrance*, Paris, Lemerre, 1898, pp. 223-234.

⁴ Léon Bloy, *J.K. Huysmans et son dernier livre*, « L'Art moderne. Revue critique des arts et de la littérature » (Bruxelles), 8 mai 1887, pp. 147-150 et 15 mai 1887, pp. 155-157 ; rééd. in *Sur la tombe de Huysmans*, Paris, collection des *Curiosités littéraires*, 1913, pp. 23 et 27.

⁵ « Il est inouï qu'un écrivain ait prétendu se convertir sans désavouer ses écrits scandaleux. Il est inouï qu'un écrivain converti ait continué de faire argent des œuvres immorales de sa vie passée » (Abbé F[rançois] Belleville, *La Conversion de M. Huysmans*, Bourges, Chez l'auteur, 1898, respectivement pp. 10 et 9).

⁶ Un bibliophile, *Revue littéraire*, « Le Journal illustré », 8 novembre 1874, p. 359.

mier ouvrage, un succès de scandale, par une écriture dont le registre s'étend du réalisme à la trivialité et même à la pornographie. Gaël Prigent, qui a consacré une étude à la pornographie chez Huysmans afin de montrer la place qu'elle occupe dans ses écrits, en a observé les premières traces dans le *Drageoir aux épices*, relevant « l'indécence scandaleuse » et le sadisme de certaines pièces du recueil, et même la prédilection de l'auteur pour « le corps sanglant, perforé, purulent, défiguré⁷ ».

Lorsqu'il choisit de faire d'une prostituée parisienne l'héroïne de son premier roman, *Marthe*, Huysmans sait qu'il risque de provoquer l'indignation de la société bourgeoise. Le sujet de lui seul, tel qu'il est annoncé et précisé dans un sous-titre audacieux : *histoire d'une fille*, peut suffire à choquer une partie de l'opinion. Le romancier débutant redoute non seulement la critique, mais également la justice des tribunaux. Les scandales littéraires se multiplient, en cette année 1876, qui voit se renforcer, sous la présidence du maréchal Mac Mahon, une politique conservatrice dite d'« ordre moral⁸ » : *L'Assommoir* de Zola est accusé d'immoralité et sa publication en feuilleton dans « Le Bien public » interrompue⁹ ; la nouvelle de Léon Cladel, *Une maudite*, parue dans « L'Événement » le 1er avril, vaut à son auteur cinq cents francs d'amende et un mois de prison à Sainte-Pélagie¹⁰ et un sort identique est réservé à *La Chanson des gueux* de Jean Richepin, interdite pour outrage à la morale et aux bonnes mœurs¹¹.

C'est dans ce contexte historique que Huysmans s'apprête à publier *Marthe*. Par prudence, et sans doute aussi dans l'espoir de le faire imprimer à un prix plus intéressant que celui

⁷ Gaël Prigent, *Huysmans pornographe*, « Romantisme », 167, 1, 2015, p. 66.

⁸ Les élections législatives des 20 février et 6 mars 1876 avaient donné aux républicains la majorité à la Chambre des députés et Jules Dufaure fut élu à la présidence du Conseil.

⁹ *L'Assommoir* de Zola parut en feuilleton in « Le Bien public » du 13 avril au 7 juin 1876, puis in « La République des lettres » du 7 juillet 1876 au 7 janvier 1877.

¹⁰ Léon Cladel est condamné le 15 avril 1876 pour « outrage à la morale publique ».

¹¹ Publié chez Decaux en mai 1876, le recueil de Jean Richepin fut censuré surtout à cause d'un poème, *Fils de fille*. L'ouvrage fut saisi le 24 juin 1876 et son auteur condamné, le 15 juillet suivant, à cinq cents francs d'amende et un mois de prison à Sainte-Pélagie.

de Paris, il se rend à Bruxelles, en août 1876, et confie son manuscrit à Jean Gay, un éditeur belge spécialisé dans la réédition d'ouvrages licencieux, qui accepte de le publier. Comptant profiter de son retour à Paris pour emporter quelques volumes dans ses bagages, il prend la précaution de faire reproduire sur la page de titre une phrase extraite du roman, destinée à dissuader la douane française : « Les filles comme Marthe ont cela de bon qu'elles font aimer celles qui ne leur ressemblent pas ; elles servent de repoussoir à l'honnêteté. » Le livre figurera cependant, après sa parution, sur la *Liste des écrits étrangers dont l'entrée en France a été interdite depuis le 4 septembre 1870*, éditée par l'Imprimerie nationale pour le ministère de l'Intérieur¹². Une partie des exemplaires sont saisis à la frontière francobelge ; d'autres, expédiés à Paris en contrebande, circuleront clandestinement.

Craignant à nouveau la réaction de la censure, au moment de la réédition de *Marthe* à Paris, en octobre 1879, en accord avec l'éditeur Léon-Victor Derveaux, Huysmans retirera une eau-forte gravée par Jean-Louis Forain et représentant une fille nue portant des bas à rayures horizontales et des chaussures à talons. La censure, cette fois, se contentera de rejeter l'affiche publicitaire préparée par l'éditeur pour le lancement du livre, à cause de la présence, dans le sous-titre, du mot « fille ». Mais en définitive Huysmans n'aura aucun démêlé avec la justice.

Le mariage de raison du journaliste et poète Léo avec une autre femme met fin à son aventure avec Marthe. Il constitue l'épilogue d'un livre qui « n'a vraiment rien d'osé¹³ », comme l'a souligné Michael Issacharoff. Exception faite de la scène finale, qui se déroule à l'hôpital Lariboisière et décrit la dissection du cadavre de Ginginet, comédien, puis cabaretier et amant de Marthe pendant un certain temps, les scènes scabreuses sont pratiquement absentes du roman, dépourvu, par exemple, de tableaux trop licencieux de la vie des filles publiques. Et pourtant,

¹² *Marthe, histoire d'une fille* porte comme date de l'interdiction le « 21 sept[embre] » (*Liste des écrits étrangers dont l'entrée en France a été interdite depuis le 4 septembre 1870*, Paris, Imprimerie nationale, 1876, p. 22).

¹³ Michael Issacharoff, *J.K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 29.

au moins pour une partie de la presse, *Marthe* relève de la littérature libertine¹⁴, et sa lecture est déconseillée au public féminin. Les ennemis du naturalisme s'en prennent au sujet du livre, et à « la manière sèche et banale dont [Huysmans] l'a traité¹⁵ ».

À partir de la publication de *Marthe*, Huysmans partage le succès de Zola et des adeptes de son école littéraire, qui voient dans le scandale, une « voie d'accès nouvelle au succès » et auxquels, selon Sylvie Thorel, « il ne sembl[e] plus désormais concevable de faire œuvre qu'à rebours des conventions établies, du consensus des honnêtes gens, soit contre le *goût*¹⁶ ». Huysmans, désormais, s'investit complètement dans le combat naturaliste : il prend la défense de Zola et de *L'Assommoir* dans un article qui paraît dans « L'Actualité » de Bruxelles du 11 mars au 1^{er} avril 1877.

D'après David Baguley,

la littérature naturaliste est scandaleuse parce qu'elle semble menacer les fondements mêmes de la société bourgeoise, et, surtout peut-être, parce qu'elle s'attaque, toujours implicitement dans la plupart des cas, aux modes de représentation de sa culture, à sa littérature sécurisante. Elle s'approprie le genre préféré de cette culture, le roman, genre du confort moral, intellectuel et politique, pour le mobiliser à des fins opposées, pour troubler, pour choquer et pour lancer un défi aux mythes bourgeois de l'ordre et de la permanence¹⁷.

Alors qu'il s'essaie à nouveau au genre romanesque, Huysmans est encore animé par la volonté de heurter la bourgeoisie, la même volonté dont il avait fait preuve lors de la rédaction de *Marthe*. La correspondance qu'il entretient à l'époque avec Théodore Hannon, au moment où son deuxième

¹⁴ Voir Armand d'Artois, *Marthe, histoire d'une fille*, par J.K. Huysmans, « La Vie moderne », 33, 22 novembre 1879, p. 526, dans la rubrique « Critique littéraire ».

¹⁵ Jacques Rude [Harry Alis], *Revue des livres*, « Revue moderne et naturaliste » (Étampes), 1^{er} novembre 1879, p. 606.

¹⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Réalisme et naturalisme. Panorama de la littérature française*, Paris, Hachette, 1998, p. 116.

¹⁷ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, p. 140. Sur les procès intentés contre les écrivains naturalistes voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

roman, *Les Sœurs Vatard*, commence à prendre forme, témoigne d'un sentiment « d'inquiétude et de satisfaction¹⁸ » : il souhaite que son livre fasse « voiler les yeux aux bourgeois chauves¹⁹ », mais il sait qu'il « risqu[e] la prison et les amendes²⁰ » et se voit déjà exposé à des poursuites judiciaires. Voici ce qu'il écrit à Théodore Hannon, le 19 septembre 1877 :

Attendez, mon bon, nous en écopperons [*sic*], un de ces jours, de violentes avec notre école – La danse commencera très probablement avec les *Sœurs Vatard* – Je serais étonné si l'on ne me traînait pas sur les bancs de la police correctionnelle – Ça sera le comble pour une partie de ma famille, foncièrement bourgeoise et boîteuse en raisonnements, laquelle (famille !) trouve déjà que je la déshonore en faisant paraître *Marthe*. Ce qui achève de les exaspérer (j'ai eu une scène hier) c'est ma parfaite impassibilité – Mon calme les stupéfie et les exaspère²¹.

Cette lettre est révélatrice également du climat de tension qui règne alors entre Huysmans et quelques membres de sa famille, en particulier ses parents hollandais, qui ont lu *Marthe* et avec lesquels les relations commencent à se dégrader pour se détériorer plus encore lors de la publication des *Sœurs Vatard*. « Catholiques intransigeants²² », selon les mots de Huysmans lui-même, l'oncle et les tantes de Huysmans « voyaient dans l'auteur de *Marthe* un naturaliste débauché et tenaient leur neveu pour un pornographe²³ », observe Marc Smeets. Ils furent davantage perturbés en voyant sa réputation d'immoralité se renforcer et se répandre dans le sillage du naturalisme.

¹⁸ Lettre de Huysmans à Théodore Hannon, 7 avril 1877 ; Paris, bibliothèque de l'Arsenal, fonds Lambert, Ms Lambert 62, ff^{os} 53-54 ; J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, édition présentée et annotée par Pierre Cogny et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, p. 50.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Lettre de Huysmans à Théodore Hannon, 24 avril 1877 ; Paris, bibliothèque de l'Arsenal, fonds Lambert, Ms Lambert 62, ff^{os} 57-60 ; *Lettres à Théodore Hannon*, cit., p. 56.

²¹ Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, fonds Lambert, Ms Lambert 62, ff^{os} 93-95 ; *Lettres à Théodore Hannon*, cit., p. 91.

²² Lettre de Huysmans à Arij Prins, juillet 1885 ; J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins. 1885-1907*, publiées et annotées par Louis Gillet, Genève, Droz, 1977, p. 21.

²³ Marc Smeets, *Le Testament de Constant Huijsmans. Les dessous d'un héritage*, « Bulletin de la Société J.K. Huysmans », 112, 2019, p. 6.

Conformément aux principes de l'école naturaliste, *Les Sœurs Vatard* se présentent comme une étude de mœurs populaires, décrivant la vie de deux sœurs, Céline et Désirée, ouvrières dans un atelier de brochage parisien. Bien avant la publication, l'éditeur, Georges Charpentier, jugeait le livre « plus dangereux que *L'Assommoir*²⁴ ». De son côté, l'auteur craignait à nouveau de tomber sous le joug de la censure et s'attendait à de « furieuses attaques²⁵ » de la critique. Lorsque le roman sort en librairie, le 26 février, dédié à Zola « par son fervent admirateur et dévoué ami », il obtient un certain succès, que Huysmans motive ainsi :

d'abord il y a scandale de livre pour les imbéciles qui l'achètent pour la violence – il y a ensuite tout un coin de bibliophiles qui après *Marthe* était disposé à m'acheter [...] il y a ensuite le public ordinaire qui l'achète pour le naturalisme – j'en ai vu vendre devant moi dans ces conditions – et les piles jaunes filaient que c'était un bonheur !²⁶

Le nombre assez élevé des ventes durant les premiers mois s'explique par la réclame que Zola assure au roman, en faisant son éloge dans le feuilleton littéraire du « *Voltaire* », le 4 mars 1879. L'intérêt de la critique se concentre, en revanche, sur son caractère scandaleux. Certains commentateurs regrettent que le livre, défini comme le « poème de la pourriture matérielle et morale²⁷ », ne soit pas condamné par la police des mœurs.

Cette fois, ce n'est pas tant l'intrigue, centrée sur les aventures amoureuses de deux jeunes sœurs, qui suscite la réprobation des journalistes, mais la peinture de la misère des classes ouvrières rehaussée par le recours à l'argot et à un lexique jugé grossier. Même si la morale bourgeoise triomphe à la fin du livre, Huysmans est accusé de peindre non la réalité, mais « les

²⁴ Lettre de Huysmans à Théodore Hannon, 21 novembre 1878 ; Paris, bibliothèque de l'Arsenal, fonds Lambert, Ms Lambert 62, ff^{os} 185-186 ; *Lettres à Théodore Hannon*, éd. cit., p. 176.

²⁵ Lettre de Huysmans à Camille Lemonnier, [26] février 1879 ; J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkens huyzen, Genève-Paris, Droz-Minard, 1957, p. 67.

²⁶ Lettre de Huysmans à un correspondant non identifié, 11 mars 1879 ; *Livres rares du dix-neuvième siècle*, catalogue de la vente à Paris, Drouot-Richelieu, 28 juin 2002, Pierre Berès, 2002, n° 61.

²⁷ Marius [Émile Leclercq], *Causerie*, « La Chronique » (Bruxelles), 18 mars 1879, p. 1.

horreurs physiques ou sociales²⁸ ». Son style, émaillé de nombreuses expressions populaires, triviales ou argotiques destinées à reproduire le langage du milieu ouvrier, irrite certains lecteurs. La quantité d'exemples empruntés aux *Sœurs Vatarad*, glissés dans le supplément au *Dictionnaire historique d'argot* de Lorédan Larchey paru en 1880 chez Dentu, montre que le roman était devenu à l'époque une référence dans ce domaine. Le public, « se sent agressé, soumis à des chocs répétés²⁹ », il est « rebuté par cette littérature “infecte”, “putride”, “immonde³⁰” ». En particulier, comme l'a souligné Gisèle Sapiro, « l'insertion du parler populaire est encore une infraction aux règles du bon goût », à une époque où « l'outrage aux mœurs ne se définit pas seulement par le contenu mais aussi [...] par la forme, le style, le vocabulaire³¹ ».

Huysmans scelle son adhésion à l'école naturaliste en avril 1880, en contribuant au volume collectif des *Soirées de Médan*, né sous le patronage de Zola et publié chez Charpentier : il y réédite une nouvelle autobiographique, *Sac au dos*, inspirée de la guerre franco-prussienne de 1870 et mettant en scène les pérégrinations d'un jeune soldat atteint de dysenterie. Ayant adopté un parti pris de dérision de la guerre, Huysmans redoute, après l'interdiction de *Marthe*, une nouvelle intervention de la censure. En 1877, il fait paraître son texte hors de France, dans une revue bruxelloise, « *L'Artiste* », que dirige Théodore Hannon³². Puis, lorsqu'il envisage d'en publier un tirage à part en Belgique, il prend des précautions, de peur que le gouvernement français n'« interdi[se] cette brochure comme insultant à l'armée, s'il l'avait entre les doigts³³ », ainsi qu'il le confie à Théodore Hannon le 20 novembre 1877. Il choisit alors un petit format, pour

²⁸ S. Sarrat, « *Les Sœurs Vatarad* », par Huysmans [sic], « *Revue bordelaise* » (Bordeaux), 13, 11 mai 1879, p. 200.

²⁹ Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1982, p. 201.

³⁰ Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, cit., p. 136.

³¹ Sapiro, *Sapiro, La Responsabilité de l'écrivain*, cit., pp. 229 et 381.

³² *Sac au dos* parut dans *L'Artiste* en six livraisons, du 19 août au 21 octobre 1877.

³³ Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, fonds Lambert, Ms Lambert 62, ff^{os} 107-109 ; *Lettres à Théodore Hannon*, cit., p. 104.

que les exemplaires destinés à ses amis français franchissent sans problème, sous enveloppe, la frontière³⁴.

Passé presque inaperçu dans la presse française et belge lors de sa publication en feuilleton et en plaquette, *Sac au dos* atteint un public plus large lorsqu'il est inséré, en une version corrigée, dans *Les Soirées de Médan*. Zola et les cinq jeunes écrivains qui fréquentent sa propriété à Médan (Huysmans, Maupassant, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis), se fédèrent dans le projet d'évoquer le conflit franco-prussien en s'inspirant de faits réels. Leurs peintures de la guerre, la dépouillant de ses valeurs héroïques et mettant l'accent sur son côté misérable et absurde, sont jugées irrespectueuses par les journalistes contemporains. Le public de l'époque a pu être scandalisé par le réalisme morbide du texte de Huysmans, « insistant sur les petits ennuis : maladies, hôpital, saleté³⁵ ». Son ironie « s'étend[ant] à tous les aspects de la société », discréditait les « institutions de l'éducation nationale, de la loi, de la vie politique, de l'armée et [...] du corps médical³⁶ », comme l'a souligné David Baguley. Contestant la valeur d'un témoignage sur la vie des camps militaires de l'époque, la critique condamne le cynisme de l'auteur. Son *Sac au dos* est vu comme « antipatriotique, scatologique et obscène³⁷ » par les milieux bien-pensants.

À la même période, dans les *Croquis parisiens*, publiés chez Henri Vaton en mai 1880, plusieurs textes décrivent les spectacles les plus sordides de la vie parisienne. « Le gousset », par exemple, qui évoque les odeurs du corps féminin, heurte la sensibilité de certains lecteurs.

Huysmans apparaît désormais comme le meilleur représentant de ces écrivains qui participent, selon l'expression du

³⁴ En janvier 1878, *Sac au dos* fut imprimé en volume, à dix exemplaires sur papier de Chine, par l'imprimerie du *Moniteur industriel belge* de Braine-le-Comte.

³⁵ Issacharoff, *J.K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, cit., p. 40.

³⁶ David Baguley, *L'Envers de la guerre : Les Soirées de Médan et le mode ironique*, « French Forum » (Lexington), 7, 3, septembre 1982, p. 240.

³⁷ Robert Baldick, *La Vie de J.K. Huysmans*, traduite de l'anglais par Marcel Thomas, Paris, Denoël, 1958. p. 69 (*The Life of J.-K. Huysmans*, Oxford, Clarendon Press, 1955 ; rééd. : *The Life of J.-K. Huysmans*, with a Foreword and Additional Notes by Brendan King, Cambis [Royaume-Uni], Dedalus, 2006).

chroniqueur du « Soir » Ernest d'Hervilly, au « progrès scatologique³⁸ » de la littérature française. Son troisième roman, *En ménage*, sorti des presses de Charpentier en février 1881, soulève l'indignation de la critique par l'incessante description des troubles gastro-intestinaux du protagoniste, André Jayant. Cette « accumulation de vulgarités écœurantes, de pensées canailles, de situations mal odorantes, de saletés de tous les genres » lui vaut le sobriquet de « K.K. Huysmans³⁹ ».

On pourrait penser que le goût du scandale anime principalement le premier Huysmans, auteur de récits cultivant un penchant pour l'ordure. Pourtant, en mai 1884, *À rebours* provoque un autre type de scandale : le romancier met en scène un personnage, Jean des Esseintes, qui, par sa singularité, et par l'étalage de ses expériences sexuelles, de ses goûts (ou dégoûts), est en lui-même scandaleux. Pourtant, ce n'est pas le récit des extravagances sexuelles du héros qui choquera le plus les lecteurs. *À rebours*, qui aura une grande influence sur les générations à venir d'écrivains et d'esthètes, fait du bruit, lors de sa publication, surtout parmi les lettrés, surpris par les jugements littéraires, artistiques et esthétiques exprimés par Huysmans à travers son personnage. Certains critiques soulignent le pessimisme que le livre dégage ; d'autres y voient un cas de névrose ; d'autres encore reconnaissent l'évolution spirituelle de l'auteur en germe dans le roman. *À rebours* heurte enfin les compagnons de route de Zola. Huysmans, qui s'éloigne à ce moment de l'esthétique naturaliste, met en cause la structure même du genre romanesque. D'après ce qu'il a avoué lui-même dans une « Préface écrite vingt ans après le roman », il a voulu éviter « l'intrigue traditionnelle » et a fait entrer, dans son roman, « l'art, la

³⁸ Ernest d'Hervilly, *Autour des faits du jour*, « Le Soir », 29 mars 1881, p. 2. Cette opinion est partagée par Charles Legrand, dans *Sur le naturalisme et les naturalistes, à propos du roman de M. J.K. Huysmans* : « *En ménage* », « Revue du monde catholique », 63, 15 mai 1881, pp. 339-359.

³⁹ « N'est-ce pas K.K. Huysmans qu'il faut lire, nous disait un farceur, et non pas J.K. ? » ([Edmond Picard], *De la malpropreté dans la littérature. À propos de « En ménage », par J.K. Huysmans*, « L'Art moderne », 37, 13 novembre 1881, pp. 293-294.

science, l'histoire », provoquant la « stupeur » et la « colère⁴⁰ » des critiques.

Mais ce parfum de scandale est aussi une arme de séduction. *Là-bas*, en 1891, connaît un autre succès de scandale, par le récit des terribles crimes de Gilles de Rais et par la description d'une messe noire. Plusieurs lecteurs de « L'Écho de Paris », quotidien dans lequel le roman paraît en feuilleton du 17 février au 20 avril 1891 avant d'être publié en volume chez Stock le 13 avril, sont scandalisés par toutes ces histoires de rites satanistes, de prêtres sacrilèges, de succubes et d'hérétiques, et menacent de se désabonner. Comme À rebours, *Là-bas* constitue une tentative de renouveler le genre romanesque. En cela réside, pour les lecteurs habitués aux peintures exactes des romans naturalistes, son véritable aspect scandaleux. « Ce que les naturalistes vont gueuler⁴¹ », avait prédit Huysmans à Arij Prins, son ami hollandais, bien avant la publication du roman. *Là-bas* marque, en effet, la rupture définitive avec l'école de Zola, ouvertement attaquée dans le premier chapitre :

C'est la brouille avec Zola et tous les naturalistes. C'est la fureur des gens qui s'occupent de sciences occultes à Paris (ils sont plus de 3000 !) et c'est l'exaspération des catholiques. J'aurai tout le monde contre moi – sans compter tous les sceptiques qui me diront ou mystique ou ce qui revient au même pour eux, aliéné !⁴²

Contrairement aux attentes de Huysmans, la critique catholique prête peu d'attention au livre, alors que le milieu occultiste parisien se sent visé et reproche au roman, que l'auteur avait tenu à présenter comme une « étude sur le satanisme⁴³ » contemporain, un manque d'exactitude dans la documentation.

⁴⁰ J.K. Huysmans, *Préface écrite vingt ans après le roman* [1905], in *Romans et nouvelles*, André Guyaux et Pierre Jourde (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2019, pp. 725 et 727.

⁴¹ Lettre de Huysmans à Arij Prins, 21 juillet 1890 ; *Lettres inédites à Arij Prins. 1885-1907*, cit., p. 196.

⁴² Lettre de Huysmans à Arij Prins, 3 novembre 1890 ; *ibidem*, p. 206.

⁴³ La première annonce de la publication de *Là-bas* dans *L'Écho de Paris*, le 11 février 1891, faisait apparaître en sous-titre : « Étude sur le satanisme ».

Après sa conversion en 1892⁴⁴, Huysmans, en changeant de public – car la critique catholique commence alors à s'intéresser à son œuvre –, reste fidèle à son principe de sincérité provocatrice et ses écrits continuent de susciter de vives polémiques. Son retour à la foi fera couler beaucoup d'encre. À l'époque ce genre d'événement pouvait passionner « le public au point parfois de causer un scandale⁴⁵ », comme l'observe Michael Issacharoff. Dans le cas de Huysmans, il divisera l'opinion des lecteurs par rapport à *En route*, roman publié en février 1895 qui raconte la conversion de Durtal, identifié dès ce moment comme l'alter ego de l'auteur. De son côté, la presse religieuse désapprouve le manque d'humilité et de charité du nouveau converti. Certaines pages des œuvres postérieures à la conversion, celles notamment où Huysmans décrit les obsessions sensuelles de Durtal, ou celles où il se plaît à tourner en dérision le clergé, choquent la presse religieuse. *La Cathédrale*, en 1898, sera même dénoncée à l'*Index*, sans être condamnée cependant. Et les lecteurs bien-pensants sont d'autant plus déstabilisés que Huysmans conserve son style réaliste, considéré par la majorité des critiques catholiques comme irrévérencieux et inadapté aux sujets traités : on lui reproche de « parl[er] des choses saintes dans les termes répuugnants qui lui étaient autrefois familiers⁴⁶ ».

Comme le rappelle Jean-Claude Bologne, l'art de scandaliser correspond à « un besoin spontané de tester les limites de l'interdit, de les repousser ou de les fixer plus clairement⁴⁷ ». La personnalité de l'auteur s'y affirme, avec son désir de transgression et d'affranchissement des règles. Il faut aussi, dans le cas de Huysmans, l'inscrire dans une stratégie. Huysmans a toujours accordé une grande attention aux opinions des journalistes sur son œuvre. Faisant sien l'enseignement de Zola, selon lequel, à Paris, « on ne fait rien si on ne fait pas de bruit⁴⁸ », il considère

⁴⁴ Huysmans fait sa première retraite à l'abbaye Notre-Dame d'Igny du 12 au 22 juillet 1892 ; il se confesse le 14 et communie le 15.

⁴⁵ Issacharoff, J.K. *Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, cit., p. 97.

⁴⁶ Belleville, *La Conversion de M. Huysmans*, cit., p. 10.

⁴⁷ Bologne, *Histoire du scandale*, cit., p. 17.

⁴⁸ Interview accordée par Zola à Edmondo De Amicis (*Souvenirs de Paris et de*

le scandale comme un moyen de captiver le public et de se frayer un chemin dans le monde des lettres : « il faut être discuté, maltraité, soulevé par le bouillonnement des colères ennemies⁴⁹ », disait encore Zola. Huysmans est persuadé que les jugements les plus hostiles, loin de nuire, fondent la renommée d'un écrivain et que même les injures profitent à sa notoriété. Sa correspondance témoigne d'une volonté délibérée de choquer les lecteurs : « Je sais qu'actuellement dans la masse énorme de livres qui paraissent il faut frapper dur pour se faire entendre ; il faut même une certaine pointe de scandale⁵⁰ », écrit-il en avril 1879 à Camille Lemonnier. Si à ses débuts, lors de la publication de *Marthe* notamment, il adopte une attitude prudente, craignant l'action de l'autorité publique, par la suite il s'emploie de plus en plus à provoquer le scandale, par le choix de sujets qui se prêtent à la contestation et par l'utilisation d'un langage provocateur. *Les Sœurs Vatar* et *Sac au dos*, en particulier, contribueront à renforcer l'image d'un romancier scandaleux.

Cette dimension de scandale parcourt toute l'œuvre de Huysmans. En mettant en scène la réalité, dans ce qu'elle a de répugnant ou d'obscène, au nom de la recherche du vrai et de la liberté créatrice, il a introduit dans ses œuvres des éléments de provocation, qui, dans la mesure où ils contestent les valeurs traditionnelles, contribuent à définir son art, son style même, dans leur singularité.

Londres, traduit de l'italien par Mme J[oséphine] Colomb, Paris, Hachette, 1880, p. 205).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Lettre de Huysmans à Camille Lemonnier, [début avril] 1879 ; *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, cit., p. 70.

Elisa Reato*

Faut-il brûler Sartre ? Sur le scandale de la liberté engagée

On serait tenté de croire, au premier abord, que traiter de la question du scandale chez Sartre n'a pas grand sens pour la simple raison que l'auteur qui nous occupe semble avoir orchestré le tapage autour de sa personne. Sartre est souvent imaginé comme le scandaleux qui provoque, indigne, par sa vie et son œuvre. On pourrait donc conclure le questionnement aussi vite qu'on vient de le commencer. Cependant, les choses ne sont pas aussi simples dans la mesure où, d'une part, à l'occasion des célébrations du centenaire de sa naissance en 2005, un hebdomadaire a pu titrer en couverture sur l'éventualité d'un autodafé¹. C'est là une possibilité, prometteuse pour les uns, aberrante pour les autres, à ne pas à passer sous silence. D'autre part, le livre-vitrine choisi pour le quarantième anniversaire de la disparition du philosophe-écrivain en 2020 se sert de la banalisation du scandale comme levier au Sartre-Kanapa il préfère le portrait d'un Sartre-canapé, libéré de ses engagements socio-politiques². On se propose ici, non de sonder la question si vaste de scandale chez Sartre, mais de s'interroger sur une méthode favorite de son théâtre telle qu'elle ressort de sa conception de la liberté. En effet, ses pièces connurent un franc succès tout en faisant éclore de vrais scandales. Le théâtre semblerait le lieu privilégié pour dé-

* Université Paris Nanterre – Sophiapol.

¹ Cf. Aude Lancelin, *Faut-il brûler Sartre ?*, « Le Nouvel Observateur », 2014, 2005, pp. 94-98. Cf. aussi la réponse de Juliette Simont, *Faut-il brûler Sartre ?*, « Les Temps Modernes », 630-631, 2005, pp. 333-336.

² Voir à ce propos Jean-Pierre Salgas, *Sartre refait*, « En attendant Nadeau », 115, 2020 : <<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/11/11/sartre-refait-nouedel-mann/>> [cons. le 13/05/2021].

crire « la pluralité des consciences »³. Notre démarche se fonde sur un constat : le scandale pousse à interroger la notion d'Autre et à repenser celle de communauté. On commencera par envisager ce qui dérange chez Sartre ; on s'intéressera ensuite aux liens privilégiés entre le théâtre et le scandale et on conclura sur le sens de ce dernier.

Chercher autre chose que le scandale

Partons du constat suivant : le 30 octobre 1948 un décret du Saint-Office mît à l'index toute l'œuvre sartrienne. Lorsque l'on nomme Sartre, en France et dans le monde entier, on pense au petit homme qui tissa des relations scandaleuses pour son époque, au philosophe militant protagoniste de batailles d'idées et de rues et qu'on voulait fusiller, à l'écrivain qui remplissait ses carnets de notes au café et qui eut la hardiesse de refuser le prix Nobel, à l'anti-de Gaulle nommé par son adversaire « Voltaire du XX^e siècle ». Entêté à s'attaquer aux tabous de la mémoire collective française (collaboration, colonisation, torture), Sartre reste un personnage « non récupérable »⁴, car il a refusé les institutions, l'Université, le Collège de France, la Légion d'honneur, le Nobel, en d'autres termes, il a remis en question la tradition occidentale.

« Célèbre et scandaleux »⁵, depuis 1945 Sartre est détesté à la fois par les milieux de droite qui lui reprochent ses attaques contre la bourgeoisie, par les communistes car la vague existentialiste semble leur voler la clientèle et parce que, dans un passage de sa fameuse conférence, il s'en prend à l'intouchable (l'URSS), par l'Église pour son athéisme radical, et par les jaloux de son succès. La vie de Sartre est défigurée par des légendes imbéciles – en témoigne la récente affaire du lycée Condorcet : ayant pris le poste d'un professeur qui avait lui-même remplacé un professeur juif révoqué à cause des lois antisémites, Sartre

³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 2012, p. 275.

⁴ Id., *Les Mains sales, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2005, p. 354.

⁵ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, I, *Mémoires*, Paris, Gallimard, 2018, p. 979.

est accusé d'être un collaborateur⁶ –, son œuvre est boycottée par la pensée instituée, son nom même s'est dilué dans le mot pesant *sartrisme*. Aujourd'hui, on parle d'*antisartrisme* et même de *sartrophobie*. Sartre est la bête noire de la droite et la gauche lui reproche encore ses choix politiques, surtout dans la période pro-communiste de 1952 à 1956, ou sa médiocre Résistance. Ils ont choisi de le tuer, d'abord à petit feu dans l'ennui des manuels scolaires, enfin par la calomnie et l'oubli. Cette mort-là, il l'avait lui-même souhaitée : « Que mes congénères m'oublient au lendemain de mon enterrement, peu m'importe ; tant qu'ils vivront je les hanterai »⁷.

Tantôt recherché, tantôt subi, le scandale est pensé et pratiqué d'une manière complexe, les raisons qui le justifient sont donc très diverses. On envisagera le scandale autrement qu'à travers son expression bruyante et voyante, car ce qui vaut la peine d'être signalé est que les onze pièces sartriennes ouvrent à une interrogation philosophique radicale portant sur la responsabilité.

L'un des grands thèmes philosophiques de l'œuvre sartrienne est, on le sait, que les hommes sont condamnés à être libres. On ne peut que jouer à être ce que nous sommes, car on n'est jamais ce qu'on est et on est ce qu'on n'est pas : le garçon de café n'est pas garçon de café, il joue à être garçon de café, mais il est également un étudiant qui paye ses études⁸. Le mode d'être de l'homme est d'avoir à être ce qu'il est, ou si l'on préfère l'homme doit s'inventer. La liberté est un scandale pour la société qui nous demande d'être ceci ou cela sans devenir autre chose. Le théâtre devient un lieu de liberté et de subversion et les pièces expérimentent dans des situations-limite la problématique de la liberté. L'opposition entre le théâtre de caractères et le théâtre de situations est claire : d'un côté, tout est décidé d'avance et

⁶ Voir à ce propos Juliette Simont, *Tordre le cou à une calomnie*, « Les Temps Modernes », 632-633-634, 2005, pp. 715-718.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Les Mots, Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, 2010, p. 136.

⁸ L'exemple, devenu canonique, de la cérémonie que le garçon de café s'impose montre que nous jouons tous le rôle social qui nous est assigné. Cf. Sartre, *L'Être et le néant*, cit., pp. 94-95.

le caractère est mis en relief selon une étude psychologique du lâche, du méchant, etc., c'est-à-dire l'image d'un homme éternellement pareil à lui-même dans un univers qui ne change jamais ; de l'autre, on a « le moment du choix, de la libre décision qui engage toute une morale et toute une vie » et qui fait que l'homme choisit d'être lâche ou méchant « dans un monde qui est déjà là et qui est pourtant sa propre entreprise et dans lequel il ne peut jamais reprendre son coup »⁹. On voit bien que les héros sartriens n'apparaissent qu'en situation. On peut donc conclure que si les personnages sartriens sont lâches, c'est qu'ils sont coupables d'un acte et qu'ils peuvent choisir de ne plus l'être ; s'ils sont méchants, c'est qu'ils refusent toute complicité avec les honnêtes gens dont la conscience s'apaise facilement. Bref, ils ont tous « une tête à faire du scandale »¹⁰, car on ne naît ni lâche ni héros, ni bon ni méchant : faits comme des rats, ils sont acculés à une délibération où tout choix est impossible et où pourtant il faut choisir, et en choisissant se faire.

Le théâtre sartrien met en scène des situations contraignant les personnages à une cohabitation qui confirme l'autre comme un « scandale insurmontable »¹¹. Se fait jour un dramaturge scandaleux, bravant les spectateurs, leur monde et leur morale. Derrière les cérémonies qui camouflent le monde, Sartre nous fait toucher les vertus et les vices d'hommes libres engagés dans des conflits de droits et dont les drames s'extériorisent en mensonge, meurtre, torture, suicide, viol, guerre. Ce sont ces scènes, ces textes privilégiés qu'il faut interroger. À travers ces personnages en situation (qui ne sont que ce qu'ils font des autres et ce que les autres font d'eux), il est clair que l'action de l'homme est à la fois création du monde et création de l'homme, autrement dit l'individu humain se découvre comme liberté engagée. À peine s'est-on penché sur le scandale chez Sartre que l'on constate que cette notion, généralement pensée comme une pierre d'achoppement, est une pierre de touche¹². Ainsi, le scandale théâtral

⁹ Id., *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 20, 59.

¹⁰ Id., *Kean ou Désordre et génie*, *Théâtre complet*, cit., p. 684.

¹¹ Id., *L'Être et le néant*, cit., p. 504.

¹² Le scandale est la « pierre d'achoppement », « ce qui fait tomber dans le mal », *Le Petit Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, 2002.

soulève la question de l'altérité. Pendant la période de conflits des années 40 aux années 60, pour les Français l'Autre c'est l'occupant, le colonisé, etc. Un parcours de divers extraits des pièces permettra d'appréhender la manière dont le dramaturge scandalise et réveille son public.

Le scandale contre la société et le jugement de Dieu

Par souci d'être différent, dans *Le Diable et le Bon Dieu*, Gœtz choisit le Mal : traître, criminel, fratricide, il aspire à la démesure et rejette la société revendiquant le statut de « bâtard » et en le rapprochant de « Jésus-Christ »¹³. Contre l'idée selon laquelle le Bien émanerait de la société et le Mal de l'individu, la solitude est célébrée au théâtre. Preuve d'une défense de l'individu, Gœtz est tantôt un saint, tantôt un criminel, alternative qui ne comporte pas de solution mais suffit à être seul. Les personnages bravent la volonté de Dieu et affirment leur indépendance face aux règles et aux institutions, tel Oreste, dans *Les Mouches*, qui bouleverse le système qui, liant l'ordre et la religion, dicte un faux Bien et permet au tyran Égisthe d'opprimer le peuple d'Argos. Sa célèbre réplique à Jupiter résume son opposition : « Je suis ma liberté ! [...] Il n'y a plus rien au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres »¹⁴. Même discours chez Gœtz qui a perdu « quelqu'un qui [lui] était cher »¹⁵ et ridiculise la hiérarchie religieuse. La figure du scandaleux se confond ainsi avec la nécessité de l'esclave de dire « non » face à son maître¹⁶. Bien qu'Oreste et Gœtz réclament d'être « un homme parmi les hommes »¹⁷, ils sont condamnés par la société, mais l'individualisme mis en scène ne peut être assimilé à l'égoïsme et diffère d'un individualisme bourgeois, se définissant plutôt par la liberté.

¹³ Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu, Théâtre complet*, cit., p. 433.

¹⁴ Id., *Les Mouches, Théâtre complet*, cit., p. 64.

¹⁵ Id., *Le Diable et le Bon Dieu*, cit., p. 498. Sur la réception houleuse de la pièce, Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980*, Paris, Gallimard, 1985, p. 540.

¹⁶ Cf. Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983, p. 412.

¹⁷ Id., *Les Mouches*, cit., p. 38 et *Le Diable et le Bon Dieu*, cit., p. 498.

Or, l'idée de Dieu est incompatible avec l'idée de liberté. Sartre ne veut avoir affaire qu'à des hommes et tout ce qui n'est pas humain lui est étranger : il sait que pour délivrer l'individu des idoles auxquelles l'aliène la société, il faut commencer par assurer son autonomie, à l'instar de Bariona, dans *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, qui veut « [s]e dresser contre le ciel »¹⁸. Pour *Huis clos*, c'est évident : l'enfer, c'est la coexistence sans fin. Garcin a déserté, Estelle est une infanticide, Inès a poussé au suicide le mari de sa compagne. Plus rien à rattraper, les jeux sont faits. Il s'agit, pour Sartre, de substituer une approche historique à l'approche psychologique dans la considération des relations interhumaines. En effet, la pièce s'ouvre à une réflexion sur le jugement de l'Histoire : Garcin se demande si toute une vie de pacifisme peut être anéantie par un seul acte suspect de lâcheté. Dans *Morts sans sépulture*, qui traite du rapport entre tortionnaires et torturés, Canoris lui répond : « C'est sur ta vie entière qu'on jugera chacun de tes actes »¹⁹. C'est ainsi que se révèle une nouvelle facette de la liberté : chacune de mes conduites m'engage dans un nouveau milieu où j'éprouve la liberté de l'autre en tant qu'il me regarde et me juge. « Plus de ciel, plus d'enfer : rien que la terre. [...] Plus moyen d'échapper aux hommes – constate Goetz –. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l'orgueil »²⁰. « Nous vivons en résidence surveillée »²¹, dit Frantz von Gerlach face au public des *Séquestrés d'Altona*. Autrement dit, le XX^e siècle se juge sur scène.

Le scandale produit par la représentation de l'obscénité

Le scandale est à la fois une construction de l'auteur et une réelle indignation du public. Dès lors, le scandale amoureux, la luxure, constituent une intrigue de choix. Revenant sur *Huis clos*, Sartre torture le public chrétien dont le blâme contre le sexe

¹⁸ Id., *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, *Théâtre complet*, cit., p. 1149.

¹⁹ Id., *Morts sans sépulture*, *Théâtre complet*, cit., p. 197.

²⁰ Id., *Le Diable et le bon Dieu*, cit., pp. 494-495. « [Goetz] remplace l'absolu par l'histoire », Id., *Un Théâtre de situations*, cit., p. 319.

²¹ Id., *Les Séquestrés d'Altona*, *Théâtre complet*, cit., p. 908.

est connu. Estelle supplie Garcin : « Regarde-moi, mon chéri ! Touche moi, touche moi. Mets ta main sur ma gorge. Laisse ta main ; laisse-la, ne bouge pas. Ils vont mourir un à un : qu'importe ce qu'ils pensent. Oublie-les. Il n'y a plus que moi »²². Plus encore, c'est la prostituée qui fait scandale, une autre façon de se jouer des tabous. Dans *La Putain respectueuse*, la putain est au cœur de la trame. Dans *Le Diable et le Bon Dieu*, Sartre met en scène Catherine et Gœtz sur un lit et sur le fond des massacres de la guerre des paysans dans l'Allemagne de la Réforme. Quand Gœtz veut la quitter, Catherine continue à le clamer : « Je peux être vingt femmes, cent, si ça te plaît, toutes les femmes. Prends-moi en croupe, je ne pèse rien, ton cheval ne me sentira pas. Je veux être ton bordel ! »²³.

À l'égal de l'affection pour le meurtre (fratricide, matricide, infanticide) visant à dénoncer l'hypocrisie de l'institution qu'est la famille et à la détruire, l'intrigue sexuelle au sein de la famille est mise en scène – on pense, d'une part, à la déclaration d'amour d'Électre à son frère, dans *Les Mouches*, et à la réponse d'Oreste : « Je t'aime et tu m'appartiens »²⁴, de l'autre, à la relation incestueuse entre Leni et Frantz dans *Les Séquestrés d'Altona*. Encore faut-il préciser le sens donné à ce scandale domestique, qui est en réalité le signe d'un questionnement sur le groupe et l'évolution des individus en son sein et sur la forme que devrait prendre une communauté non sclérosée.

Quant à la condition féminine mise en scène, elle représente toujours une invitation au questionnement, au dépassement d'une situation d'oppression. Les personnages féminins montrent que même celles à qui l'on ne donne pas la parole, qui sont mineures dans une société d'hommes, peuvent faire éclater leur droit et oser agir. Dans *Huis clos*, Inès est scandaleuse pour son refus de se laisser édulcorer. C'est elle que Garcin veut convaincre pour se racheter, car elle est « de [s]a race »²⁵. En ce sens, au théâtre la femme se diffracte en deux faces : la coquette, celle qui suit son homme comme un chien (Estelle, Jessica, Ca-

²² Id., *Huis clos, Théâtre complet*, cit., p. 122.

²³ Id., *Le Diable et le Bon Dieu*, cit., p. 416.

²⁴ Id., *Les Mouches*, cit., p. 53.

²⁵ Id., *Huis clos*, cit., p. 125.

therine, Leni), et l'intelligente, l'égale de l'homme, celle dont il attend le jugement (Inès, Olga, Hilda, Johanna). La question qui se pose aux spectatrices est de savoir si elles voudront devenir idiotes ou intelligentes. Plus que des huées, on s'inquièterait de l'indifférence. Le scandale éclate comme les bombes dont rêve Paul Hilbert dans la nouvelle de Sartre²⁶, mais ce qu'il faut détruire sur scène ce sont les murs qui séparent les individus et le dramaturge s'attèle à faire du théâtre le lieu de l'égalité. Dès lors, le scandale serait une porte d'entrée vers la politique.

Le scandale comme réaction à des actes condamnables

Dans *La Putain respectueuse*, Sartre donne la voix aux minorités, qui ne passent pas de l'assujettissement à la revendication de la liberté et de la reconnaissance. En refusant de défendre le Noir, accusé injustement d'avoir tué un Blanc et menacé d'être lynché et brûlé vif, Lizzie se fait victime consentante de la majorité, d'un ordre établi qui l'opprime tout en sachant que cet ordre est fondé sur la violence. Quoiqu'il soit innocent et opprimé, le Noir ne veut pas tirer sur des Blancs et se sent coupable devant eux, de même que Lizzie : « Tout de même, une ville entière, ça ne peut pas avoir complètement tort »²⁷. Mais en dénonçant le Noir, elle se fait oppresseur à son tour. Comme Lizzie qui manifeste son mépris pour une police corrompue et corruptrice, Georges, un voleur évadé dans *Nekrassov*, doit choisir entre mentir et être libéré de la surveillance policière ou dire la vérité et en payer le prix²⁸. On comprend la critique sartrienne de la notion de respect en tant que fausse valeur positive qui garantit l'ordre établi. Le respect ruine la pensée en son fondement, c'est-à-dire la liberté. Le nouveau est toujours considéré comme un scandale et on s'emploie à le réduire à l'ancien.

²⁶ Id., *Érostrate*, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 2009, p. 269.

²⁷ Id., *La Putain respectueuse*, *Théâtre complet*, cit., p. 232. Sur les deux polémiques suscitées par la pièce (obscénité et anti-américanisme), cf. Gilles Philippe, *Notice de La Putain respectueuse*, *Théâtre complet*, cit., pp. 1357-1359.

²⁸ Cf. Sartre, *Nekrassov*, *Théâtre complet*, cit., p. 812.

Même parcours pour *Les Séquestrés d'Altona*, une pièce supposée traiter du nazisme et des rapports qu'un nazi entretient après la guerre avec le nazisme et l'Allemagne, et dans laquelle Sartre associe le camp d'extermination hitlérien à la torture en Algérie. On lui reprocherait à tort de ne pas distinguer deux situations différentes, car ce qui est central c'est la menace constante pour l'homme de devenir chose et pour la *praxis* de s'engluer dans le pratico-inerte. « Je suis tout homme et tout l'Homme, je suis le Siècle, comme n'importe qui »²⁹, dit Frantz qui confesse avoir été un bourreau. « C'est que personne, dans une société historique qui se transforme en société de répression, n'est exempt du risque de torturer... »³⁰. Parler au théâtre, c'est constamment avouer ses fautes et les personnages sont situés dans le *no man's land* d'une liberté à conquérir pour soi-même et pour les autres.

Le scandale comme transgression de la langue et des codes du théâtre

S'allier à l'ennemi, mentir, trahir, autant d'actions qui scandalisent Hugo, l'idéaliste qui porte des gants rouges, dans *Les Mains sales*, mais qui sont légitimées par Hoederer, le réaliste qui a « les mains sales »³¹ et justifie le Mal comme moyen, car en politique nul n'est innocent. En exhibant l'imposture, Sartre invite le public à saisir les dangers d'une adhésion irréfléchie aux mœurs de la société, comme le montre la réplique de Frantz à Johanna : « Il faut que nous nous aidions à vouloir la Vérité »³². À ces manifestations, il faut rajouter le scandale causé par l'emploi d'un langage (verbal ou corporel) non conventionnel : le dialogue naît d'un style direct comme le jet de coupes de champagne dans *Les Séquestrés d'Altona*. Dans *Huis clos*, la liquidation du mythe chrétien de l'enfer s'appuie sur la dérision et la perversion : « La glace est rompue », déclare Garcin après

²⁹ Id., *Les Séquestrés d'Altona*, cit., p. 960.

³⁰ Id., *Un Théâtre de situations*, cit., p. 350.

³¹ Id., *Les Mains sales*, cit., p. 331.

³² Id., *Les Séquestrés d'Altona*, cit., p. 959.

les présentations ; Estelle a une « bouche d'enfer » après avoir repassé son rouge à lèvres et Inès l'appelle son « eau vive »³³. « Ne me touche pas ! »³⁴ répète indignée Lizzie, la prostituée qui a horreur qu'on la touche et qui passe l'aspirateur après ses rencontres. Et dans *Nekrassov*, Sartre choisit la farce pour révéler l'escroquerie employée par la presse anticommuniste³⁵. Dans *Kean*, le personnage éponyme, acteur à la fois célèbre et méprisé, menace de « fouter[e] le feu au théâtre ». Face aux spectateurs qui le sifflent après qu'il les a insultés, il dit : « Évidemment, si vous m'aviez aimé... Mais il ne faut pas trop demander, n'est-ce pas ? »³⁶, avant de quitter la scène laissant le public de marbre. Comme « on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments », il n'est pas besoin de « personnages vertueux »³⁷ au théâtre.

On a à l'esprit le scandale suscité aussi bien parmi les communistes que parmi les gaullistes lors de la générale de *Morts sans sépulture*, à cause des scènes de torture des résistants³⁸. Clochet, un milicien, prend plaisir à faire crier de douleur Henri, un résistant, tout en se montrant sensible à la musique. Cette violence physique est redoublée lorsqu'Henri tue François pour l'empêcher de trahir ses compagnons de Résistance. Dans une France d'après-guerre dont la *doxa* politique préfère jeter un voile sur une page honteuse de sa propre histoire, Sartre est accusé de se complaire dans le sadisme et de devenir tortionnaire à son tour vis-à-vis de son public. Quant à lui, il n'est pas près d'oublier les années noires de la collaboration. La phrase prononcée par Clochet – « Dans un instant, personne ne pensera plus rien de tout ceci »³⁹ – est adressée aux spectateurs : s'ils n'ont pas pris

³³ Id., *Huis clos*, cit., pp. 96, 106, 118.

³⁴ Id., *La Putain respectueuse*, cit., p. 229.

³⁵ Sartre déclare que la pièce « devrait s'appeler "farce-satire" », *Un Théâtre de situations*, cit., p. 338. Il y « attaquai[t] la presse, la presse a contre-attaqué », *ibidem*, p. 343.

³⁶ Id., *Kean*, cit., pp. 613, 640.

³⁷ Id., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 111.

³⁸ On cria « Au Grand-Guignol ! », « Assassins ! », et Sartre dût couper des scènes de tortures, cf. Michel Contat, Michel Rybalka, *Notice de Huis clos, Théâtre complet*, cit., p. 1332.

³⁹ Sartre, *Morts sans sépulture*, cit., p. 200.

part aux combats, ces bourgeois revivent leur culpabilité et leur lâcheté. Le regard porté sur la scène se retourne vers la salle, la provocation de l'auteur étant un « appel »⁴⁰ à son public qui ne peut être ni apathique ni indifférent, ni pantin ni spectateur. Cible du scandale de l'auteur, le public devient juge. Le spectateur est donc acteur, complice de l'enjeu du jeu du théâtre. C'est ainsi que chacun doit choisir son camp et son époque dans un conflit sur la définition de l'humain.

Le scandale comme mouvement d'un débat

Force est de constater que, si les situations changent, ce qui est immuable est l'*appel* qui résonne au fond d'elles dans chaque époque : *pour* ou *contre* la liberté. Tel est le postulat qui reflète une conception du théâtre comme lieu moral, parce qu'il faut sans doute se souvenir de la formule « Il n'y a pas de victimes innocentes »⁴¹, ou si l'on préfère, innocent mais responsable, victime et complice à la fois. Délaisse dans une situation qu'il n'a pas choisie, à la fois totalement injustifiable et totalement responsable de son être, l'homme choisit le sens de sa situation, et c'est par rapport à cette situation que se noue le dialogue entre la pièce et le public. De ce point de vue, puisque chaque individu est porteur dans sa singularité de la condition humaine, la libération n'est possible que sur le mode d'une responsabilité réciproque, d'un *nous* commun et actif, où l'homme transforme non seulement lui-même mais aussi le monde.

On pourrait multiplier les exemples et on retrouverait sans doute la même problématique. Il apparaît ainsi que le théâtre est un genre collectif qui institue un contact direct avec son public. D'une part, cette *cérémonie collective* du théâtre est déjà un acte politique, une action *par* le théâtre qui précède l'action collective⁴² – le refus du nazisme dans *Bariona*, l'appel à la Résistance dans *Les Mouches*, la dénonciation du racisme dans *La Putain*

⁴⁰ Id., *Qu'est-ce que la littérature ?*, cit., p. 159.

⁴¹ Id., *L'Être et le néant*, cit., p. 600.

⁴² Cf. Michel Contat, *Le théâtre de la politique*, in *Pour Sartre*, Paris, PUF, 2008, pp. 543-557.

respectueuse et de la guerre dans les *Troyennes*, etc. D'autre part, « le théâtre est tellement *la chose publique, la chose du publique*, qu'une pièce échappe à l'auteur dès que le public est dans la salle »⁴³. On perçoit bien qu'une même pièce peut être accueillie très différemment selon qu'elle soit jouée en temps de paix ou de guerre, car l'action au théâtre nous présente notre monde, nos problèmes, nos espoirs et nos luttes. Les spectateurs participent aux choix des personnages, à la question d'une liberté engagée, loin d'une liberté de surplomb, en retrait du monde.

À la tranquillité, apanage d'un public bourgeois qui trouve du réconfort dans ses préjugés douillet, Sartre préfère le scandale, car le théâtre doit faire trébucher : « [Ce que la bourgeoisie] demande au théâtre, c'est de ne pas l'inquiéter par l'idée de l'acte » ; « il y avait le calme avant le lever du rideau et le calme revient » : « entre les deux, ça s'agite mais ça ne doit pas *agir* ». À l'inverse, dans *Huis clos*, le confort des fauteuils est mortel et, dans *Les Séquestrés d'Altona*, de l'ameublement de Frantz il ne reste qu'un monceau de détrit. Ainsi, le théâtre de Sartre vient brouiller l'image statique du monde, de nous-mêmes, des autres et son enjeu est bien moins de scandaliser que de produire l'action. D'où son influence politique : « Agir (c'est-à-dire précisément l'objet du théâtre), c'est changer le monde »⁴⁴. Rappelons que, d'une part, « la condition indispensable et fondamentale de toute action c'est la liberté de l'être agissant », et, d'autre part, « la liberté du pour-soi est toujours *engagée* »⁴⁵. Ainsi, pour Frantz, « celui qui n'a rien fait n'est personne »⁴⁶.

⁴³ Sartre, *Un Théâtre de situations*, cit., p. 101. Sur le sens que le public attribue à une pièce, voir notamment l'exemple des *Mains sales*, Id., *Un Théâtre de situations*, cit., pp. 294-300. Sur la question de la « déloyauté » du théâtre, cf. John Ireland, *Sartre, un art déloyal : théâtralité et engagement*, Paris, Jean-Michel Place, 1994.

⁴⁴ Sartre, *Un Théâtre de situations*, cit., pp. 132-133.

⁴⁵ Id., *L'Être et le néant*, cit., pp. 480, 524.

⁴⁶ Id., *Les Séquestrés d'Altona*, cit., p. 971.

Le scandale comme coïncidence entre vie et œuvre

On pourrait conclure en rappelant que pour Sartre « vie et philo ne font qu'un⁴⁷ ». C'est au scandaleux, sujet de l'action, qu'il revient de provoquer l'évènement, au théâtre et dans la vie. On a donc affaire à une méthode par le scandale qui consiste à dénoncer les modes d'objectivation des sujets, à savoir se soustraire à tout déterminisme, car les seuls liens sûrs entre les hommes sont ceux qu'ils créent en se transcendant dans un monde commun par des projets communs. Cette méthode est le point d'orgue de toute vraie lecture de l'œuvre de Sartre et joue simultanément sur deux tableaux : un tableau diagnostic – celui qui part de la nécessité d'arracher l'homme au plan de l'instant, dont on sait les débouchés esthétiques et relativistes – et un tableau prospectif – celui qui dessine le présent à partir de l'avenir de liberté à réaliser. D'abord, le scandale, si on le définit comme ce qui se donne comme expérience partagée, ne saurait se réduire à un synonyme du chahut, de l'esclandre, dont le lien social est la haine fascisante qu'on nous re-propose sans cesse : cette forme collective vide n'est qu'une mystification, l'exercice d'une sanction répressive sur certains individus. Ensuite, la force du théâtre sartrien relève de l'unité de tous les spectateurs, une sorte de puissance du commun en tant que pullulement de reconnaissance des libertés condamnées à se choisir perpétuellement comme libres, à lutter contre l'impossibilité d'être hommes. Enfin, c'est dans la mesure où le public, touché immédiatement et collectivement, peut être ébranlé, que peut s'éveiller une autre vision de la situation, qu'on peut imaginer une issue à la situation d'oppression.

C'est pour unifier son public comme il a réussi à le faire au stalag que Sartre écrit ses pièces⁴⁸. Loin de témoigner d'un désir de destruction, de pure provocation ou d'abolition de la com-

⁴⁷ Id., *Lettres au Castor et à quelques autres*, t. II (1940-1963), Paris, Gallimard, 2008, p. 39.

⁴⁸ Lors de la mise en scène de *Bariona* en 1940 Sartre comprend « ce que le théâtre devrait être : un grand phénomène collectif et religieux » ; le dramaturge doit créer l'unité de son public, « en éveillant au fond des esprits les choses dont tous les hommes d'une époque et d'une communauté données se soucient », Id., *Un Théâtre de situations*, cit., p. 64.

munication, le scandale manifeste la quête d'une communauté, une sortie de l'aveuglement qui nourrit la haine des autres. On passe d'un état d'indifférence à un état d'indignation, en rapport avec la notion du don : « l'indignation généreuse est serment de changer »⁴⁹. Autrement dit, cette communauté esthétique est à la base de la communauté politique à réaliser. C'est, en effet, sur le modèle de l'œuvre d'art que doivent être bâtis les rapports interindividuels si les hommes veulent exister comme libertés les uns pour les autres : la communication se fait par l'intermédiaire de l'œuvre qui est toujours don de deux libertés engagées. Il en découle non seulement que l'auteur a la liberté de tout dire, mais que le public peut tout changer. C'est encore sur la base de cette égalité qu'il faut repenser la notion d'altérité et de communauté. Voilà comment le théâtre sartrien traite l'urgence de notre temps.

La formule « L'enfer, c'est les Autres »⁵⁰ est un appel à passer d'une posture passive à une attitude active. Sur ces fondements, faut-il brûler Sartre ? Nombreuses sont les affaires publiques où des personnalités sont compromises : combien de scandales politiques, religieux, sexuels, financiers, etc. on pourrait énumérer, hélas, dans le monde entier ! Sans doute, certains préféreront la version du scandale de Sartre, car il nous montre les conséquences de la raréfaction esthétisée et égoïste de la *praxis*.

⁴⁹ Id., *Qu'est-ce que la littérature ?*, cit., p. 111.

⁵⁰ Id., *Huis clos*, cit., p. 128. Cf. Id., *Préface "parlée"*, in *Huis clos*, cit., pp. 137-138.

Maria Giovanna Stati*

Il romanzo sovversivo. Provocazione e scandalo nella narrativa di Walter Siti e Michel Houellebecq

Le opere di Walter Siti e Michel Houellebecq sono state al centro di numerosi dibattiti, spesso accesi non tanto da ragioni di carattere estetico e letterario, quanto piuttosto da motivi etici e morali. La scelta di trattare temi ritenuti scabrosi, quali ad esempio la pedofilia e il turismo sessuale, e la decisione di farlo usando modi narrativi che escludono ogni qualsivoglia giustizia poetica sono costate a entrambi l'inappellabile etichetta di scrittori immoralisti e scandalosi. Lungi dall'essere sterile e vuota, la posa provocatoria assunta dai due autori sembra rientrare in un preciso progetto letterario: restituire al genere romanzesco la sua capacità di produrre conoscenza. In tal senso, l'uso di provocazione e scandalo serve a svegliare il lettore dalla paralisi conoscitiva a cui lo costringe il sistema morale di cui fa parte. Tuttavia, il modo con cui Siti e Houellebecq utilizzano questi due strumenti di emancipazione è molto diverso, se non diametralmente opposto. Lo scandalo serve a entrambi per mostrare una versione inedita della realtà, ma mentre il primo punta a costruire una sorta di scandaloso percorso conoscitivo che costringe il lettore a riflettere su argomenti di cui non è più abituato a discutere, e che mira, quindi, al dubbio e alla messa in crisi di ogni qualsivoglia convinzione, Houellebecq, al contrario, imbastisce delle vere e proprie lezioni volte a rivelare le grandi verità – anche le più immorali – a cui ha avuto accesso attraverso l'attenta osservazione del mondo, assumendo una paradossale posa di precettore moralista.

* Università dell'Aquila.

Attraverso l'analisi di due brani tratti da *Le particelle elementari*¹ (1998) e *Troppi paradisi*² (2006), questo contributo vuole mostrare come Siti e Houellebecq, pur condividendo lo stesso fine e la stessa patente di immoralismo, facciano un uso molto diverso della provocazione. Partendo dalla nozione di scrittore immoralista si cercherà di dare ragione delle somiglianze e delle differenze con cui questi due autori possono dirsi scandalosi, per poi comprendere, anche con il supporto delle dichiarazioni di poetica di entrambi, come una presa di posizione di questo tipo rientri in un preciso progetto narrativo che coinvolge il genere romanzesco e la letteratura in generale.

Due scrittori immoralisti

Il numero 80 della rivista «Allegoria» è stato dedicato agli scrittori immoralisti e presenta come avanguardia di questa categoria Bret Easton Ellis, Walter Siti e Michel Houellebecq. Nell'articolo introduttivo, Raffaele Donnarumma definisce i parametri per cui un autore potrebbe essere definito tale, e per farlo costruisce una sorta di rapporto dialettico che vede schierati su fronti opposti l'immoralista e il comune sentire:

Il comune sentire richiede [...] di denunciare il male, di non farsene partecipi, di tenerlo a distanza, di non lasciarsene compromettere e contagiare e, insomma, di combatterlo. [...] gli immoralisti sfidano tutti questo regime: non tanto perché parlino di cose inaccettabili, ma perché parlano senza le cautele che il senso comune giudica necessarie. [...] il comune sentire vieta appunto che si empatizzi con un serial killer, con un misogino, con un pedofilo o con un membro delle SS. [...] il punto di vista dei colpevoli, invece, deve essere messo a distanza; e quando fosse esclusivo, deve avere in sé gli elementi della propria autocritica e della propria confutazione³.

Non si tratta, quindi, di temi più o meno discutibili, quanto piuttosto del modo con cui è necessario parlarne. Il senso

¹ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998; trad. it. *Le particelle elementari*, Milano, Bompiani, 1999.

² Walter Siti, *Troppi paradisi* (2006), in Id. *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014.

³ Raffaele Donnarumma, *Gli immoralisti. Narrativa contemporanea ed etica*, «Allegoria», 80, luglio/dicembre 2019, p. 8.

comune chiede alla letteratura di omologarsi al discorso delle altre scienze umane e di rinunciare, così, a una delle sue prerogative fondamentali. Proprio in virtù dell'incerto statuto di realtà che caratterizza il suo discorso, la letteratura si presenta, infatti, quale sede ideale per il ritorno del represso. Il suo dire e non dire la verità, il suo avvicinarsi e allontanarsi dal mondo reale, le consente di parlare di argomenti che, all'infuori di essa, verrebbero considerati inaccettabili. Invece di pretendere che la letteratura, proprio in nome di questo privilegio, tratti doverosamente argomenti indiscutibili per le scienze, il comune sentire nega al romanzo l'orlandiana formazione del compromesso⁴, pretendendo una condanna esplicita e definitiva di quanto trasgredisce le regole del socialmente accettabile. In tal senso, allora, l'immoralista è colui che, contravvenendo a questa ingiunzione, rivendica il diritto (ma soprattutto il dovere) dell'opera letteraria e sceglie di vestire i panni del mostro per comprenderlo e raccontarlo senza censure.

Walter Siti e Michel Houellebecq rientrano perfettamente in questa categoria di scrittori. Non solo nelle loro opere hanno sempre trattato temi ritenuti scabrosi e quindi tassativamente condannabili, ma lo hanno fatto rifiutando le buone maniere imposte dal senso comune affinché questi discorsi potessero essere tollerati. In tal senso sono eloquenti le molte reazioni scandalizzate che hanno salutato i loro romanzi e che spesso hanno valicato i confini della critica letteraria, inoltrandosi nei territori dell'etica e esprimendo giudizi che, dimentichi dell'opera e a volte anche delle regole di base della narratologia, hanno riguardato gli scrittori stessi⁵. Ciò che quasi sempre viene rimproverato lo-

⁴ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.

⁵ Alcuni esempi: dopo la pubblicazione di *Resistere non serve a niente* (2012), Siti è stato accusato di essere uno scrittore di destra, *Brucciare tutto* (2017) è stato considerato un romanzo inaccettabile per il modo in cui tratta il tema della pedofilia; *Les Particules élémentaires* è costato a Houellebecq la duplice e paradossale accusa di essere contemporaneamente un pornografo e un reazionario, oltre all'esclusione dal suo gruppo filosofico-intellettuale per eresia. Per approfondire questo aspetto si vedano Gianluigi Simonetti, *Romanzo e morale. Una discussione su «Resistere non serve a niente» di Walter Siti*, «Le parole e le cose», 15 ottobre 2012, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=7053>> [cons. il 27/04/2021] in risposta a Andrea Cortellessa, *Futile*, «doppiozero», 2 luglio 2012, <<https://www.doppiozero.com/rubriche>>

ro è, come previsto, non tanto l'aver scelto di trattare argomenti esecrabili, ma di averlo fatto esibendo una subdola e contagiosa ambiguità morale. Non si tratta di un'apologia del male, che come spiega Donnarumma, non interessa affatto all'immoralista, ma di una versione inedita di argomenti solitamente archiviati come tabù o comunque discutibili solo secondo un preciso assetto discorsivo. Nelle loro opere Siti e Houellebecq mettono in crisi le certezze imposte dal senso comune, accorciano le distanze con ciò che ci ripugna, insistendo non sulle differenze, ma sulle somiglianze tra noi e ciò che riteniamo abietto, rivelandoci, così, degli scandalosi punti di contatto.

Due (diversi) scrittori scandalosi

Nonostante la comune appartenenza a una certa categoria di scrittori e la condivisione di uno stesso scopo letterario, Siti e Houellebecq fanno un uso molto diverso della provocazione e dello scandalo. Questo dipende principalmente dalla posa che i due autori, attraverso i loro narratori, assumono nei confronti del lettore. In entrambi i casi si propone a quest'ultimo una versione della realtà che sfugge al platonismo estetico resuscitato negli ultimi decenni, ma mentre Siti lo fa mettendosi a fianco al lettore proponendogli un percorso conoscitivo che, per quanto respingente, apre a nuovi spunti di riflessione, Houellebecq si mette in cattedra spiegandogli un'altra verità assoluta, ma che proprio nel suo essere definitiva e didascalica assume – non solo a livello contenutistico ma anche formale – sfumature moraliste e conservatrici. A tal proposito è funzionale analizzare due brani tratti da *Troppi paradisi* e *Le particelle elementari* che, pur nella loro brevità, mi pare miniaturizzino i temi e le strategie narrative che sono costati a questi due autori l'etichetta di immoralisti,

/13/201207/futile> [cons. il 27/04/2021]; Gianluigi Simonetti, *Tre tipi di racconto. Su «Bruciare tutto» di Walter Siti. Seguito da «Tre tipi di critica? Una postilla»*, «Le parole e le cose», 26 aprile 2017, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=27279>> [cons. il 27/04/2021]; Francesca Lorandini, *Tirer en plein centre. Lo scandalo di Michel Houellebecq*, «allegoria», 80, luglio/dicembre 2019, pp. 39-42.

rendendo evidente anche il modo quasi opposto con cui Siti e Houellebecq perseguono il loro fine scandaloso.

Il brano tratto da *Troppi paradisi* ha come tema centrale la pedofilia. Si tratta di pagine definibili *a posteriori* quasi sperimentali, in cui Siti pare fare le prove per un progetto più ampio e articolato che, nel 2017, si concretizzerà in *Brucciare tutto*⁶ – forse il romanzo più scandaloso e criticato dell'autore⁷. La natura empirica e quindi quasi rudimentale del testo mostra in modo più scoperto la costruzione del discorso scandaloso. La tesi di Walter, protagonista e narratore di *Troppi paradisi*, è che il pedofilo non è necessariamente un mostro e che la sua ossessione erotica è, in potenza, paragonabile a qualsiasi altro desiderio sessuale. Il brano si apre con la consapevolezza di Walter riguardo le resistenze che un discorso di questo tipo può provocare:

Lo so che non dovrei mai parlare di pedofilia, perché alla fine do l'impressione di stare dalla parte dei pedofili. Anche gli amici più cari prendono le distanze, anche mia sorella si scusa: «ho insegnato a più di cinquecento scolari e semplicemente mi rifiuto di esaminare l'argomento; sarò prevenuta ma è più forte di me, mi fa proprio schifo». È questo l'atteggiamento più diffuso: i pedofili sono malati, i bambini non si toccano, stop. Eppure non ci dovrebbe essere tema su cui non si possa ragionare. Sarà perché un pedofilo, come ho già anticipato, lo conosco bene. E non è un essere spregevole. È un pover'uomo terrorizzato, che ha trentacinque anni e ne dimostra venti, pesa centotrenta chili, soffre di aerofagia e ha la faccia da pupone⁸.

Siti ricostruisce immediatamente lo spazio dialettico occupato, sui lati opposti, dal comune sentire e dall'immoralista. Il primo è rappresentato dagli amici e la sorella del protagonista che preferiscono non trattare l'argomento, già archiviato in maniera rapida e definitiva («i pedofili sono malati, i bambini non si toccano, stop»); il secondo è invece rappresentato da Walter che non solo decide di parlare di pedofilia, ma lo fa cercando di comprendere le ragioni del pedofilo. Siti azzera le distanze

⁶ Walter Siti, *Brucciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017.

⁷ In *Walter Siti, immoralista*, «allegoria», 80, luglio/dicembre 2019, Raffaele Donnarumma rintraccia un ulteriore canovaccio di *Brucciare tutto* in *Il romanzo sotto accusa*, F. Moretti (a cura di), *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 129-192: p. 137; in ogni caso si rimanda all'articolo per ulteriori approfondimenti sul romanzo.

⁸ *Troppi paradisi*, cit., pp. 750-751.

di sicurezza che il senso comune impone di mantenere rispetto al mostro, il quale viene riportato a una dimensione umana e terrena. Il mostruoso, infatti, qui ha un corpo, un'età, un volto *come tutti*; è un uomo che Walter dice di conoscere bene. Proseguendo nella lettura la distanza tra bene e male, tra normalità e mostruosità va assottigliandosi sempre di più, fino ad annullarsi nella normalizzazione del desiderio pedofilo: «Ma su certi punti il mio conoscente ha ragione: prima di tutto a difendere la legittimità del proprio desiderio in quanto desiderio. Ogni desiderio è legittimo se non danneggia altre persone, e non tutti i piaceri che si prende lo portano a intaccare l'integrità dei bambini – per esempio guardare fotografie»⁹. Walter invalida la condanna stessa del desiderio pedofilo, riportandolo alla sua dimensione erotica e non necessariamente perversa e, così facendo, può paragonarlo a qualsiasi altra ossessione accettata e accettabile e quindi normalizzata. A questo punto il protagonista costruisce un capzioso e a tratti retorico ragionamento che ha lo scopo di avvalorare la sua tesi, e che soprattutto vuole dimostrare come in realtà l'argomento non possa essere liquidato frettolosamente come vorrebbero i succitati conoscenti – o in generale il senso comune:

Qui il discorso si fa più delicato, perché bisognerebbe parlare di bambini consenzienti; se ammettiamo che il bambino abbia una volontà (e nel momento in cui accusiamo un pedofilo di averlo stuprato «contro la sua volontà» implicitamente lo ammettiamo), allora dovremmo anche ammettere che questa volontà, in certi casi, possa piegare verso il sì. E se sosteniamo che un adulto, col suo potere intimidatorio, può sempre condizionare il bambino a dire sì, allora è tutta la pedagogia che dovremmo condannare; anche la mamma che lo convince a mangiare gli spinaci¹⁰.

Walter è consapevole di inoltrarsi in un territorio minato («Qui il discorso si fa più delicato»), sa che per quanto si sforzi di seguire un ragionamento che sembra procedere per sillogismi, il rischio di non essere compreso è altissimo. Tuttavia il suo scopo non è quello di essere capito, ma quello di mostrare un'altra possibile verità, o comunque le incongruenze rintracciabili nella

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 752.

doxa passivamente accettata e promulgata. Il brano continua seguendo una sorta di climax ascendente e si chiude con il coinvolgimento diretto di Walter che racconta un episodio della sua vita privata. Questa testimonianza è una sorta di prezzo da pagare per tirare la stoccata finale, quella più provocatoria in assoluto, per cui la sola teoria non basta più. Il protagonista ricorda che a otto anni era morbosamente attratto da un «ventiduenne bellissimo e tarchiato»¹¹ che lavorava presso la sua famiglia e di aver architettato, per appagare il proprio desiderio, il piano di denudarlo durante il sonno:

Covai il progetto per settimane, di sfilargli lo slip mentre dormiva, il giorno che ci riuscii aveva un'erezione nel sonno e gli baciai il cazzo mentre sognava. Si svegliò e si ritrasse con uno scatto, minacciò di dirlo a sua madre. Corsi giù per le scale sentendomi perduto, convinto che la mia vita da quel momento in poi sarebbe stata quella della selvaggina, inseguita e stanata da chiunque. La paura di vivere mi condusse a uno sbaglio dopo l'altro. Se Venusto mi avesse abbracciato, se fosse stato dolce con me, se si fosse abbandonato alla mia bocca... Forse in quel caso un atto pedofilo sarebbe stata la scelta giusta, la scelta di carità, un'opera del bene e non del male¹².

La sensazione che si ha leggendo le pagine sempre più provocatorie e repellenti di *Troppi paradisi* è che Siti abbia costruito una sorta di scandaloso percorso conoscitivo, volto non tanto a insegnare una teoria, quanto a proporre un metodo. Dall'iniziale empatia dichiarata verso il mostro, fino all'ipotesi di un atto pedofilo inteso come opera del bene, Siti minaccia le certezze del lettore invitandolo a mettersi in dubbio, a non dare niente per scontato, a tenersi lontano dal rifiuto programmatico con cui la sorella del protagonista svia il discorso. «Non ci dovrebbe essere tema su cui non si possa ragionare», è questa la vera tesi del brano, e in generale di ogni romanzo di Siti. Nessuna assoluzione e nessuna apologia, solo il tentativo di scardinare il lettore dalla paralisi conoscitiva impostagli dalle convenzioni moraliste. In tal senso la chiusa del brano è piuttosto esplicitiva:

¹¹ *Ibidem*, p. 753.

¹² *Ibidem*.

Temo d'essermi lasciato andare a queste incaute difese durante una cena [...] Sergio era imbarazzato, Francesco quando gliel'ho presentato gli ha fatto pena e simpatia, ma quella sera ostentava di non chiamarlo per nome («il pedofilo che vedi, quello grasso»). Tentava di farla passare per una delle mie tante bizzarrie «da scrittore» [...]. Ma è vero anche che la Scuola Normale mi ha viziato; con tutto il male che se ne può dire (e io ne ho detto parecchio), resta che il livello medio di chi la frequenta – il livello umano, voglio dire, non solo culturale – è insolitamente alto: è gente che ha riflettuto decenni sulle proprie nevrosi, ha colluttato parecchio con le proprie idee. Così mi aspetto da chiunque le reazioni che avrei cazzeggiando in Normale, il che mi conduce spesso a cantonate memorabili¹³.

Walter rivela qui la natura provocatoria della sua disquisizione: la pedofilia non è che un argomento come qualsiasi altro su cui “cazzeggiare”, ragionare senza scrupoli o censure. In tal senso la provocazione serve effettivamente a catturare l'attenzione del lettore per attirarlo in una serie di ragionamenti che, per quanto capziosi, lo costringono a riflettere in modo assolutamente nuovo. Non solo, qui l'autore svela implicitamente anche il destinatario della sua opera, il suo lettore virtuale. Siti, attraverso Walter, vuole rivolgersi a un auditorium capace di lottare con le proprie convinzioni, disposto al ragionamento e alla riflessione. È evidente, così, che il suo scopo non è né convincere il lettore, né difendere il pedofilo, quanto rendere conto della realtà e di tutte le sue diverse possibilità senza escluderne nessuna, nemmeno la più scandalosa e la più immorale.

Le particelle elementari è costato a Houellebecq critiche tra loro diametralmente opposte: «Da un lato – ha spiegato l'autore – vengo accusato di essere un pornografo, mentre dall' altro – siccome mostro in luce negativa la rivoluzione sessuale degli anni Sessanta – sono considerato un puritano moralista»¹⁴. Lo scandalo, questa volta, si definisce o per assenza o per eccesso di moralità. Da una parte, infatti, come Siti anche Houellebecq tratta in modo inusuale e provocatorio temi scabrosi: basti come esempio la lunga e analitica disquisizione a favore del turismo

¹³ *Ibidem*, pp. 753-754.

¹⁴ Michel Houellebecq intervistato da Fabio Gambaro, *Il romanzo che divide la Francia*, «laRepubblica», 17/06/1999, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/06/17/il-romanzieri-che-divide-la-francia.html>> [cons. il 27/04/2021].

sessuale fatta da Michel in *Piattaforma*¹⁵ (2001). Dall'altra, la versione inedita che l'autore intende dare della realtà si traduce quasi sempre in una presa di posizione conservatrice, si pensi in tal senso alle colpe che nei suoi romanzi vengono imputate al Sessantotto, accusato di aver determinato, con i suoi movimenti a favore dell'emancipazione e della liberazione sessuale, l'individualismo esasperante che domina l'attuale società occidentale. In entrambi i casi, le provocazioni dell'autore mirano, anche questa volta, a passare al lettore una conoscenza nuova e inusuale del mondo, ma a differenza di Siti, Houellebecq non costruisce nessun metodo o percorso conoscitivo per comprendere la realtà, preferendo fornire una spiegazione definitiva di quest'ultima. Il brano scelto rende conto di questo modo di procedere e mostra in maniera evidente la polemica controriformista che si cela dietro ogni provocazione dell'autore. Si tratta di una sorta di breve apologo che esemplifica, attraverso una narrazione quasi favolistica, i modi e i contenuti di *Le particelle elementari*, di cui sembra essere il didascalico specchio riassuntivo. La storia è raccontata da Bruno e ha per protagonisti Francesco Di Meola e suo figlio David. Il primo è un americano di origini italiane che fonda, durante gli anni Sessanta, una comunità hippy, il secondo è invece un aspirante rockstar che davanti a una serie infinita di fallimenti finisce per girare *snuff movie* e uccidere un numero indefinito di persone. Di propriamente scabroso, in questo brano, ci sono solamente alcune descrizioni fin troppo dettagliate degli omicidi, e non solo, di David:

La cassetta proiettata ai giurati documentava il supplizio di una donna anziana, Mary Mac Nallahan, e della sua nipotina di pochi mesi. Di Meola squartava la poppante davanti agli occhi della nonna, aiutandosi con una tronchese, poi, a mani nude, strappava un occhio alla vecchia e si masturbava nell'orbita vuota e sanguinante; nello stesso tempo azionava il telecomando, zummando sulla sua faccia. Il corpo della vecchia era ancorato al muro con cinghie e anelli di ferro, in un locale che poteva essere un garage. Alla fine del video la donna era riversa a terra, tra i suoi escrementi [...]¹⁶.

¹⁵ Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001; trad. it. *Piattaforma*, Milano, Bompiani, 2005.

¹⁶ *Le particelle elementari*, cit., pp. 205-206.

Una sera, invitato a un'ammucchiata a casa di un amico avvocato, David si riconobbe nello snuff movie trasmesso da un televisore in una delle stanze da letto. In quel video, girato un mese prima, David tranciava con una tenaglia un pene. Eccitatissimo, chiamò in camera una ragazzina di dodici anni, amica della figlia del padrone di casa, e le ordinò di fargli un pompino. Dapprima la ragazzina si rifiutò, ma poi cominciò a ciucciarglielo. Sullo schermo, David si guardava avvicinare la tenaglia sfiorando delicatamente le cosce di un uomo sulla quarantina; il tizio era legato come un salame, gridava e si dimenava. David eiaculò nella bocca della ragazza nell'istante in cui la tenaglia mozzava il pene; afferrò per i capelli la ragazza, le voltò brutalmente la testa e la costrinse a guardare il lungo primo piano sul moncone che pisciava sangue¹⁷.

Non c'è qui quel modo sfacciatamente immoralista di provare a capire il mostro: Bruno e Christiane, infatti, mentre parlano di quanto accaduto provano repulsione, unendosi al coro di chi condanna azioni di questo tipo. Non solo, la distanza empatica verso David Di Meola pare confermata dalla scelta di Bruno di appoggiarsi, per la narrazione, al saggio fittizio *From lust to murder: a generation* scritto dal conservatore e inventato Macmillan, il quale condanna senza possibilità di appello tanto il padre quanto il figlio:

Secondo Daniel Macmillan, la distruzione progressiva dei valori morali nel corso degli anni Sessanta, Settanta, Ottanta e Novanta era un processo logico e ineluttabile. Dopo aver esaurito i godimenti sessuali, era ovvio che gli individui liberati dai comuni vincoli morali si rivolgessero verso i ben più ampi godimenti della crudeltà; due secoli prima, Sade aveva seguito un percorso analogo. In quel senso, i serial killer degli anni Novanta erano i figli naturali degli hippy degli anni Sessanta, e i loro comuni progenitori erano facilmente rintracciabili tra gli azionisti viennesi degli anni Cinquanta. [...] Secondo Daniel Macmillan, il ribaltamento avvenuto nella civiltà occidentale dopo il 1945 non era altro che un ritorno al culto brutale della forza, un rifiuto delle secolari regole edificate in nome della morale e del diritto. Azionisti viennesi, beatnik, hippy e assassini seriali si accomunavano nell'essere dei libertari integrali, nell'esaltazione dell'affermazione integrale dei diritti dell'individuo di fronte a tutte le norme sociali, a tutte le ipocrisie che secondo loro costituivano la morale, il sentimento, la giustizia e la pietà. In quel senso Charles Manson non era affatto una mostruosa deviazione dell'esperienza hippy, bensì il suo logico risultato; e David Di

¹⁷ *Ibidem*, pp. 209-210.

Meola non aveva fatto altro che estendere e mettere in pratica i valori di liberazione individuale professati dal padre¹⁸.

Le azioni di David Di Meola sono figlie di un'epoca che ha lavorato intensamente per liberarsi dai vincoli morali. Non c'è dubbio quindi, seguendo questa logica, sulla loro immoralità. Ma allora, se effettivamente il testo denuncia come immorali azioni che sono effettivamente percepite come tali, dov'è lo scandalo? Questo si definisce innanzitutto per un eccesso di moralità. Bruno e Macmillan condannano senza appello il Sessantotto e gli hippy, ritenendo questi ultimi i profeti e gli iniziatori di una libertà individuale che nei suoi casi estremi si è tradotta nelle brutali uccisioni di Charles Manson. Secondo un'ottica oscurantista e retrograda, Macmillan guarda agli anni Sessanta come a un periodo di irreversibile perdita, al punto tale che Manson e David sono "il logico risultato" del Sessantotto, la giusta e meritata punizione per questa perdita di valori. In questo senso, la violenza di David Di Meola e del suo corrispettivo reale non dovrebbe stupire: a una grande colpa non può non seguire una grande punizione. Il pensiero di Bruno e Macmillan è reazionario e il fatto che Houellebecq non ne abbia preso le distanze – per quanto questo non fosse necessario se si tiene bene a mente la distinzione fondamentale tra autore, narratore e personaggi – ha determinato la sua esclusione da *Perpendicularaire*. Non solo, come magistralmente sintetizzato dall'autore nella citazione precedentemente riportata, non manca qui anche uno scandalo per eccesso di immoralità. Come Siti, infatti, Houellebecq abolisce le distanze tra il mostro e il normale e lo fa affermando che in realtà David e Manson, nel loro essere un logico prodotto del Sessantotto, in realtà non sono altro che i due casi estremi di un edonismo e di un individualismo che riguardano tutti. Da una parte, quindi, si colpevolizza in maniera cieca e reazionaria un periodo storico come il Sessantotto, dall'altra si comprende e giustifica la ferocia degli omicidi seriali. Ancora, da un lato la condanna dichiarata da Macmillan e Bruno è così estrema che finisce per diventare scandalosamente moralistica, e dall'altro David è sineddoche immorale dell'intera società occi-

¹⁸ *Ibidem*, p. 211.

dentale. Come Siti, Houellebecq sembra dirci che il mostro, alla fine, non è così diverso da noi. La mostruosità è socialmente, storicamente e antropologicamente spiegabile e non appartiene più al mondo dell'incomprensibile; di nuovo il mostro non è altro che una nostra versione più degradata, qualcosa che tutti noi, al nostro peggio, potremmo essere.

A differenza di Siti, Houellebecq non procede per tappe conoscitive, ma riduce la sua teoria a favola, consegnandola al lettore come una sorta di *exemplum*. In questo senso sono eloquenti la caratterizzazione dei personaggi e la struttura della trama. Di Meola padre e Di Meola figlio sono «flat characters»¹⁹: il primo è il più banale degli hippy («Il massimo del piacere per Francesco era, primo, fumare marijuana in compagnia di ragazze attratte dall'aura spirituale del movimento; e, secondo, scoparsele fra mandala e odore d'incenso»²⁰), la violenza del secondo arriva ad essere così stereotipata da sembrare grottesca:

In particolare, fece la conoscenza di John Di Giorno, un chirurgo che organizzava degli aborto-party. Dopo l'operazione, il feto veniva macinato e mischiato a pasta di pane, infornato e mangiato da tutti i partecipanti. [...] Nel 1983 venne ammesso al suo primo omicidio rituale, quello di un neonato portoricano. Mentre lui castrava il bebè aiutandosi con un coltello seghettato, John Di Giorno gli strappava i globi oculari e li mangiava²¹.

Si tratta di due personaggi piatti, privi di sfumature, fatti a uso e consumo del lettore, dei veri e propri cliché. La storia di cui sono protagonisti fa sfoggio di un determinismo claustrofobico utile a dimostrare la tesi, o meglio la morale, di fondo: la colpa del padre ricade ineluttabilmente sul figlio che non può emanciparsi in alcun modo dal suo destino fallimentare se non peggiorando ulteriormente. Come già in *Estensione del dominio della lotta*²² (1994), Houellebecq ricorre all'apologo per scopi assolutamente didascalici. La storia dei Di Meola è a tutti gli effetti una parabola che serve e interessa a Macmillan, e di ri-

¹⁹ Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel* (1927), London, Hodder & Stoughton Ltd, 2016.

²⁰ *Le particelle elementari*, cit., p. 82.

²¹ *Ibidem*, p. 208.

²² Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (1994), Paris, Éditions J'ai lu, 1997; trad. it. *Estensione del dominio della lotta*, Milano, Bompiani, 2001.

flesso a Houellebecq, per esporre una teoria fruibile e definitiva sul Sessantotto. La provocazione, in questo caso, passa per le strategie formali della narrativa didascalica, ma non perde la sua carica scandalosa.

Siti costruisce un discorso insinuante e subdolo che non impone alcuna verità, esso annienta le certezze del lettore e ha come obiettivo un'incertezza feconda, una sorta di relativismo conoscitivo che più che un approdo vuole essere un metodo per indagare e conoscere il mondo; al contrario Houellebecq è interessato a una verità che, pur essendo sempre scandalosa²³, deve essere insegnata al lettore come fosse un teorema.

Essere abietti

Le dichiarazioni di poetica, più o meno esplicite, fatte da Siti e Houellebecq rendono conto sia del loro essere provocatori, sia del modo in cui decidono di esserlo. Entrambi considerano la letteratura un mezzo attraverso cui indagare, comprendere e raccontare il mondo. In questo senso l'incomunicabilità della letteratura postmodernista è molto lontana: il romanzo con questi due autori torna a parlare della realtà, ma soprattutto torna a credere di poterlo fare. Lo strumento con cui Siti e Houellebecq riscattano il genere romanzesco è la provocazione, perpetrata attraverso il discorso disturbante e riprovevole. Lungi dall'essere una fortuita soluzione, questa decisione è frutto di una vera e propria scelta programmatica, compiuta e dichiarata da entrambi sin dagli esordi. Nella quarta sezione di *Restare vivi. Metodo*, Houellebecq, rivolgendosi ai (futuri) poeti, scrive:

Ogni società ha i suoi punti di minore resistenza, le sue piaghe. Mettete il dito sulla piaga e premete molto forte. Approfondite i soggetti di cui nessuno vuole sentire parlare. Il rovescio della medaglia. Insistete sulla malattia, sull'agonia, sulla bruttezza. Parlate della morte e dell'oblio. Della gelosia, dell'indifferenza, della frustrazione, dell'assenza d'amore. Siate abietti sarete veri²⁴.

²³ Id., *Rester vivant* (1991), Paris, Librio, 1999; trad. it. *Restare vivi. Metodo*, in *La vita è rara. Tutte le poesie*, vol. I, Milano, Bompiani, 2016, p. 39.

²⁴ *Ibidem*, p. 37.

La verità passa per l'abiezione. Un binomio, questo, quasi secolare: già nell'*Avant-propos* (1842) della *Comédie humaine* lo scrittore veniva invitato a registrare il bene e il male senza preoccuparsi di essere immorale. Ma se, come notato da Francesca Lorandini, Balzac parlava del male per «far risaltare il Bene»²⁵, Houellebecq non carica giustificazioni e sa che il primo è la condizione necessaria per fare una letteratura che dica il vero: «La verità è sempre scandalosa. Ma, senza di essa, non c'è nulla che valga»²⁶.

Siti si è interrogato spesso sul rapporto tra letteratura ed etica, ha insistito sull'autonomia della prima²⁷ ed è stato costretto a difendersi dalle accuse mossegli in nome della seconda²⁸, ma esiste un testo che più implicitamente tratta gli stessi argomenti e che suona come una sorta di dichiarazione di intenti. All'indomani della pubblicazione di *Un dolore normale* (1999), Siti scrive su "Italies":

[...] ero infastidito, e umiliato, dalla inoffensività a cui è condannato oggi il romanzo, a causa del diluvio di storie che vengono quotidianamente prodotte dai media. Mi ero accorto che leggevo una storia con più interesse, e ne ero più colpito, se sapevo che era una storia realmente capitata a persone vere; allora ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia [...] per minare l'indifferenza del lettore. Volevo fargli sparire dalla faccia quel tranquillo sorriso con cui si appresta, di solito, a leggere una storia anche atroce, ma che porta sul frontespizio la rassicurante scritta 'romanzo'²⁹.

Per riuscirci Siti sceglie l'*autofiction*, considerata moralmente riprovevole come ogni scrittura che pare «compiacersi del proprio punto di vista»³⁰: per altre strade l'immoralità si conferma essere il passaggio obbligato per farsi comprendere

²⁵ *Tirer en plein centre. Lo scandalo di Michel Houellebecq*, cit., p. 52.

²⁶ *Restare vivi*, cit., p. 39.

²⁷ Basti come rimando definitivo il recentissimo *Contro l'impegno*, Milano, Rizzoli, 2021, raccolta di saggi in cui Siti ribadisce il valore conoscitivo e non testimoniale della letteratura, a cui sempre più spesso viene incongruamente richiesto di essere edificante.

²⁸ *Walter Siti, immoralista*, cit., pp. 63-67.

²⁹ Walter Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti* (1999), «Le parole e le cose», 31 ottobre 2011, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=1704>> [cons. il 30/04/2021].

³⁰ *Ibidem*.

o, almeno, per farsi ascoltare. Non solo, questi testi sembrano confermare e spiegare le differenze che sussistono tra i due autori. Houellebecq, sempre in *Restare vivi*, scrive: «Conoscete il Bene, conoscete il Male. Non rinunciate mai a separarli. [...] La poesia è in grado di stabilire verità morali definitive»³¹, la letteratura, come più volte ribadito, deve dire la verità, eliminando per quanto possibile ogni qualsivoglia ambiguità morale. «Credete all'identità fra il Vero, il Bello e il Bene»³² dice lo scrittore ai futuri poeti. Siti, invece, non vuole spiegare nulla, non crede in una letteratura capace di sanare i dubbi, ma insiste sulla sua capacità di produrre conoscenza³³. Sceglie, quindi, una forma narrativa ibrida che, nel suo confondere il vero con il finzionale, pare essere lo specchio formale di quell'ambiguità a cui puntano tutte le sue opere.

Le parole degli autori, questa volta non filtrate dalla voce dei narratori, raccontano una precisa idea di che cos'è letteratura e di quale è il ruolo dello scrittore. Per entrambi la prima deve raccontare la realtà senza sconti e censure, divenendo sede di discorsi non possibili altrove; ma diversamente per Houellebecq lo scrittore deve risolvere, operare costantemente un distinguo tra bene e male, restituire delle verità morali, mentre per Siti deve insinuare il dubbio, il romanzo è per lui «una dissoluzione del giudizio morale»³⁴.

Lontano dall'essere una posa sterile, lo scandalo diventa per questi autori uno strumento retorico, capace di restituire alla letteratura, e in special modo al romanzo, il suo essere spazio in cui dire l'indicibile, la sua forza sovversiva. Sordi verso le pretese del senso comune, Siti e Houellebecq non rinunciano a questo privilegio, anzi approfittando della loro posizione vantaggiosa – non solo di romanzieri ma anche d'intellettuali maschi e bianchi – cercano di andare oltre il socialmente accettabile, oltre il comune sentire, per ricercare una o tante possibili verità.

³¹ *Restare vivi*, cit., p. 39

³² *Ibidem*, p. 37.

³³ Interessante in tal senso il rapido confronto fatto da Lorenzo Marchese sul ruolo del male in Siti e Houellebecq in *Il romanzo come fine. Per una lettura comparata delle opere di Walter Siti e Michel Houellebecq*, «Contemporanea», 16, 2018.

³⁴ *Walter Siti, immoralista*, cit., p. 83.

Irene Cacopardi*

“Ferocità”, atrocità e malinconie: il racconto della contemporaneità secondo gli scrittori Cannibali

Scrittori Cannibali e letteratura pulp

Con l'espressione “scrittori Cannibali” si è soliti designare un gruppo di scrittori che, nella metà degli anni 90, da vita a testi estremamente violenti e aggressivi. Enrico Brizzi, Isabella Santacroce, Daniele Luttazzi, Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Tiziano Scarpa sono alcuni dei nomi¹ che partecipano a questo fenomeno letterario, a questa «covata di narratori che getta scompiglio nei vicoli della cittadella letteraria italiana»². I racconti cannibali, 10 in tutto, sono affidati alle cure di Daniele Brolli, editor dell'antologia *Gioventù Cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, pubblicata da Einaudi Stile Libero nel 1996, nonché l'inventore dell'etichetta “cannibale”. Come ricorda Severino Cesari, la denominazione non è il risultato di un accordo tra gli autori, né la definizione data dalla critica, si tratta invece del frutto di una scelta editoriale precisa³:

* UCA-CELIS.

¹ Si uniscono a questi: Alda Teodorani, Andrea G. Pinketts, Massimiliano Governi, Matteo Curtoni, Matteo Galiazzo, Stefano Massaron e Paolo Caredda.

² Daniele Brolli, quarta di copertina di *Gioventù Cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi Stile Libero, 1996.

³ Massimo Arcangeli sottolinea che questa scelta si è rivelata davvero felice: «Innanzitutto perché “cannibale” è una parola così sospetta, così poco innocente dal punto di vista ideologico e culturale, da sostenere con disinvoltura nuovi investimenti metaforici [...] “cannibale” può alludere tanto alla ferocia sanguinaria, quanto alla volontà di divorare e assimilare l'avversario. E questa ambiguità riflette una contraddizione intrinseca di tutte le esperienze che mirano a fare i conti direttamente con l'attualità mediale – cioè a introdurre nella letteratura, sensibilità, atteggiamen-

Era tempo di chiudere il libro [...] ma si chiamava ancora *Spaghetti splatter*. Questo era il titolo di prenotazione [...] Non ci piaceva tanto, ma sapevamo ha sarebbe venuto[...] e quella notte arrivò con gli altri proposti da Daniele [...] Non sapevamo che cosa sarebbe accaduto, ma eravamo assolutamente certi che non sarebbe accaduto nulla con *Spaghetti splatter*⁴.

Oltre alla denominazione di cannibali, le etichette che accompagnano questi autori sono molteplici: *narrative invaders*⁵, scrittori dell'eccesso, neo avanguardisti, scrittori *trash*, *splatters* e *pulp*. Proprio questa ultima etichetta *pulp*, unisce maggiormente il gruppo di autori, definendone lo stile e la tradizione di riferimento.

In inglese il verbo *to pulp* significa “ridurre in polpa, spapolare” e la parola “pulp” indica “un mucchio di materia organica, vischiosa e umida” ma anche “la pasta grezza da cui si produce la carta”⁶. Proprio per il tipo di carta, grezza e di bassa qualità, con cui erano stampate, le riviste apparse negli stati uniti tra il 1920 e il 1930 erano chiamate *pulp magazine*. Queste pubblicazioni proponevano racconti popolari, storie convenzionali e di rapido e largo consumo: fumetti, fantascienza, horror, polizieschi. Con il termine *pulp* si è quindi cominciato a indicare per estensione una letteratura commerciale, una paraletteratura residuale e di poco valore.

ti percettivi, modi espressivi propri» in Mario Barenghi, *Oltre il Novocento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, citato da Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovanili. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, pp. 125-126.

Sempre Severino Cesari, inoltre, spiega che l'aggettivo cannibale è un riferimento ai fumetti di Andrea Pazienza pubblicati sulla rivista *Cannibale*. A tal proposito vedere: <<http://www.andreapazienza.it/paz-l-artista/bibliografia-paz/39-cannibale.html>> [cons. 19/03/2021].

⁴ Severino Cesari, *Dopo i Cannibali*, «carmillaonline.com», 04/06/2003. Disponibile in linea: <<https://www.carmillaonline.com/2003/06/04/dopo-i-cannibali/>> [cons. 19/03/2021].

⁵ *Narrative invaders* è il titolo di una pubblicazione che raccoglie per la prima volta 32 brani di giovani scrittori italiani (tra cui i Cannibali Ammaniti, Balestra, Brizzi, Nove, Santacroce, Scarpa, Vinci, Voltolin) che hanno partecipato agli incontri letterari “Ricerca. Laboratori di nuove scritture” promossi tra il 1993 e il 1999 dal comune di Reggio Emilia.

⁶ “a mixture of old paper, plant fibres, and wood mixed with water until they form a soft wet mass, used for making paper”, *Cambridge dictionary*, <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pulp>> [cons. 22/05/2021].

In Italia, il termine fa la sua comparsa nel 1996, anno dell'uscita del film *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino. Capolavoro del cinema contemporaneo, il film di Tarantino introduce e rimischia nella narratività cinematografica diversi elementi tradizionali e di rottura. La tradizione dei *gangster movies* et dei *western* (De Palma, Godard, Sergio Leone) si sposa al montaggio frenetico, al *cut-up*, a tagli e a sequenze abilmente montate per mettere in luce una violenza senza limiti, un'amoralità consapevole e accettata, anzi esposta senza pudore. La violenza è una condizione come un'altra; i personaggi uccidono, rapinano, violentano, usano droghe nella più grande disinvoltura. I personaggi tarantiniani sono manovali del crimine, che «riducono in polpa», che «spappolano» i canoni e i valori di riferimento della società civile; sono tipologie umane stilizzate a cui non si può applicare nessuna lettura etica, nessun giudizio morale perché fuori dalla struttura sociale convenzionale.

Il legame con il film di Tarantino e la sua influenza sulla scrittura del gruppo cannibale è confermata da Aldo Nove. In un'intervista per Rai Letteratura Nove dichiara che «questi scrittori si sono messi a raccontare un tipo di realtà in modo esasperato [...] e sotto l'influenza dei nuovi media [...] In quegli anni, poi, era uscito *Pulp Fiction*, un film che aveva segnato un'epoca»⁷. L'influenza tarantiniana, lo stretto legame con la cultura popolare e mass-mediatica, sono alcuni dei segni distintivi dello stile narrativo cannibale, volti a rompere il carattere convenzionale e asettico della letteratura dominante, a destabilizzare e raccontare la contemporaneità uscendo dagli schemi.

Interrogarsi su questa volontà di provocare, di scandalizzare, di trasgredire e su quale finalità è lecito attribuirle è allora legittimo. A tale scopo, in questo articolo ci soffermeremo sull'analisi di alcuni caratteri letterari dell'antologia *Gioventù Cannibale*. Dopo un breve sguardo alle scelte grafiche editoriali, prenderemo in esame l'uso non convenzionale della lingua. Purtroppo non tutti i racconti presenti nell'antologia potranno esse-

⁷ Fabio Gambaro, *N. Ammaniti, des Cannibales au nouveau réalisme*, «Le Monde», 07/07/2011. Disponibile in linea: <https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/07/07/niccolo-ammaniti-des-cannibales-au-nouveau-realisme_1545778_3260.html> [cons. il 09/03/2021].

re analizzati nel dettaglio. Prenderemo in considerazione alcuni elementi salienti di queste narrazioni per tentare di capire se si tratta di una provocazione letteraria per attirare l'attenzione senza diffondere alcun messaggio⁸ o piuttosto di un'operazione ipercolta⁹, di una performance comunicativa volta ad effettuare una profonda critica sociale e a denunciare la violenza della contemporaneità.

Il paratesto

Il lettore non si confronta mai con il testo di un autore scevro da ogni influenza esterna ma piuttosto con un messaggio autoriale proposto attraverso la codificazione e la presentazione materiale organizzata dall'editore. Il paratesto rappresenta quindi una prima organizzazione di senso che risponde principalmente a due esigenze: incoraggiare la vendita del volume e suggerire una prima interpretazione del testo.

Nel caso dell'antologia *Gioventù Cannibale* ci sono diversi elementi che sollecitano l'attenzione, da un punto di vista sia di comunicazione letteraria che commerciale, "marketing".

I colori della copertina sono accesi, aggressivi. Il giallo, colore storico del genere poliziesco delle edizioni Mondadori, è un evidente *clin d'œil* al genere noir, al thriller. Questo sfuma poi in tonalità più scure, passando dal rosso scarlatto, al corallo, al blu notte per poi arrivare al viola indaco. Simbolo del risveglio interiore che permette di portare uno sguardo critico sulla realtà, l'indaco è anche il colore della lametta che troneggia in copertina, la cui connotazione è legata al mondo della criminalità, del suicidio, della violenza. Ed è proprio la violenza, la protagonista indiscussa dell'apparato paratestuale dell'antologia. Oltre ai colori, questa è ribadita dal titolo e dal sottotitolo: *Gioventù Cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*. I termini "Cannibale" e "orrore estremo" rimandano chiaramente alla

⁸ È l'opinione di Giulio Ferroni, ostile a questo tipo di esperienze letterarie come lo spiega Donato Sabina, *La letteratura pulp in Italia*, Venosa, Osanna edizioni, 2016, p. 19.

⁹ Questa invece l'opinione di Donato Sabina esposta in *ibidem*.

paura, al terrore e palesano la volontà di uscire dagli schemi, di oltrepassare i limiti giocando con la parola letteraria. Come sottolinea anche Andrea Brondino, col termine "cannibali" non si allude solo ai film horror (trash, splatter o thriller) ma anche alla «voracità letteraria di questi autori che fagocitano tutto ciò che è cultura, arte e tradizione»¹⁰ per rielaborarlo e riproporlo secondo una nuova, o in ogni caso diversa, sensibilità letteraria. Questa volontà è sottolineata anche dal curatore della raccolta che, già dal titolo della prefazione, *Le favole cambiano*, rinvia alla svolta letteraria che l'antologia vuole inaugurare. Per tale ragione, Daniele Brolli parla di scrittori che «rifiutano l'omologazione» e che «agiscono al di fuori delle convenzioni letterarie classiche»¹¹. Per riuscire quindi a spezzare le convenzioni, i cannibali adottano «una scrittura laboratorio che mescola sostanze tra loro distanti [...]: goliardia scolastica, slogan pubblicitari, melodie popolari, prodotti di consumo... Il tutto impastato con molto molto sangue»¹².

La lingua: una scrittura vorace

La scrittura dei Cannibali si caratterizza per una mescolanza di generi, di sfumature, di registri e di rimandi il cui filo conduttore risiede in una profonda materialità e un'estrema violenza. In tutti i racconti si riscontra un'insistenza ossessiva per i particolari anatomici e fisiologici, per l'esibizione senza alcuna censura di amplessi, liquami e orrori. Il corpo e la materialità della lingua non è una novità in ambito letterario; basti pensare alle descrizioni del cadavere della Signora Luciana di Carlo Emilio Gadda in *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*. Gadda descrive "sangue rappreso", un "profondo e terribile taglio rosso"¹³ che apriva la gola della donna. Possiamo citare, come fa Emanuele

¹⁰ Andrea Brondino, *A brani. Paratesto e intertestualità in "Gioventù cannibale"*, «Griseldaonline», 18, febbraio 2019. Disponibile in linea: <<https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9838>> [cons. il 19/03/2021].

¹¹ Brolli, *Gioventù cannibale*, cit., p. VIII.

¹² Ivi.

¹³ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957, pp. 58-59.

Trevi, anche *Il Corsaro Nero*, in cui Emilio Salgari scrive: «Vi erano mucchi di morti ovunque, orribilmente deformati da colpi di sciabola e di spada, o colle braccia tronche, o coi petti squarciati, o col cranio spaccati, orrende ferite dalle quali sfuggivano ancora getti di sangue...»¹⁴. Gli esempi di questo genere sono numerosi nella letteratura italiana e straniera. Tuttavia, nei cannibali si perde ogni limite e l'aspetto che più colpisce è la sistematicità del ricorso alla violenza e il distacco, la freddezza di cui questi autori fanno prova. Prendiamo per esempio il racconto *E Roma Piange* di Alda Teodorani, il secondo dell'antologia. Un emigrato originario di un piccolo paese calabrese arriva a Roma una sera d'inverno. Uomo di mano della criminalità locale, è costretto a lasciare il paesino d'origine à causa di una faida. Si ritrova allora alla stazione Termini a vendere fazzolettini e a vivere insieme ai barboni. Un giorno un vecchio gli si avvicina e gli propone di diventare uno spazzino. La proposta è alquanto sibillina sia per il protagonista che per il lettore; infatti non si capisce immediatamente a cosa il vecchio faccia allusione. L'incomprensione provoca una sensazione di malessere e di ansia che aumenta via via che la lettura prosegue, fino al momento in cui il vecchio racconta della spiacevole avventura con una giovane zingara che gli aveva rubato il portafoglio e dell'odio che prova nei confronti degli emarginati:

Mi sono stancato della gente che mi pulisce i vetri ai semafori e di quelli che mi vogliono vendere gli accendini. Dei negri, degli zingari, compresa quella che mi ha rubato il portafoglio [...] mi ha mollato un cazzotto in faccia e mi ha preso il portafoglio della tasca della giacca. Tu cosa avresti fatto ? [...] ti dico cos'ho fatto io: l'ho presa per la camicetta [...] l'ho trascinata con me e nessuno, dico nessuno mi ha fermato [...] L'ho portata ai cessi pubblici [...] le ho messo una mano sulla bocca e me la sono fottuta, davanti e dietro [...] poi le ho torto il collo come a una gallina, proprio come faceva il mio vecchio nonno quando ammazzava i polli [...] Non resisto più a vederli per strada [...] e tu devi farmi un favore¹⁵.

¹⁴ Emilio Salgari, *Il corsaro nero*, Roma, Biblioteca Economica Newton, 1996. pp. 153-154. Disponibile in linea: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000639.pdf>> [cons. il 19/03/2021].

¹⁵ Alda Teodorani, *E Roma piange*, in Brolli, *Gioventù cannibale*, cit., pp. 47-48.

Senza alcun pudore, con freddezza e distacco, il vecchio confessa con dovizia di particolari di aver brutalmente seviziato e ucciso la giovane. La violenza diventa l'arma a cui ricorrere per il torto subito (il furto del portafoglio) e per placare il fastidio, l'odio e l'insofferenza nei confronti di una certa frangia della popolazione. Si intuisce allora che il favore richiesto e il lavoro di spazzino riguarda l'eliminazione di questi reietti, ridotti qui al rango di spazzatura da eliminare. Infatti, qualche giorno dopo, all'appuntamento con il vecchio al binario 23, l'emigrato calabrese aggredisce un barbone, un "mucchio di stracci", in un crescendo di violenza che rende la lettura ostica e molto fastidiosa. Lo spazzino racconta:

L'avevo preso per il collo [...] continuavo a stringere, lui invece giù a scaliare come un pazzo, mentre soffocava. Io gli stringevo il collo ancora di più, e aveva cominciato a rantolare, strabuzzando gli occhi e pisciandosi sotto [...] cacciavo le dita negli occhi del barbone, cavandoli fuori dalle orbite sanguinolente come noccioline dal guscio [...] Avevo cavato i pantaloni al cadavere, poi, preso il coltello dalla tasca, avevo inciso lo scroto e tirato fuori le palle [...] offrendole al vecchio [...] se non le vuole lui le mangio io avevo pensato, mentre me le ficcavo in bocca [...] non sapevano di niente ma erano spugnose, molli e viscide come la carna di lumaca. E allora, improvvisamente [...] gli avevo tagliato via il cazzo con un gesto veloce, rabbioso [...] Glielo avevo cacciato in bocca a forza, in quella boccaccia puzzolente aperta sul nulla¹⁶.

La narrazione continua con una serie di dettagli raccapriccianti, siringhe infilate negli occhi dei sieropositivi, gole sgozzate col rasoio, travestiti violentati e uccisi durante l'amplesso di cui la Teodorani non risparmia nessun particolare¹⁷.

Nonostante le descrizioni a tinte forti, *E Roma piange* non è il racconto più truculento. Daniele Luttazzi nel suo *Cappuccetto splatter* rincara ancora la dose. Il racconto si svolge a Milano nell'ambiente della moda. Una giovane modella ungherese un po' svampita, soprannominata Cappuccetto Rosso per via di una cuffietta, deve portare una dose di Serax a un vecchio stilista dannoso ma in disarmo. Nel tragitto fa la conoscenza di un P.R., Marco, che lasciatala come inebetita davanti alla televisione nel

¹⁶ *Ibidem*, pp. 49-50.

¹⁷ *Ibidem*, p. 51.

suo appartamento, sgattaiola e si dirige al loft del vecchio. Senza alcuna spiegazione del movente, una volta arrivato, il P.R. si getta sullo stilista:

Le sue mani strinsero le carotidi di *** con tale violenza che lo sbalzo pressorio fece esplodere l'occhio sinistro del malcapitato con un tenero *pop!* La faccia di *** si contrasse in una smorfia bizzarra. Un funicolo viscido composto da umor acqueo, umor vitreo, sangue e tessuti sclerali gli scese lungo la guancia [...] Il P.R. lasciò la presa e si mise a colpire a casaccio la testa verdastra di *** con un manubrio di culturista [...] tonfi sordi e immorali fratturarono il setto nasale di **** [...] il liquor cefalo-rachidiano, con gorgoglio ributtante, cominciò a sgorgare dalle narici e dai meati uditivi esterni [...] prese a disossare *** con un bisturi Letraset. Poi passò alla cassa toracica [...] la sua massima pompava il sangue [...] schizzando tutt'intorno. Il P.R. gli aprì l'addome ed ebbe tutto il tempo di allestire [...] una mostra estemporanea di visceri d'artista rosso bluastri.

La lista di crudeltà commessa dal P.R. è ancora lunga: castrazione con morso, recisione della trachea per infine segare il corpo a cubetti e metterlo nel freezer. La violenza del personaggio si riversa poi anche su Capuccetto Rosso. Arrivata poco tempo dopo al loft, le spacca la testa con un posacenere per poi eiacularle in faccia, legarla con un filo elettrico a un termosifone e accanirsi «sulla sua vulva con un frullino elettrico Mulinex»¹⁸.

La violenza di questi racconti è onnipresente, smisurata e senza motivi espliciti. I bersagli sono spesso i più deboli: le donne, i vecchi, gli emarginati e i bambini. Il racconto il *Rumore* di Stefano Massaroni ingloba multiple brutalità e questi suoi diversi bersagli. La narrazione è affidata a una voce fuoricampo. Protagonista della storia, il narratore racconta i propri ricordi di bambino in un quartiere popolare della periferia milanese nell'Italia degli anni '50. È proprio il ricordo di un rumore, «sordo, molle, umido e definitivo»¹⁹, il filo conduttore della storia. Un rumore che si rivelerà essere il tonfo del corpo di una bambina, Debora, lanciata dalla finestra della propria camera:

La sua parte anteriore sulla colonnina dell'Enel E poi per terra, raccolto in una pozza viscosa e tentacolare [...] come un polipo che si

¹⁸ Daniele Luttazzi, *Capuccetto splatter*, in Brolli, *Gioventù cannibale*, cit., p. 67.

¹⁹ Stefano Massaroni, *Il rumore*, in *ibidem*, p. 130.

distende sul fondo del mare. Frammenti perlacei di tessuto celebrale galleggiano nel liquido rossastro, allontanandosi pigramente dal cranio sfondato²⁰.

Questa è dunque la sorte della protagonista, vittima della povertà umana della propria famiglia, delle angarie, dei soprusi e delle violenze del padre e degli altri bambini del quartiere. In questo racconto la violenza ha diversi volti: è verbale, fisica, morale, privata e di genere. È familiare poiché ha luogo tra le mura domestiche; vittima, infatti, è anche la mamma di Debora, Maria che viene sistematicamente picchiata dal marito:

Guarda cosa hai fatto, troia, – le grida lui, ritmando le proprie parole con i calci che le fa piovere nelle costole e sui fianchi – [...] lui le balza addosso e la schiaccia con tutto il suo peso, poi l'afferra per i capelli e la costringe a guardarlo [...] le apre la vestaglia, colpendola ripetutamente, poi le strappa le mutande [...] ora apri le cosce e fai quello che vuole tuo marito²¹.

È anche di genere perché contro due donne, la mamma e la figlia, Debora. Quest'ultima subisce le angherie degli altri bambini fino a subire una vera e propria violenza sessuale da tre di loro:

Franco premette le mani sulle spalle di Debora, mollandole un feroce calcio negli stinchi per costringerla a inginocchiarsi [...] Sta zitta grassona ! Se ti muovi, giuro che ti ammazzo [...] e glielo infilò in bocca e cominciò a spingerlo avanti e indietro [...] la prendemmo un po' a calci e poi ce ne andammo, ridacchiando e dandoci grandi pacche sulle spalle²².

Questi racconti possono essere un eloquente campione del registro immaginativo e linguistico dell'antologia. Sangue, materie fisiologiche, carne e membra sezionate, morse e ingerite, evirazioni, sessualità violenta e deviante sono gli elementi che offrono una materialità estrema alla lingua che non solo diventa una radiografia della violenza ma la integra rendendo così il racconto estremamente visivo. Il cannibalismo a cui si fa riferimento nel titolo dell'antologia, evoca quindi la ferocia ma anche

²⁰ *Ibidem*, p. 151.

²¹ *Ibidem*, p. 148.

²² *Ibidem*, pp. 145-147.

la volontà di divorare, assimilare e inglobare. Donato Sabina parla a tal proposito di scrittura onnivora, una scrittura cioè che ammassa, fagocita «quelli che sono i temi ed i linguaggi dell'odierna società di massa (dal fumetto alla pubblicità, dai supermarket ai computer, dalle discoteche alle *hot line*, dai video game alle droghe sintetiche e tanto altro ancora)»²³.

Oltre all'estrema violenza, infatti, la lingua cannibale e i riferimenti socio-culturali di questi autori ruotano tutti intorno alla contemporaneità mediatica. La scrittura è veloce e orizzontale come i mezzi di comunicazione. Interiezioni, onomatopee, abbreviazioni, elissi, sigle, neologismi, frasi brevi e inflessioni dialettali popolano i racconti cannibali partecipando a rendere la materia narrativa viva, concreta. La realtà prende così la forma della narrativa.

Il racconto *Seratina* di Ammaniti e Brancaccio ne offre un chiaro esempio. I protagonisti sono due giovani, Emanuele e Aldo. Li seguiamo durante una delle loro seratine, «un tunnel» come spiega Emanuele, in cui «ti sfondi di canne e stai a pezzi [...] tutto ti sfugge di mano e ti pesa addosso»²⁴. La lingua usata dai due protagonisti è un insieme di interazioni e gergo giovanili, di neologismi, inflessioni e espressivismi: *smadonnare* (p. 10) – inizia la seratina in versione *deluxe* – rispose Aldo con aria *paracula* – ne ho presa una *piotta*²⁵ – ma sei una palla, che *ti frega* – vecchio porco schifoso e *cannarolo*. Ti piace *imbustarti* a letto stravolto eh? (p. 14) – Fammi una pista Emanuè, sto a mille (p. 32). Anche le volgarità di ogni tipo non mancano: somali del cazzo (p. 13) – che cazzo gliene frega a questi se io me ne vado o rimango a letto – affanculo (p. 14) – che cazzo fai Emanuele? – cazzo, lasciami andare – ma sei un coglione?! che cazzo ci fai con la pistola? – Vaffanculo Aldo – Il gioiellere si incula Aldo e poi Aldo si incula me (p. 18) – Vaffanculo! mi avete rotto il cazzo (p. 26).

²³ Sabina, *La letteratura pulp in Italia*, cit., p. 3.

²⁴ Niccolò Ammaniti, Luisa Brancaccio, *Seratina*, in Brolli, *Gioventù cannibale*, cit., p. 7.

²⁵ Nel gergo romanesco, la parola *piotta* indicava, prima dell'arrivo dell'euro, un biglietto da 100, poi da 10 000 poi da cento mila lire.

In "Diamonds are for never" di Andrea G. Pinketts, Sora Nella, personaggio folkloristico a cui due delinquenti tentano di sottrarre informazioni sul nipote che sembra abbia rubato un diamante, starnazza in gergo romanesco:

Nun lo so, te ggiuro che nun lo so!
Nun so gnente degli ottanta brillocchi!²⁶

La sostituzione delle consuete forme verbali e lessicali con alte meno neutre, aggiunge una «vivace nota di colore»²⁷ alla narrazione già tinta di rosso sangue. Si tratta di un lessico per certi versi regressivo, con «grossolane *défaillance* sintattiche»²⁸ depauperato dalle forme letterarie standard a cui si aggiungono abbondanti riferimenti alla cultura *pop*, al mondo cinematografico e televisivo. La televisione è infatti presente in quasi tutti i racconti: da presenza lobotomizzante per la signora Montaleone, mamma di Emanuele in *Seratina*, a macabra fonte di ispirazione per la coppia di amici nel racconto di Massimiliano Governi, *Diario in estate*. Qui Sergio e Michele, guardando un film pornografico in cui si assiste a un intervento chirurgico di cambio di sesso, si automutilano asportandosi il pene per pura imitazione. Michele sanguinante e morente si trascina fino a sotto la televisione, alza il volume e nella confusione della morte imminente, la sua mente pensa ancora una volta alla trasmissione di Iva Zanichchi *Ok il prezzo giusto* e alla sua musicchetta di apertura (tàtta tàra tattà tatàtta), richiamo musicale e culturale con cui inizia il racconto. La televisione è un riferimento culturale anche per Aldo, uno dei due protagonisti di *Seratina*. In preda a un delirio causato da un miscuglio di alcol e cocaina, Aldo aggredisce una prostituta/travestito, Nunzia, e premendo la pistola sulla testa della malcapitata in una sorta di roulette russa, esclama: «Qui siamo a LASCIA O RADDOPPIA!»²⁹.

²⁶ Andrea G. Pinketts, *Diamonds are for never*, in Brolli, *Gioventù cannibale*, cit., p. 75.

²⁷ Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, p. 38.

²⁸ *Ibidem*, p. 132.

²⁹ Ammaniti, Brancaccio, *Seratina*, cit., p. 38.

Lo scopo più evidente di questo uso della lingua, di questi riferimenti culturali, è senza dubbio quello di rendere l'oralità e la cultura della contemporaneità. Tuttavia, la finalità non risiede nel solo tentativo di liberare il linguaggio letterario o di trasgredire per provocare o vendere, come sostiene Giulio Ferroni³⁰. Si tratta piuttosto della volontà di violentare il linguaggio, distruggerlo, saccheggiarlo come per le vite e le realtà narrate.

Brutalità estrema, oralità, riferimenti alla cultura popolare fanno di questa antologia e dei suoi autori un evento letterario ma anche, e soprattutto, sociologico. Negli anni 90, infatti, il crimine viene massificato, la cronaca nera entra con forza nelle singole esistenze e nell'immaginario collettivo tramite la televisione, pensiamo per esempio all'estrema mediatizzazione dei casi di Erika e Omar o dell'omicidio di Cogne. Gli autori *Cannibali* trasformano il crimine in scrittura, dando così alla realtà più cruda ed efferata una forma letteraria. In tal modo, la ferocia narrata si avvicina alla «ferocità» boccacciana; essa trascende la sola crudeltà per imporsi come bellicosità, come ardire. Per i *Cannibali*, la «pistolenza» è proprio la società contemporanea con i suoi falsi valori, la società dello spettacolo, della mercificazione del dramma e della superficialità. È l'espressione di quello che Antonio Scurati chiama il *fictual*³¹, contrazione tra *fiction* e *faction*, che, se da un lato provoca un'indifferenza referenziale, una cultura del diniego che permette di restare impassibili di fronte alla violenza, esso provoca anche, ed è forse l'elemento più destabilizzante, una banalizzazione della violenza, e, di conseguenza, una sua giustificazione. Le frontiere si confondono e questa confusione porta alla celebrazione del pensiero, della retorica, delle azioni violente e criminali e alla perdita del tragico. Il sovvertimento delle regole del narrabile, la rimessa in gioco dei codici linguistici dei *Cannibali* mira allo scandalo, alla destabilizzazione delle coscienze per ripristinare il tragico e riuscire a inserirlo nella nuova civiltà di cui parla Alessandro Baricco, in cui «l'uso del passato non ha niente a che fare con

³⁰ Sabina, *La letteratura pulp in Italia*, cit., p. 19.

³¹ Antonio Scurati, *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*, Milano, Bompiani, 2012, p. 54.

il collezionismo raffinato e inutile»³². *Le langage n'est jamais innocent* ci insegna R. Barthes³³; la deliberata estetica del cattivo gusto in cui la morte è la compagna di ogni avventura, questa poetica dell'eccesso sono il segnale di una svolta delle sensibilità e dell'immaginario. Non siamo di fronte a una letteratura residuale ma piuttosto a un laboratorio *coup de point*, in cui la rappresentazione e la percezione estrema del male attiva una coscienza del bene, come nelle parole di T.W. Adorno per chi «non c'è più bellezza e conforto se non nello sguardo che fissa l'orrore, gli tiene testa e, nella coscienza irriducibile della negatività, ritiene la possibilità del meglio»³⁴.

³² Alessandro Baricco, *Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura*, «LaRepubblica.it», 01/03/2006, disponibile in linea: <https://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/spettacoli_e_cultura/baricco/baricco/baricco.html> [cons. il 19/03/2021].

³³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

³⁴ Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1979, p. 16.

Francesca Valdinoci*

Il mondo capovolto della discarica. Alexandre, il *dandy* del rifiuto, in *Les Météores* di Michel Tournier

Dandysmo del rifiuto e marginalità, considerazioni preliminari

Il tema dell'oggetto di scarto è ricorrente nel romanzo contemporaneo nel quale spesso il paesaggio lunare della discarica viene eletto a spazio simbolico di una possibile resistenza contro l'ordinamento socioeconomico del capitalismo avanzato. Al rifiuto viene, quindi, attribuito un paradossale valore testimoniale poiché ha il compito di disvelare il volto occultato e tragico della merce incarnandone l'esito finale. Rifiuti sono considerati anche tutti quegli individui non funzionali alla perpetuazione del sistema patriarcale e capitalistico, gli *outsider*, i marginali, i devianti.

Alexandre Sorin, protagonista del romanzo *Les météores* di Michel Tournier, edito nel 1975, rientra a pieno titolo in questa categoria per il modo in cui decide di vivere. Ancora giovane, eredita dal fratello, prematuramente scomparso sotto il peso di tre tonnellate di immondizie domestiche¹, la proprietà dell'impresa di famiglia, la SPIDU con sede in sei grandi città. Inizialmente questo personaggio è riluttante ad assumere tale incarico, considerato ripugnante e grottesco, ma in breve tempo ne riconsidera l'opportunità grazie allo sviluppo di una serrata

* Università di Firenze.

¹ «Le pauvre Gustave avait certes soupçonné le *devoir de transfiguration* qu'impose la dignité ordurière suprême. Mais il avait stupidement satisfait dans un surcroît d'honorabilité, s'acharnant à la piété, à la charité, à s'afficher comme mari modèle, père-pélican. Bougre de jean-foutre! Les trois tonnes d'ordures qu'il a reçues sur la tête, il ne les avait pas volées!», Michel Tournier, *Les météores*, Paris, Gallimard, 1975, p. 36.

riflessione sia estetica sia morale sullo statuto dell'immondizia e della discarica in seno alla società contemporanea. Una progressiva identificazione con lo scarto, del quale si occupa per lavoro, lo porta verso una dirompente e provocatoria ridefinizione gerarchica dando prova di un'attitudine alla ribellione ai valori socialmente condivisi, incarnata dall'espressione "*dandy dei rifiuti*" che il protagonista utilizza per descrivere se stesso.

La parte del romanzo che si focalizza sulle vicende di Alexandre Sorin è strutturata, a livello tematico, sulla perpetuazione di tre differenti antinomie: la prima riguarda lo statuto del rifiuto e fa riferimento all'opposizione tra funzionale e non funzionale, sulla quale si sofferma Francesco Orlando nel saggio del 1993 *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*; la seconda concerne la contrapposizione a livello spaziale tra l'archivio e la discarica, interpretabile come una variazione contemporanea dell'antinomia tra cosmos e caos; la terza è relativa all'opposizione del *dandy* rispetto alla società in cui vive poiché questa figura ama rappresentare se stessa come controcorrente, perennemente avversa ai meccanismi sociali di omologazione.

L'antinomia tra funzionale e non funzionale

Le immagini dei rifiuti hanno l'obiettivo di porsi in antitesi rispetto all'imperativo della funzionalità perché, come ci ricorda Francesco Orlando, «se in letteratura è prediletta la rappresentazione di cose non funzionali, sarà una nuova riprova non trascurabile della vocazione della letteratura a contraddire nel suo immaginario l'ordinamento reale»². La definizione stessa di non funzionale, però, postula necessariamente quella di funzionale, come l'identità necessita di essere determinata da quanto ne esorbita. L'estetica dello scarto proposta da Alexandre è basata sul sovvertimento delle categorie socialmente condivise, quindi

² Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, Torino, Einaudi, 2015 [1993], pp. 3-4

parte dallo scarto per definire sia l'identità individuale sia l'essenza di una civiltà.

Calvino nel racconto *La poubelle agrée* si concentra sull'aspetto rituale alla base della distinzione tra funzionale e non funzionale: «il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, si è ciò che non si butta»³. Alexandre è della convinzione opposta poiché ritiene esista una strettissima relazione tra rifiuti e identità individuale, un legame tanto serrato da ribaltare la convinzione calviniana: si è davvero ciò che si butta. La discarica contiene i nostri segreti più inconfessabili poiché la nostra immondizia è traccia precipua dell'intimità umana e l'essenza del soggetto, la sua verità ultima, è conservata paradossalmente proprio nei suoi rifiuti. Quello che buttiamo parla, quindi, di noi più di quello che conserviamo. A tal proposito scrive Don DeLillo, autore noto per essersi a più riprese focalizzato sul tema del rifiuto, in *White Noise* (1986):

I unfolded the bag cuffs, released the latch and lifted out the bag. The full stench hit me with shocking force. Was this ours? Did it belong to us? Had we created it? I took the bag out to the garage and emptied it. The compressed bulk sat there like an ironic modern sculpture [...]. I picked through it item by item, mass by shapeless mass, wondering why I felt guilty, a violator of privacy, uncovering intimate and perhaps shameful secrets. [...] Some kind of occult geometry or symbolic festoon of obsessions. I found a banana skin with a tampon inside. Was this the dark side of consumer consciousness? I came across a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pads smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss, fragments of ballpoint refills, toothpicks still displaying bits of impaled food⁴.

La spazzatura risulta, quindi, fonte di informazioni sui risvolti più reconditi della vita quotidiana ed è proprio nella discarica che troviamo ammassate tutte le ultime tracce delle esistenze individuali, come viene sottolineato a proposito della città di Roanne: «Roanne exprime par le truchement de cinq camions ce qu'il y a en elle de plus intime et de plus révélateur,

³ Italo Calvino, *La poubelle agrée*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, ed. dir. da Claudio Milanini, a cura di Mario Bareghi, Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994 [1977], p. 65.

⁴ Don DeLillo, *White Noise*, London, Picador, 2005 [1985], pp. 297-298.

c'est-à-dire en somme son essence même»⁵. Nel corso della narrazione soventemente per descrivere il contenuto di questi camion, e quindi dell'intera scarica, si fa ricorso all'espedito retorico dell'enumerazione caotica⁶ di oggetti eterogenei, utile alla negazione della funzionalità degli oggetti che, così ammassati, non possono apparire integralmente e divenire oggetto di valorizzazione. Questa costante formale, già messa in luce da Francesco Orlando, accostata ad una ricorrenza a livello tematico, ossia la presenza nell'elenco di «cose che apparissero ogni volta più o meno *inutili* o *invecchiate* o *insolite* [...] in contrasto con ideali sottesi sempre variabili di utilità o novità o normalità»⁷. In questo ribaltamento si sostanzia l'aspetto negativo, notturno e invertito della scarica su cui pone l'accento il personaggio di Alexandre:

Peu à peu j'étais séduit par l'aspect négatif, je dirais presque inversi, de cette industrie. C'était un empire certes qui s'étalait dans les rues des villes et qui possédait aussi ses terres campagnardes – les décharges – mais il plongeait également dans l'intimité la plus secrète des êtres puisque chaque acte, chaque geste lui livrait sa trace, la preuve irréfutable qu'il avait été accompli – mégot, lettre déchirée, épiluchure, serviette hygiénique, etc. Il s'agissait en somme d'une prise de possession totale de toute une population, et cela par-derrière, sur un mode retourné, inversé, nocturne⁸.

Anche questa idea di rovesciamento concorre a sviluppare in Alexander un'ossessione per il mondo della scarica, interpretato anche come corrispettivo topologico della propria omosessualità. Il personaggio ama infatti affermare che una società si qualifica «par ce qu'elle rejette – et qui devient aussitôt un absolu – homosexuels et ordures ménagères notamment»⁹.

I rifiuti sono, quindi, fonte di informazioni sui risvolti più reconditi dell'esistenza individuale, ma l'esigenza di fare scarico, che riguarda in primis il microcosmo, si riflette poi sul macrocosmo attraverso l'istituzione di convenzioni sociali unani-

⁵ Tournier, *Les météores*, cit., p. 91.

⁶ Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, in *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 247-300.

⁷ Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pp. 3-4.

⁸ Tournier, *Les météores*, cit., p. 91.

⁹ *Ibidem*, p. 236.

memente condivise. È proprio nell'immondizia che si possono, quindi, individuare le tracce del passato individuale e collettivo, riportate attraverso l'elenco che «ammucchia verbalmente gli oggetti l'uno accanto all'altro, uno sopra all'altro, [...] facendo di tutti gli altri oggetti l'unico prossimo contesto accordato a ciascuno»¹⁰. In questa prospettiva ribaltata il rifiuto permane come parte realmente indistruttibile della produzione, che potrà quindi diventare la nostra eredità per gli archeologi del futuro.

La consommation est un processus sélectif destiné à isoler la part indestructible et véritablement nouvelle de la production. Le liquide de la bouteille, la pâte du tube dentifrice, la pulpe d'orange, la chair du poulet sont éliminés par le filtre de la consommation. Restent la bouteille vide, le tube aplati, l'écorce de l'orange, les os du poulet, parties dures et durables de la production, éléments de l'héritage que notre civilisation léguera aux archéologues futurs¹¹.

Secondo Calvino, infatti, lo sguardo dell'archeologo è quello dell'uomo di fronte all'eteroclitico e caotico magazzino dell'umanità, e non c'è luogo, simbolico e reale, che meglio incarni tale eterogeneità della discarica. D'altronde, come ci ricorda Guido Viale in *La civiltà del riuso* (2010), «i musei sono per antonomasia il luogo in cui si conservano cose usate: da altri popoli, da altre civiltà, altre epoche, altri lavoratori, altri padroni di casa, altri collezionisti»¹². Quale distanza intercorre allora tra questo spazio e la discarica?

A una contrapposizione affine si fa riferimento anche nel descrivere lo sconcerto degli addetti alla discarica di fronte ad un'intera biblioteca riversata nella discarica:

Un peu plus loin l'indignation de mes conseillers municipaux devient tout à fait vertueuse devant un monceau de livres, toute une bibliothèque jetée là, pêle-mêle. Chacun de nous est bientôt plonge dans la lecture de l'un de ce pauvres bouquins souillés et déchirés. Pour peu de temps toutefois, car il s'agit d'ouvrages de chimie en latin, selon quels détours venus terminer leur docte carrière en ces livres? Le livre, très recherché par les chiffonniers, n'est pas courante dans les gadoues, et je dois dire que c'est

¹⁰ Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 4.

¹¹ Tournier, *Les météores*, cit., p. 103.

¹² Guido Viale, *La civiltà del riuso. Riparare, riutilizzare, ridurre*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 4.

ma première trouvaille de ce genre. Or voici ce qu'il y a de remarquable: mes compagnons d'indigent de la grossièreté d'une population qui n'hésite pas à jeter des livres, objets nobles par excellence. Moi, au contraire, je m'émerveille de la richesse et de la sagesse d'une décharge où l'on trouve même des livres. [...] Pour mes conseillers municipaux enracinés tout d'une pièce dans le corps social la décharge est un enfer équivalent au néant, et rien n'est assez abject pour y être précipité. Pour moi, c'est un monde parallèle à l'autre, un miroir reflétant ce qui fait l'essence même de la société, et une valeur variable, mais tout à fait positive, d'attache à chaque gadoue¹³.

Lo scarto, nella prospettiva di Alexandre, in questo caso non subisce un processo di devalorizzazione, pur avendo perso la sua funzione di oggetto d'uso, ma assume un valore metonimico di traccia della società che lo ha prodotto. La discarica viene, quindi, descritta come «conservatoire de la vie quotidienne actuelle, composé d'objets inutilisables et par conséquent élevés a une sorte d'absolu»¹⁴. L'oggetto assume un valore assoluto dato che si trasforma in un simbolo memoriale, poiché testimonia con la sua permanenza residuale una totalità irrimediabilmente perduta. Paradossalmente, grazie a questa rivalorizzazione simbolica, l'oggetto di scarto assume una funzione più elevata rispetto a quella dell'oggetto di consumo: «les objets les plus hétéroclites ont ici un rendez-vous fatal décidé au moment de leur fabrication. Ce qu'il y a d'admirable dans les gadoues, c'est cette promotion généralisée qui fait de chaque débris l'emblème possible de la cité qui l'a enfanté»¹⁵.

Queste riflessioni sul concetto di funzionalità allontanano ulteriormente il personaggio. Emerge allora chiaramente l'inconciliabilità tra il pensiero comune e la visione atipica della discarica da parte del *dandy* dei rifiuti, la cui posizione scandalosa, come avremo modo di approfondire, lo isola dal resto della

¹³ Tournier, *Les météores*, cit., pp. 92-93.

¹⁴ *Ibidem*, p. 236.

¹⁵ *Ibidem*, p. 93. La trasformazione definitiva dei rifiuti che vengono gettati in discarica in una materia indistinta ed informe spetta infine ad una figura che viene definita dello "sventratore": "Au pied de la pente, armé d'un marteau et d'une sorte de machette, l'éventreur guette les objets volumineux dégorgés par le trommel et rebondissant vers lui. Il s'agit d'abord de les éviter comme des bêtes qui chargent, puis de les attaquer pour les détruire. Les paquets contenant papiers et chiffons doivent être éventrés, les tapis qui arrivent roulés, soigneusement étalés sur le sol, les caisses défoncées, les bouteilles brisées", *ibidem*, p. 104.

società rendendolo a tutti gli effetti un marginale alla stregua degli oggetti di scarto di cui si elegge a cantore.

L'archivio e la discarica

In *Le météores* emerge come luogo principe della narrazione la discarica, della quale si enfatizza la natura eterogenea, caotica e brulicante, alla quale si contrappone idealmente l'archivio, uno spazio ordinato e fortemente gerarchizzato, il cui contenuto è oggetto di un'accurata selezione. Questa dicotomia riporta in auge, in chiave contemporanea, la ricorrente contrapposizione tra *cosmos* e caos. La discarica viene rappresentata come uno spazio parallelo, infero, un *underworld* per citare il noto romanzo di DeLillo che ha come fulcro proprio i rifiuti; la contraddistingue anche una rigida separazione rispetto al "mondo di sopra", del quale rappresenta uno specchio in negativo in cui si riflette l'ultima e vera essenza delle cose.

I rifiuti, infatti, non possono essere ordinati secondo un principio armonico, ma lo spazio che li racchiude è dominato da un disordine programmatico, poiché nella discarica di Alexandre non viene attuato nessun tentativo classificatorio, non si vuole mettere ordine né stabilire gerarchie di alcun tipo o categorizzazioni razionalizzanti. In questo spazio vige un ordine alternativo, antigierarchico e contraddistinto da una proliferazione caotica e incontrollata. Il *cosmos* basa, però, la sua autodeterminazione sulla necessità di marginalizzazione, allontanamento e occultamento di ogni aspetto caotico che possa, quindi, minare dall'interno la sua rigida costruzione armonica. La dialettica tra questi due spazi, come quella tra funzionale e non funzionale, è essenziale, in fondo, alla determinazione di entrambi i luoghi.

Questa dicotomia tra un *cosmos* ordinato e il caos è rintracciabile in numerose opere, tanto che sarebbe possibile tracciarne la genealogia fin dall'antichità: si tratta, infatti, di un *topos* letterario che assume diverse declinazioni. In particolare, nella contemporaneità questa contrapposizione si reifica e attualizza nell'opposizione tra archivio e discarica, spazi appunto contrastanti e complementari che condividono un medesimo confine valicabile in entrambe le direzioni. Se l'archivio contiene quel-

lo che viene salvato per il suo valore testimoniale, la discarica raccoglie il sommerso, ma questi due spazi possono rivelare, in ultima istanza, una natura non dissimile. Alexandre, a tal proposito, si pone l'obiettivo di invertire e superare tale dicotomia a favore di un'idea di discarica totale, una visione utopica e paradossale, volta a superare ogni gerarchia e separazione spaziale, che porta a una radicalizzazione delle riflessioni sugli scarti, già presenti nel *Parmenide* di Platone, muovendo da una medesima istanza di fondo. In questo dialogo ci si interroga sulla natura di alcuni elementi eteroclitici, come il fango e la sporcizia, riflettendo sull'appartenenza di questi scarti al mondo delle idee¹⁶. Il Socrate del dialogo platonico sente il suo sistema filosofico minacciato dai resti evocati da Parmenide poiché non ritiene tali scarti appartenenti al mondo delle idee. La loro permanenza rischia, però, di mettere in discussione l'intero sistema socratico; scrive Rocco Ronchi a tal proposito: «Egli [Socrate] si sente minacciato dai resti evocati da Parmenide e reagisce emotivamente a quella minaccia [...]. Quel pullulare anarchico di avanzi lo spaventa»¹⁷. Tuttavia, il *Parmenide* mette in crisi il sistema idealistico per poi rinsaldarlo, mentre il *dandy* dei rifiuti Alexandre si fa portavoce della filosofia dello scarto riproponendo una tradizione consolidata già a partire dal basso materialismo di Georges Bataille¹⁸, che prevede un'operazione di totale desublimazione.

Tuttavia, il maggior merito della costruzione filosofica del *dandy* del pattume non è tanto quello di operare questo ribaltamento, che in effetti è presente solo nella fase embrionale della sua riflessione, quanto la decisione di superare la tirannide del dualismo in favore di una deiezione totale. A tal proposito Alexandre prende le distanze dalla mentalità piccolo borghese, largamente diffusa, come egli stesso afferma:

¹⁶ Cfr. Francesca Valdinoci, *Mundus/Immundus*, in *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 17-22.

¹⁷ Rocco Ronchi, *Filosofia della comunicazione: il mondo come resto e come teogonia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 31.

¹⁸ Georges Bataille, *Documents, réédition intégrale de la revue*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Une obsession, un idéal: une société qui ne rejeterait *rien*, dont les objets dureraient éternellement, et dont les deux grands fonctions – production-consommation – s’accompliraient sans déchets! C’est le rêve de la constipation urbaine intégrale. Au lieu que moi, je rêve d’une déjection totale, universelle qui précipiterait toute une ville au rebut¹⁹.

La visione di Alexandre, infatti, prevede infine l’eliminazione di tutte le gerarchie, anche quelle “inverite”, e di ogni logica omologante poiché ogni cosa, in fondo, è immondizia. Ad una presa di posizione non dissimile era giunto anche Marco Polo, viaggiatore protagonista delle *Città invisibili* di Italo Calvino (1972), dopo aver visitato e descritto diverse città, come Leonia, Moriana e Bersabea²⁰, anch’esse biparite tra caos e *cosmos*. Nel confronto conclusivo tra Marco Polo e Kublai Kan

KUBLAI: - Forse questo dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura, ammucciando rottami arrugginiti, brandelli di stoffa, cartaccia, e ubriachi per pochi sorsi di cattivo vino vedono intorno a loro splendere tutti i tesori dell’Oriente.

POLO: - Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezze, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori²¹.

Marco Polo non ha più certezze né riguardo alla propria identità né sul mondo, la distinzione dicotomica tra lo spazio caotico della discarica e il giardino pensile del Gran Kan è ormai solo il retaggio di un habitus mentale antico di cui l’uomo contemporaneo ha ormai esperito l’impossibilità e l’insensatezza.

¹⁹ Tournier, *Les météores*, cit., pp. 91-92.

²⁰ Cfr. Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017, pp. 151-154.

Francesca Valdinoci, *Tra ordine e caos: gli oggetti di scarto nelle eterotopie calviniane*, in *Indispensabili e marginali. Gli oggetti nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di Letizia Giugliarelli, Matteo Grassano, Maria Grazia Scrimieri, «Rivista di studi italiani», XXXIV, 3, dicembre 2018, pp. 234-246.

Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell’umano*, Firenze, Firenze University Press, 2019.

Alessandro Zaccuri, *Non tutto è da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, Milano, Editrice La Scuola, 2016, pp. 39-44.

²¹ Italo Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, ed. dir. da Claudio Milanini, a cura di Mario Bareghi, Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1992 [1972], pp. 103-104.

La concezione dello spazio rappresentata nell'opera calviniana muove da istanze analoghe rispetto al romanzo di Tournier poiché entrambi i testi condividono «l'idea che il perfetto controllo dei rifiuti e la loro espulsione dall'orizzonte civile siano opzioni utopistiche che simboleggiano l'irrealizzabile ambizione di imporre un senso unico alla Storia e di preservare un confine invalicabile tra ordine e disordine»²².

Il dandy del pattume

La presa di posizione certamente radicale di Alexandre riguardo alla necessità di una “deiezione totale”, che abbatta i confini della discarica, si riflette nella percezione di estraneità che il personaggio esperisce nei confronti della società, ben rappresentata anche dall'appellativo con il quale ama indicare se stesso, ossia il *dandy* del pattume, irregolare e marginale, escluso dai meccanismi di omologazione. Come scrive Niccolò Scaffai in *Letteratura e ecologia*, Alexandre atteggiandosi a dandy del pattume assume anche «i segni esteriori del suo nuovo status economico e mentale»²³. A Parigi acquista capi d'abbigliamento stravaganti e sei medaglioni d'oro, con inciso il nome delle città in cui si trovano le discariche di sua proprietà. Secondo il progetto mai portato a termine da Alexandre, ognuno di questi oggetti avrebbe dovuto raccogliere l'essenza concentrata dei rifiuti propria di ogni città e si sarebbe dovuto collocare in uno dei sei taschini del panciotto. Grazie a questi indumenti, il personaggio si prefigge di trasformare il proprio corpo in un reliquiario, infatti il rifiuto assume progressivamente nel corso della narrazione non più soltanto lo status di vestigia, ma anche di vera e propria reliquia del passato. Questa operazione non può che accentuare il carattere sacro dello scarto: «Et c'est ainsi, bardé de reliques, métamorphosé en châsse ordurière, muni du sextuple sceau de son empire secret que l'empereur des gadoues s'en irait en pavane de par le monde!»²⁴.

²² Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 166.

²³ *Ibidem*, p. 143.

²⁴ Tournier, *Les météores*, cit., p. 37.

Lo spirito di ribellione che muove Alexandre contro le prassi sociali in questo caso non si esaurisce in una facile provocazione ma si sostanzia di un sovvertimento permanente, per questo davvero scandaloso. Come ci ricorda Slavoj Žižek, infatti, nella contemporaneità l'eccesso trasgressivo, a causa della sua iterazione, risulta spesso deprivato del suo valore realmente scioccante²⁵.

I bersagli polemici contro i quali Alexandre si scaglia sono principalmente tre, tutti piuttosto rappresentativi della società coeva, il primo è il borghese verso la cui operosità rivolge aspre critiche perché il suo atteggiamento testimonia una volontà di profitto ad ogni costo e il tentativo di trovare un beneficio economico anche nell'immondizia. Anche la figura dello straccione, il personaggio dello *chiffonnier* di ottocentesca memoria²⁶, che incarna la versione popolare della *flânerie*, non è mossa da altra volontà, secondo Alexandre, se non quella del profitto e solo con questa finalità compie la sua misera opera di selezione tra gli scarti *au coin des bornes*. Ne è testimonianza l'invettiva scagliata da Alexandre contro un addetto alla discarica, colpevole di aver mostrato un forte disappunto di fronte all'ammasso informe di oggetti e l'auspicio che i rifiuti possano essere inseriti nuovamente nel ciclo produttivo grazie al riciclo:

- Il devrait bien exister une méthode de récupération pour toute cette bouffe, remarque-t-il avec une nuance de blâme pour ce qu'il considère sans doute comme un gaspillage.

Cloporte petit-bourgeois! Toujours cette peur de jeter, ce regret avare en face du rebut. Une obsession, un idéal: une société qui ne rejeterait *rien*, dont les objets dureraient éternellement, et dont les deux grands fonctions – production-consommation – s'accompliraient sans déchets! C'est le rêve de la constipation urbaine intégrale²⁷.

Il processo sempre più accelerato che caratterizza il ciclo di obsolescenza degli oggetti viene messo a repentaglio anche dalla

²⁵ Slavoj Žižek, *Il trash sublime*, ed. italiana a cura di Marco Senaldi, Milano, Mimesis, 2013.

²⁶ Cfr. Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017. Francesca Valdinoci, *Lo chiffonnier, Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 74-94.

²⁷ Tournier, *Les météores*, cit., pp. 91-92.

controazione del collezionista di resti e rifiuti, una figura d'indole aristocratica, e per questo degna di minor disprezzo rispetto agli altri gruppi sociali: «Aujourd'hui l'objet est déclaré de plus en plus vite usagé, inutilisable, et jeté au rebut. C'est dans ce rebut que le collectionneur vient souvent le chercher. Il le sauve, il le recueille, il le restaure, enfin il lui donne chez lui une place d'honneur où ses qualités s'épanouissent»²⁸. Alexander, pur dichiarando di comprendere il fascino insito nell'azione del collezionista, sostiene di considerarlo affine ad un moto regressivo poiché non asseconda il ciclo consumistico che porta velocemente ogni oggetto alla discarica. Inoltre, la collezione non può che scaturire a partire da un'idea riduttiva e sostanzialmente negativa del pullulare indistinto caratteristico dell'eterogeneità amorfa del pattume. Il collezionista dà prova, agli occhi del dandy dei rifiuti, di un gusto reazionario nel prolungare oltre il dovuto la vita degli oggetti: «Le goût des collections d'objets originaux est absolument réactionnaire, intempestif. Il s'oppose au mouvement de production-consommation qui s'accélère de plus en plus dans nos sociétés – et qui débouche dans la gadoue»²⁹.

Questa figura compie, quindi, un'azione antitetica rispetto a quella del *dandy* dei rifiuti, ha, quindi, il demerito di non assecondare la prassi consumistica secondo la quale la vita degli oggetti deve essere sempre più breve così da imporre un'accelerazione al ciclo di produzione e consumo alla base del sistema capitalistico contemporaneo. Si viene così a creare un cortocircuito di senso, un paradosso velato di amaro umorismo, ben rappresentativo della poetica dell'autore, che vede nel *dandy* Alexandre il più radicale sostenitore della società dei consumi, nella quale la massificazione dell'uomo raggiunge i suoi esiti ultimi, poiché si sta creando un mondo discarica, come ci ricordano le immagini della colossale Great Pacific Garbage Patch.

Una soluzione al problema dell'accumulo dei rifiuti è la costruzione di un grande inceneritore, contro cui Alexandre scaglia parole livorose. La permanenza della discarica come grande serbatoio di accumulazione e magazzino dell'umanità viene, in-

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 102.

fatti, messa a repentaglio dalla prassi sempre più diffusa dell'incinerazione. Il pericolo insito nella scomparsa della discarica assume un contenuto morale poiché viene interpretata alla stregua di un tentativo di eliminazione di ogni tipo di oggetti e persone considerate marginali: «Nul doute, à nos yeux, c'est notre corps et notre âme d'irréguliers que l'on complotte de jeter à la flamme»³⁰. Il falò dell'immondizia riporta alla mente di Alexandre i roghi a cui la Santa Inquisizione condannava gli eretici, ossia tutti coloro che si facevano portatori di una posizione divergente rispetto ai dogmi religiosi. L'inceneritore acquista, quindi, una valenza simbolica poiché indica l'attitudine della società al livellamento di ogni differenza e infine alla riduzione in cenere di ogni alterità che non sia stato possibile assimilare:

La vérité, c'est que cet enfer matérialise la victoire complète et définitive – jusqu'à la cendre, jusqu'au néant – des gens-de-bien sur les marginaux. Avec la destruction des ormes par le feu, la société hétérosexuelle fait un grand pas en avant vers l'uniformisation, le nivellement, l'élimination de tout ce qui est différent, inattendu, créateur³¹.

Non si tratta più soltanto di un'operazione di marginalizzazione, intesa come momento essenziale, ben descritta da Michel Foucault³², ma di una soluzione finale che evoca, oltre che i roghi medievali, le camere a gas naziste, in corso di attivazione all'epoca dei fatti narrati.

In questo senso la discarica rappresenta l'ultimo baluardo di residenza di cose e persone marginali, ma ancora esistenti per quanto celate alla vista dei più. In *L'Échange symbolique et la mort*, Jean Baudrillard evidenzia come il nostro sistema economico si basi su un ciclo consumistico, che termina solo apparentemente con la fine dell'oggetto. Non si tratta, infatti, di una vera e propria morte, ma di un'operazione di occultamento che in realtà coincide con l'accumulo di rifiuti in quello che a buon diritto diviene il più ricco ricettacolo dell'umanità ossia la discarica³³. Per scardinare questo sistema risulta allora indi-

³⁰ *Ibidem*, p. 119.

³¹ *Ibidem*, p. 140.

³² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

³³ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

spensabile partire dalla discarica e disvelare quello che la società tende a rimuovere dal suo orizzonte percettivo. La missione del dandy di fare emergere una realtà occultata e messa al bando diviene quindi necessaria e salvifica. Il mondo della discarica, luogo principe del romanzo di Tournier, in quanto capovolgimento del *cosmos* e regno brulicante dell'oblio, può divenire anche serbatoio di nuove prospettive e fulcro di una rinnovata memoria dell'umano. Solo partendo da questo spazio, infatti, si può rivolgere lo sguardo all'umanità tutta, in una prospettiva integralmente inclusiva.

Indice dei nomi

A

Abd El-Krim Mohamed 205
Accolti, Benedetto di Michele 197n
Adorno, Theodor W. 307 e n
Aeneas 39
Aeshimann, Eric 60n
Agli, Antonio degli 197n
Agostino, v. Aurelius Augustinus Hipponensis (sanctus)
Agrippina 50, 51
Agrippine, v. Agrippina
Aigaliers, Pierre de Laudun d(e) 47
Ajello, Nello 232n, 235n
Alberti, Francesco d'Altobianco degli 197 e n, 198 e n
Alberti, Leon Battista 6, 189 e n, 191, 193, 194, 195, 196 e n, 197 e n, 198n, 199, 201 e n, 202, 203
Albizzeschi, Bernardino degli (santo) 156
Alexander Magnus 143, 144
Alexandre Le Grand, v. Alexander Magnus
Alexis, Paul 259
Alfonso d'Aragona, v. Alphonsus Aragonensis
Alighieri, Dante 18, 140, 145n, 146 e n, 199, 200, 201, 202
Allégret, Marc 109, 111
Alphonsus Aragonensis 16, 154 e n, 161
Althusser, Louis 240
Ammaniti, Niccolò 295, 296n, 297n, 304 e n, 305n
Anceschi, Luciano 233n, 236 e n, 238, 242
Andreae, Johan Valentin 41n

Anjou, Louis III d(e) 154n
Angot, Christine 5, 12, 55, 56 e n, 61, 62 e n, 63, 64, 65, 66, 67, 70
Antonio da Bitonto (frate) 156 e n, 162 e n
Anvers, Hadewijch d(e) 143n
Apollinaire comte d'Argout, Antoine Maurice 216
Arasse, Daniel 174n
Arbasino, Alberto 232, 235, 236n, 241n, 248
Arcangeli, Massimo 295n, 296n, 305n
Argan, Giulio Carlo 198n
Argaville, Brian T. d(e) 175n
Argout, comte d(e) v. Apollinaire comte d'Argout, Antoine Maurice
Aristote, v. Aristoteles
Aristotele, v. Aristoteles
Aristoteles 163n, 200
Armand d'Artois, v. Dartois de Bourbonville, Armand François Victor
Arnim, Achim d(e) 80n
Arouet, François-Marie 33
Artaud, Antonin 90n
Aurelius Augustinus Hipponensis (sanctus) 141n, 165
Aurispa, Giovanni 197
Auroy, Carole 107n, 114n, 115n

B

Bac, Ferdinand 218n, 222n, 224n
Bacon, Francis 212
Baguley, David 255 e n, 258n, 259 e n
Baldick, Robert 259n
Balestra, Silvia 296n
Balestrini, Giovanni 231 e n, 235, 236, 239, 248

- Balestrini, Nanni, v. Balestrini, Giovanni
 Ballanche, Pierre-Simon 222
 Balzac, Honoré de 292
 Barante, Prosper de 222
 Barbato, Andrea 239n
 Barenghi, Mario 296n
 Baricco, Alessandro 306, 307n
 Barilli, Renato 231n, 232 e n, 235n,
 236n, 237, 238, 241, 248
 Baron, Jacques 205, 206n
 Barré, Jean-Marie 112n
 Barthes, Roland 307n
 Bartoli, Lorenzo 200n
 Bassani, Giorgio 6, 19, 231, 233 e n,
 234, 235, 237, 241, 242 e n, 243 e
 n, 244 e n, 246, 247, 248 e n
 Bassano, Jacopo 183 e n
 Bataille, Georges 77n, 86 e n, 87 e n,
 88n, 206, 316 e n
 Bats du Château, Violante 5, 11, 28
 Baudrillard, Jean 321 e n
 Bayle, Pierre 28 e n, 43 e n
 Beach, Warren Joseph 241
 Béatrice de Nazareth, v. Nazareth,
 Béatrice de
 Baudelaire, Charles 55
 Beauvoir, Simone de 212, 266 e n
 Beccadelli, Antonio 15, 161 e n
 Becci, Irene 93n
 Bellagamba, Alice 92n
 Bellemain-Noël, Jean 78
 Belleville, Abbé François 252n, 262n
 Bellmer, Hans 86 e n
 Bembo, Pietro 17, 192, 193, 194 e n,
 195
 Benjamin, Walter 210
 Berg, Christian 256n
 Bergerac, Savinien Cyrano de 11, 46,
 50, 51n
 Bergson, Henri 77
 Bermudez, Victor 207n
 Bernardino da Siena, v. Albizzeschi, Ber-
 nardino degli (santo)
 Berté, Monica 200n
 Bertolini, Lucia 196n
 Besomi, Ottavio 163n
 Bessarion, Johannes Basilus (card.) 164
 e n, 165n
 Bessarione, v. Bessarion, Johannes Basi-
 lius (card.)
 Bettini, Maurizio 32n, 34n
 Beyle, Marie-Henri 44, 218 e n, 219,
 229, 230
 Bidoit, Elise 56, 62, 63, 64, 65, 66, 67
 Biet, Christian 45n, 48
 Bihl, Michele 162n
 Bingen, Hildegarde de 143n
 Biondo, Flavio 17, 190 e n, 191, 197
 Bisconti, Donatella 9n, 17, 24, 196n
 Bloy, Léon 252 e n
 Boccaccio, Giovanni 17, 200
 Boccace, v. Boccaccio, Giovanni
 Bohr, Niels 209
 Boisset, Emmanuel 37n
 Bologne, Jean-Claude 251n
 Bonaparte, Charles Louis Napoléon 217
 Bonaventura da Bagnoregio (santo) 141n
 Bonaventure, v. Bonaventura da Bagno-
 reggio (santo)
 Boncompagni, Ugo (papa) 175, 182
 Bonito Oliva, Achille 232
 Borja i Llançol, Alonso de (papa) 16,
 165
 Borromée, Charles, v. Borromeo, Carlo
 Borromeo, Carlo 37
 Bosi della Verrucola, Andreola 164n
 Bossuat, Robert 138n
 Bourdel, Maurice 107, 108
 Bracciolini, Poggio 15, 153n, 157n,
 161, 191
 Brecht, Bertold 125 e n, 126, 129
 Breitbach, Joseph 116
 Breton, André 75 e n, 80n, 212
 Brisson, Pierre 108
 Brizzi, Enrico 295, 296n
 Brolli, Daniele 299 e n, 300n, 302n,
 304n, 305n
 Brondino, Andrea 299 e n
 Bruni, Leonardo 17, 190 e n, 191, 197
 e n, 198 e n, 199, 200 e n, 201 e
 n, 202
 Brutus, v. Brutus, Marcus Junius
 Brutus, Marcus Junius 39
 Buonarroti, Michelangelo 178, 180,
 181, 183, 184
 Burdeus, Arias 11, 28, 29, 32, 35, 36,
 37, 38, 42, 43
 Butler, Judith 94n

 C
 Cacopardi, Irene 22, 295

- Cacus 37 e n
 Caesar, Gaius Iulius 39
 Caigny, Florence de 49n
 Caliani, Paolo 167
 Callisto 33
 Callisto III, v. Borja i Llançol, Alonso de (papa)
 Calvino, Italo 238 311 e n, 313, 317 e n
 Camporeale, Salvatore 163n
 Camus, Jean-Pierre 44n, 49
 Candolas, Antoine 28, 32 e n, 36, 39, 40, 42
 Cantimori, Delio 180n
 Capelli, Giulio 164n
 Capet, Philippe 138n
 Carafa, Gian Pietro (papa) 182n
 Caredda, Paolo 295n
 Carnesecchi, Piero 181
 Carraud, Christophe 198n
 Carson, Anne 139n
 Carucci, Jacopo 180
 Cassola, Carlo 233, 237, 247
 Castagno, Andrea del 183 e n
 Caussin, Nicolas (Père) 49 e n
 Cayot, Céline 222n
 Céard, Henry 259
 Celati, Gianni, v. Celati, Giovanni
 Celati, Giovanni 248
 Célérier, Pascal 115
 Celli, Giorgio 232
 César, v. Caesar, Caius Julius
 Cesari, Severino 295, 296n
 Chariton 39
 Charpentier, Georges 257
 Chasseguet-Smirgel, Janine 84n
 Chastel, André 16, 167n, 173, 180n
 Chevrel, Yves 258n
 Chioccarelli, Bartolomeo 156n
 Chiodo, Sonia 200n
 Chiti, Elisa 140n
 Chmielnicki, Bogdan 225
 Cicero, Marcus Tullius 190, 194, 195
 Cicéron, v. Cicero, Marcus Tullius
 Circe 32, 34 e n
 Circé, v. Circe
 Claudel, Paul 115
 Clemente, Frances 94n
 Clovis, Charly 56, 65
 Clytemnestra 33
 Clytemnestre, v. Clytemnestra
 Cocteau, Jean 109, 110
 Cogy, Pierre 256n
 Colette, Sidonie-Gabrielle 55, 215
 Colmieu, Guy de 138n
 Colombo, Furio 232
 Colonna, Vittoria 181
 Compagnon, Antoine 319n
 Condulmer, Gabriele (papa) 17, 154 e n, 157n, 160, 162, 164, 191
 Contarini, Gaspare 181
 Contat, Michel 274n, 275n
 Corneille, Pierre 11, 46, 50, 51, 52 e n, 53 e n, 54 e n
 Corno, Philippe 37n
 Cortesi, Mariarosa 155n
 Cortesi, Paolo 155 e n
 Costa, Corrado 232
 Creon 34
 Créon, v. Creon
 Crépu, Michel 113
 Cressonessart, Guiard de 137n, 138n, 139n
 Croce, Benedetto 238
 Curi, Fausto 232 e n
 Curtius, Ernst Robert 109, 111n, 118
 Curtoni, Matteo 295n
 Cusano, Nicola, v. Krebs, Nikaulaus

 D
 Dacquín, Jenny (Mme de Montijo) 221
 Daniel, Jean 68 e n
 Dante, v. Alighieri, Dante
 Dartois de Bournonville, Armand François Victor 255n
 Dati, Leonardo 195, 196 e n, 197n
 Daudet, Léon 79n
 Davanzati, Mariotto d'Arrigo 197n
 De Amicis, Edmondo 262n
 De Capua, Maria 5, 13, 91
 De Palma, Brian 297
 De Rossi, Giovanni Battista 153n
 De' Medici, Lorenzo 203
 Delafosse, Maurice 207n
 Delange, Jacqueline 212
 Delessert, Valentine 222
 DeLillo, Don 311 e n, 315
 Delon, Michel 76n, 77n, 82n
 Demostene, v. Demosthenes
 Démosthène, v. Demosthenes
 Demosthenes 164n, 194
 Derveaux, Léon-Victor 254

- De Sica, Vittorio 242
 Desnos, Robert 75n
 Despentes, Virginie 215
 Dessì, Maria Rosa 196n
 Devereux, Georges 81n, 88n
 Di Cori, Paola 92n
 Di Marco, Roberto 319n
 Di Napoli, Giovanni 160n
 Diallo, Nafissatou 68n
 Dido 39
 Didon, v. Dido
 Dionisotti, Carlo 179n, 194n
 Donat, v. Donatus Aelius (grammaticus)
 Donatus Aelius (grammaticus) 191
 Donnarumma, Raffaele 280 e n, 282,
 283n
 Dorfles, Gillo 232
 Doumic, René 108
 Dracoulidès, Nicolaos Nicolaou 86n
 DSK, v. Strauss-Kahn, Dominique
 Du Bellay, Joachim 215n
 Dubois, Jacques 65n
 Dumas, Alexandre 215
 Dupuis, Auguste (Père) 207n
 Dürer, Albrecht 248
 Dustan, Guillaume 55
- E
- Eckhart (magister) 140n, 147, 148n,
 149n
 Eco, Umberto 232 e n, 235n, 236 e n,
 240 e n, 247 e n, 248
 Einstein, Carl 212
 Eliot, George 233
 Eliot, Thomas Stearns 239, 242
 Ellis, Bret Easton 280
 Elm, Kaspar 156
 Énée, v. Aeneas
 Eribon, Didier 114
 Erynies 45
 Erymnae, v. Erynies
 Esbaldit, Etienne 11, 28, 32n, 36, 37,
 38, 39, 40, 43
 Esenin, Sergej 125
 Eugène IV, v. Condulmer, Gabriele (papa)
 Eugenio IV, v. Condulmer, Gabriele (papa)
 Eymery, Marguerite 205
- F
- Fabiani, Daniela 9n, 24
- Fantuzzi, Marco 162n
 Fattori, Marta 163n
 Fau, Guillaume 107 e n, 115 e n
 Fazio, Bartolomeo 161 e n
 Felice V, v. Savoie, Amédée VIII de
 Feltrinelli, Giangiacomo 234, 235
 Fenzi, Enrico 200n
 Fernandez, Dominique 109n
 Ferrara, Giansiro 231n
 Ferrari, Stéphan 44n
 Ferraù, Giacomo 155n
 Ferrer, Billy 61, 62, 63, 64, 65, 66
 Ferroni, Giulio 298n
 Filippini, Enrico 232, 235
 Filon, Augustin 215 e n, 217n
 Filoni, Marco 240n, 247n
 Fiorilla, Maurizio 200n
 Flaminio, Marco Antonio 181
 Fogolari, Gino 171n, 172n, 173n, 178n,
 181n, 182n, 184n
 Fontaines, Godefroid de 138n
 Forain, Jean-Louis 254
 Forcella, Vincenzo 153
 Forest, Philippe 65 e n
 Forestier, Georges 48 e n
 Forster, Edward Morgan 290n
 Fortier, Corinne 93 e n, 94 e n, 97n
 Fortini, Franco 245
 Fortunio, Giovan Francesco 192
 Foucault, Didier 36n
 Foucault, Michel 321n
 Fozzer, Giovanna 137n, 143n
 Fragonard, Marie-Madeleine 45 e n
 Franco, Christiana 32n
 François I^{er}, v. Orléans, François d(e)
 Frassinetti, Augusto 238
 Frédéric d'Aragon, v. Fredericus Arago-
 nensis
 Fredericus Aragonensis 203n
 Freud, Sigmund 99, 100, 121
 Fubini, Riccardo 158n
 Fumaroli, Marc 36 e n, 37n
 Furiae 45
 Furies v. Furies
- G
- Gadda, Carlo Emilio 239, 299 e n
 Gaeta, Attanasio 156n
 Gaeta, Franco 163n
 Gairaud, François 28, 33, 36
 Galiazzo, Matteo 295n

Gallimard, Gaston 107
 Gambaro, Fabio 286n, 297n
 Gamberale, Leopoldo 157n
 Gamoneda, Amelia 207n
 Garboli, Cesare 245
 Garcin, Jérôme 69, 270, 271, 273
 Gardair, Jean-Michel 123
 Garin, Eugenio 155n, 198n
 Gaultier, Léonard 31
 Gay, Jean 254
 Gemin, Massimo 174n, 181
 Genet, Jean 55, 215
 Genette, Gérard 59n
 Gentili, Augusto 173n, 180n
 Georges de Trébizonde, v. Georgios Trapezountios
 Georgios Trapezountios 197
 Ghirlandaio, Domenico 183
 Giacometti, Alberto 212 e n
 Giberti, Giovanni Matteo 181
 Gide, André 55, 107, 110 e n, 111 e n, 115, 117, 118, 120, 121, 122
 Gillet, Louisa 256n, 108
 Ginzburg, Natalia 245
 Giovanna II (regina di Napoli) 154n
 Girard, René 227 e n, 228
 Girolamo, v. Hieronymus, Sofronius Eusebius (sanctus)
 Giuliani, Alfredo 231n, 233, 235n, 236n, 248
 Gladstone, William Ewart 215
 Godard de Donville, Louise 36n
 Godard, Jean-Luc 297
 Godefroid de Fontaines, v. Fontaines, Godefroid de
 Godon, Louise 209
 Goethe, Wolfgang 224
 Goltzius, Hendrick 33n
 Gonzaga, Giulia 181
 Gordon, Helen 209
 Gorni, Guglielmo 195n, 196n, 197n, 201n
 Governi, Massimiliano 295n, 305
 Gozzi, Alfredo 232
 Gramsci, Antonio 192, 193
 Grasman, Edward 168n, 182 e n, 183
 Gratianus (magister) 155, 158
 Grayson, Cecil 189n, 198n
 Graziano, v. Gratianus (magister)
 Green, Julien 14, 107 e n, 108, 109, 110 e n, 111, 112, 113, 114 e n, 115

e n, 116, 117 e n, 118, 119, 120
 Grégoire XIII, v. Boncompagni, Ugo (papa)
 Grégoire, v. Gregorius Magnus (papa)
 Gregorius Magnus (papa) 168, 173
 Griaule, Marcel 205, 206, 207, 208 e n
 Grimani, Marino 180
 Guarnieri, Romana 137n, 139, 142n
 Guérin, Philippe 200n
 Guerini, Enrico 110n, 115
 Guglielmi, Angelo 231n, 232
 Guglielmi, Francesca 20
 Guiard de Cressonessart, v. Cressonessart, Guiard de
 Guillaume de Nangis, v. Nangis, Guillaume de
 Guillaume de Saint-Thierry, v. Saint-Thierry, Guillaume de
 Guillaume de Ségla, v. Ségla, Guillaume de
 Guizot, François 215n
 Guy de Colmieu, v. Colmieu, Guy de

H

Hacquard, Augustin (Père) 207n
 Hadewijch d'Anvers, v. Anvers, Hadewijch de
 Hamesse, Jacqueline 163n
 Hannon, Théodore 255, 256 e n, 257n, 258 e n
 Hardy, Alexandre 11, 45 e n, 46, 48 e n, 49
 Hardy, Thomas 241
 Hasenohr, Geneviève 138n, 142n
 Haveloch Ellis, Henry 119 e n
 Heisenberg, Werner Karl 146
 Hennique, Léon 259
 Héraclès, v. Hercules
 Hercules 37
 Hermès Trismégiste, v. Hermes Trismegistus
 Hermes Trismegistus 41
 Hermite, François L(e) 11, 46, 50 e n
 Hérode, v. Herodes Antipatros
 Herodes Antipatros 50
 Herpe, Noël 114 e n
 Hervilly, Ernest d(e) 260 e n
 Hésiode, v. Hesiodus
 Hesiodus 202
 Hieronymus, Sofronius Eusebius (sanctus) 157n, 165
 Hildegarde de Bingen, v. Bingen, Hildegarde de

Hochmann, Jacques 76n
 Hollier, Denis 77n
 Homère, v. Homerus
 Homerus 194
 Horace, v. Horatius, Quintus Flaccus
 Horatius, Quintus Flaccus 47n
 Houellebecq, Michel 21, 22, 55, 279,
 280 e n, 281 e n, 282 e n, 283, 286
 e n, 287 e n, 289, 290 e n, 291, 292
 e n, 293 e n
 Hugo, Victor 112, 215, 225, 273
 Huguenin, François 115
 Hugues de Saint-Victor, v. Saint-Victor,
 Hugues
 Humbert de Paris, Guillaume 138
 Humfrey, Peter 170n, 171n, 175n, 176n
 Huot de Longchamp, Max 137n, 139n,
 140
 Husserl, Edmund 240
 Huysmans, Joris-Karl 20, 55, 251,
 252 e n, 253 e n, 254 e n, 255 e n,
 256 e n, 257 e n, 258, 259 e n, 260 e
 n, 261 e n, 262 e n, 263 e n

I

Iacobus (apostolus) 168
 Iacub, Marcela 12, 55, 56 e n, 57,
 58n, 59 e n, 60 e n, 61, 64, 65, 67 e
 n, 68, 69 e n, 70, 72n
 Iohannes (apostolus) 30, 168, 181, 221
 Ioppolo, Giovanni 231n
 Ireland, John 276n
 Isabelle (regina) 192
 Iser, Wolfgang 56 e n
 Isidoro di Siviglia 158
 Issacharoff, Michael 254 e n, 259n,
 262 e n

J

Jacques (apôtre) v. Iacobus (apostolus)
 James, Henri 241
 Jamin, Jean 207, 208n, 210
 Jeandillou, Jean-François 59n
 Jaufré Rudel, v. Rudel, Jaufré
 Jauss, Hans Robert 56n
 Jean d'Outremeuse, v. Outremeuse, Jean d(e)
 Jean, v. Iohannes (apostolus)
 Jourda, Pierre 224n
 Joyce, James 239
 Judas (apostolus) 170

K

Kafka, Franz 239
 Kaplan, P. H. D. 175, 180n, 182
 Kertesz-Vial, Elisabeth 19, 242n
 Kissel, Myriam 14
 Knight, R. George 158n
 Krebs, Nikaulaus 165 e n
 Krynen, Jacques 37n

L

La Rochejaquelein, Félicie de 218,
 218n, 220, 221n, 225, 225n
 Labiche, Eugène 219
 Laclos, Choderlos de 215
 Lacretelle, Jacques de 112
 Lafaille, Germain 29, 29n, 42, 42n,
 Lafond, Tristan de 107n
 Lancelin, Aude 265n
 Lançon, Philippe 114
 Lancre, Pierre de 32, 32n, 34, 34n, 49,
 49n
 Larchey, Lorédan 258
 Laudun, Pierre de 47, 47n,
 Laurent le Magnifique, v. De' Medici,
 Lorenzo
 Le Grix, François 108, 109, 113, 120
 Lebrun, Annie 77n
 Leiris, Michel 205 e n, 206 e n, 207 e n,
 208 e n, 209, 210, 211 e n, 212 e n,
 213, 214
 Lemonnier, Camille 257n, 263 e n
 Lenclos, Ninon de 43
 Lenoir, Rebecca 198n
 Léonard de Vinci, v. Vinci, Leonardo da
 Leone, Sergio 297
 Lesbats, Claude 113
 Lestringant, Frank 110 e n, 111, 122
 Lévi-Strauss, Claude 210
 Lévi, v. Matthaeus (apostolus)
 Liala, v. Negretti Odescalchi, Amalia Liana
 Libert, Lucien 89n
 Lombardi, Germano 232
 Lopez, Pasquale 179n
 Lorandini, Francesca 282n, 292
 Lorenzini, Niva 232n
 Louette, Jean-François 86n
 Luc, v. Lucas (evangelista)
 Lucas (evangelista) 169, 172, 176n
 Luigi III d'Angiò, v. Anjou, Louis III d(e)
 Lukács, György 240 e n

Luquet, Pierre 76n
 Luttazzi, Daniele 295, 301, 302n
 Luzi, Alfredo 14, 123

M

Mac Mahon, Patrice 20, 253
 Magdebourg, Mechthild de 143n
 Maître Eckhart, v. Eckhart (magister)
 Majakovskij, Vladimir 125
 Mallion, Jaimee 219n
 Mancini, Girolamo 153n
 Manet, Edouard 212
 Manetti, Gianozzo 200, 201 e n
 Manganelli, Giorgio 232, 247
 Mann, Thomas 242
 Manselli, Raoul 156n
 Mansencal, Jean de 42
 Mao, Tse Dong, v. Mao, Zedong
 Mao, Zedong 212, 213
 Marc, v. Marcus Alexandrinus (evangelista)
 Marcel, Gabriel 120,
 Marchese, Lorenzo 293n
 Marco, v. Marcus Alexandrinus (evangelista)
 Marcus Alexandrinus (evangelista) 158n
 Marguerite de Navarre, v. Navarre, Marguerite de
 Marguerite Porete, v. Porete, Marguerite
 Maria Magdalena (sancta) 171, 177
 Marie-Madeleine, v. Maria Magdalena (sancta)
 Marigny, Philippe de 138n
 Maritain, Raïssa 109, 113
 Marsuppini, Carlo 197
 Martel, Frédéric 109 e n, 114, 115 e n, 116
 Martin du Gard, Roger 111n, 121
 Marzys, Zygmunt 192n
 Massaron, Stefano 295n
 Massimi, Maria Elena 173n, 175n, 180n
 Matthaëus (apostolus) 172, 228
 Matthieu, v. Matthaëus (apostolus)
 Matzneff, Gabriel 110n
 Maupassant, Guy de 259
 Mauriac, François 112 e n, 113, 115, 119
 Mauriac, Jeanne 113
 Maurois, André 120
 Mauron, Charles 78

Mauss, Marcel 18, 206, 207, 211
 Mazières, Frédéric 13, 75, 89
 Mealhe, Bertrand 42
 Mechthild de Magdebourg, v. Magdebourg, Mechthild de
 Medea 32n, 34, 48, 51
 Médée, v. Medea
 Mélanippe, v. Melanippus
 Melanippus 39
 Ménélas, v. Menelaus
 Menelaus 37
 Mérimée, Prosper 19, 215 e n, 216n, 217 e n, 218 e n, 219 e n, 220 e n, 221 e n, 222 e n, 223, 224 e n, 225, 226 e n
 Merleau-Ponty, Maurice 240
 Métraux, Alfred 206
 Michel-Ange, v. Buonarroti, Michelangelo
 Mickiewicz, Adam 224
 Mieli, Mario 91, 99 e n, 100 e n, 101 e n, 102, 103
 Millet, Catherine 55
 Mirbeau, Octave 79
 Mohler, Ludwig 164
 Molé, Louis-Mathieu comte de 222
 Molière, v. Poquelin, Jean-Baptiste 43
 Monferan, Jean-Charles 47
 Montchrestien, Antoine de 11, 46 e n, 47n
 Montherlant, Henri de 108
 Morand, Paul 108
 Moravia, Alberto, v. Pincherle, Alberto
 Moretti, Franco 283
 Morny, Charles de 215
 Morone, Giovanni (card.) 182
 Moyne, Pierre Le (Père) 49 e n
 Muraro, Luisa 145 e n, 184n
 Muraro, Michelangelo 174n

N

Nangis, Guillaume de 137n
 Napoléon III, v. Bonaparte, Charles Louis Napoléon 217
 Navarre, Marguerite de 142n
 Nazareth, Béatrice de 143n
 Nebrija, Antonio de 192 e n
 Negretti Odascalchi, Amalia Liana 233, 237, 248
 Negri, Antonio 235n
 Negri, Toni, v. Negri, Antonio
 Niccolai, Giulia 232

- Niccoli, Niccolò 18, 198, 199
 Niccolò V, v. Parentucelli, Tommaso (papa)
 Nicolas de Verdun 27
 Nietzsche, Friedrich 84, 85n
 Ninon de Lanclos, v. Lanclos, Ninon de
 Nodier, Charles 223, 224 e n, 225
 Nove, Aldo 295, 296n, 297
- O
- Offenbach, Jacques 219
 Olivier, Jacques 49
 Orengo, Nico, v. Orengo, Nicola
 Orengo, Nicola 232n
 Orlando, Francesco 281n, 310 e n, 312 e n, 313n
 Orléans, François d(e) 192
 Orphée, v. Orpheus
 Orpheus 202
 Osmond, Percy H. 167 e n, 180n
 Outremeuse, Jean d(e) 139n
 Ozwald, Thierry 19
- P
- Pagliarani, Elio 232
 Palmerston, Lord 215
 Palumbo, Nino 238
 Panormita, v. Beccadelli, Antonio
 Paolo, v. Paulus Tarsensis (apostolus)
 Parentucelli, Bartolomeo Lucando 164n
 Parentucelli, Tommaso (papa) 16, 164 e n, 165
 Paris, Guillaume Humbert de 138n
 Parise, Goffredo 238
 Paschini, Pio 162n
 Pasolini, Pier Paolo 14, 123 e n, 124 e n, 125 e n, 126 e n, 127, 128, 129 e n, 130, 132, 133, 233, 238
 Pasquier, Étienne-Denis 222
 Pasquier, Pierre 47n
 Pasternak, Boris 234
 Pater, Walter 118 e n
 Patroni Griffi, Giuseppe 91, 93n, 94n, 97n
 Paucapalea (magister) 155
 Paul IV, v. Carafa, Gian Pietro (papa)
 Paul, v. Paulus Tarsensis (apostolus)
 Paulus Tarsensis (apostolus) 30, 165, 167, 168, 180n, 181
 Pauvert, Jean-Jacques 77n, 79n, 85 e n, 87 e n, 90n
 Pellissier, Pierre 216n, 217 e n
 Perec, Georges 209
 Perriera, Michele 232
 Pescatori, Vittorio 91, 102 e n, 103n, 106
 Petrarca, Francesco 17, 158n, 164n, 179n, 194, 199, 200 e n, 201
 Pétrarque, v. Petrarca, Francesco
 Petrus (apostolus) 16, 168, 178
 Pexoto, Fernanda 207n
 Philippe de Marigny, v. Marigny, Philippe de 138n
 Philippe IV Le Bel, v. Capet, Philippe
 Philippe, Gilles 272n
 Picasso, Pablo, v. Ruiz Picasso, Pablo 212
 Pichard, Louis 138n
 Pierdominici, Luca 9n, 15, 24
 Pierre, v. Petrus (apostolus)
 Pietro, v. Petrus (apostolus)
 Pignotta, Alberto 232
 Pignotti, Lamberto 232
 Pincherle, Alberto 233
 Pinketts, Andrea G. 295n, 305 e n
 Pizzicollì d'Ancona, Ciriaco de' 197n
 Platone 123, 179n, 316
 Plutarchus 224
 Plutarque, v. Plutarchus
 Pole, Reginald 181
 Politen, v. Poliziano, Angelo
 Poliziano, Angelo 203n
 Pompeo Usiglio, v. Vanini, Giulio Cesare
 Pontormo, v. Carucci, Jacopo
 Poquelin, Jean-Baptiste 43
 Porcari, Stefano 196n
 Porete, Marguerite 15, 137 e n, 138 e n, 139n, 141n, 142n, 144n, 145
 Porta, Antonio 232
 Pouchkine, Alexandre 224
 Poumarède, Jacques 27 e n, 28, 29n, 38n, 42n
 Pound, Ezra 239
 Poupet, Georges 107, 116
 Pradier (chaussetier de Toulouse) 40
 Pratolini, Vasco 233
 Prearo, Massimo 103n
 Prescendi Moresi, Francesca 103n
 Prigent, Gaël 253 e n
 Prigent, Michel 53 e n
 Prospero, Adriano 179n
 Protée, v. Proteus

- Proteus 37 e n
Pseudo-Dionys, v. Pseudo-Dionysius (philosophus)
Pseudo-Dionysius (philosophus) 141n
Pustianaz, Marco 92 e n
- Q
- Quintiliano, v. Quintilianus, Fabius Marcus
Quintilianus, Fabius Marcus 163n
- R
- Rabelais, François 224
Rachilde, v. Eymery, Marguerite
Raclot, Michèle 115
Raffarin, Anne 190n
Rangone, Gabriele 161n, 162n
Raphaël, v. Sanzio, Raffaello
Reato, Elisa 20
Regoliosi, Mariangela 161n, 163n
Rey, Alain 29n
Richard de Saint-Victor, v. Saint-Victor, Richard de
Richepin, Jean 253 e n
Rivière, Georges-Henri 206
Robbe-Grillet, Alain 239
Robusti, Jacopo 173
Rodis-Lewis, Geneviève 31n
Rolland, Romain 108
Romain, Pierre 28, 30, 33, 34, 36, 39
Roncaglia, Aurelio 123 e n, 126n
Ronchi, Rocco 316 e n
Roque, Matthieu de la 42
Rosset, François de 40n, 44n
Rosteguy de Lancre, Pierre de 32 e n, 34 e n, 49 e n
Rotrou, Jean de 50
Roudaut, François 38n
Roussel, Raymond 206, 207n, 211
Roux, Pierre-Paul 205
Rovelli, Carlo 146n
Rubens, Pierre Paul 33n
Rude, Jacques 255n
Rudel, Jaufré 143
Ruiz Picasso, Pablo 212
- S
- Saba, Guido 38n
Sabbadini, Remigio 153n
Sabina, Donato 298n, 304 e n, 306n
- Sachs, Maurice 109n
Sade, Donatien Alphonse François de 75 e n, 76, 77n, 78n, 79 e n, 80n, 81n, 82n, 83n, 84 e n, 85 e n, 86n, 87 e n, 88 e n, 89n
Sade, Marquis de v. Sade, Donatien Alphonse François de
Sagundino, Niccolò 197
Saint Augustin, v. Aurelius Augustinus Hipponensis (sanctus)
Saint Bonaventure, v. Bonaventura da Bagnoregio (santo)
Saint Grégoire, v. Gregorius Magnus (papa)
Saint Jean, Robert de 107, 109
Saint Jean, v. Iohannes (apostolus)
Saint Luc, v. Lucas (evangelista)
Saint Marc, v. Marcus Alexandrinus (evangelista)
Saint Matthieu, v. Matthaues (apostolus)
Saint Paul, v. Paulus Tarsensis (apostolus)
Saint Pierre, v. Petrus (apostolus)
Saint-Pol-Roux, v. Roux, Pierre-Paul
Saint-Thierry, Guillaume de 141n
Saint-Victor, Hugues de 141n
Saint-Victor, Richard de 141n
Salgari, Emilio 300 e n
Salluste, v. Sallustius, Caius Crispus
Sallustius, Caius Crispus 30, 32
Salomon, Pierre 219n
San Girolamo, v. Hieronymus, Sofronius Eusebius (sanctus)
San Marco, v. Marcus Alexandrinus (evangelista)
San Paolo, v. Paulus Tarsensis (apostolus)
Sandu, Corina 251 e n
Sanguineti, Edoardo 232, 233, 235n, 240
Santacroce, Isabella 295, 296n
Sanzio, Raffaello 183
Sapiro, Gisèle 255n, 258 e n
Sarto, Andrea del 183
Sartre, Jean-Paul 20, 21, 212, 265 e n, 266 e n, 267 e n, 268, 269n, 270, 271, 272 e n, 273, 274 e n, 275n, 276 e n, 277 e n, 278
Savoie, Amédée VIII de (papa) 154
Scabia, Giuliano 232
Scaffai, Niccolò 317n, 318 e n
Scaraggi, famiglia 156
Scarpa, Tiziano 295, 296n
Schaefer, Gerard-L. 89, 90 e n

- Schellino, Aurelio 173
 Scherer, Jacques 46n, 50 e n
 Schiavone, Cristina 9n, 24
 Schweitzer, Luc (Père) 113
 Scott, Walter 225
 Scribani, Caterina 153
 Scrivani, Melchiorre 153
 Scudéry, Georges de 53 e n
 Scurati, Antonio 306 e n
 Ségla, Guillaume de 11, 27 e n, 28 e n, 29 e n, 30, 32, 33, 34, 35, 36 e n, 37, 38 e n, 39, 40, 41, 42 e n, 43
 Sempronia 32
 Senatore, Francesco 154n
 Seneca, Lucius Annaeus 12, 36, 48, 49n, 165
 Sénèque, v. Seneca, Lucius Annaeus
 Sereni, Vittorio 128 e n
 Sérieux, Paul 89n
 Setz, Wolfram 166n
 Shelley, Mary 224
 Siciliano, Enzo 123, 124 e n, 126, 127n, 233, 234
 Sidney, Sir Philip 180
 Simont, Juliette 265n, 267n
 Sinclair, Anne 69 e n
 Siti, Walter 21, 279, 280 e n, 281 e n, 282n, 283n, 292n, 293n
 Skill, Stephen 90n
 Smeets, Marc 256 e n
 Smirnova, Irina 174 e n
 Soldati, Mario 245
 Sollers, Philippe 215
 Spatola, Adriano 232
 Spitzer, Leo 312n
 Staquet, Anne 43n
 Stati, Maria Giovanna 21
 Stefano, Paolo Di 248n
 Stendhal, v. Beyle, Marie-Henri
 Sternheim, Stoisy-Théa 116
 Stoffel, Jean-François 38n
 Stolz, Claire 57 e n, 66n
 Strauss-Kahn, Dominique 12, 56, 57, 59, 60, 68n
 Suétone, v. Suetonius, Gaius Tranquillus
 Suetonius, Gaius Tranquillus 77n
 Susini, Marie-Laure 90n
- T
- Tagliaferri, Aldo 232
- Talleyrand, Charles-Maurice de 216
 Tarantino, Quentin 297
 Tatoat (garçon de boutique de Toulouse) 42
 Tavoni, Mirko 157n, 190n
 Teodorani, Alda 295n, 300 e n, 301
 Terence, v. Terentius, Publius Afer
 Terentius, Publius Afer 33n
 Testori, Giovanni 238
 Thibaudeau, Jean 232n
 Thiébaud, Marcel 120
 Thiers, Adolphe 215, 216, 217
 Thompson, John Brookshire 251 e n
 Thorel-Cailleteau, Sylvie 255 e n
 Thorez, Maurice 117
 Tiepolo, Paolo 182
 Tintoret, v. Robusti, Jacopo
 Titien, v. Vecellio, Tiziano 173
 Tognon, Giuseppe 198n
 Tolédano, Vincent 65
 Torricelli, Gian Pio 232
 Tournier, Michel 22, 309 e n, 312n, 313n, 314n, 317n, 318 e n, 319n, 322
 Trentini, Francesco 180n
 Trevi, Emanuele 300
 Tristan L'Hermite, v. Hermite, François L(e)
 Truchet, Jacques 50n
 Tybère, v. Tyberius, Claudius Drusus
 Tyberius, Claudius Drusus 50
- U
- Ulysse, v. Ulyxes
 Ulyxes 32, 33
 Urbani, Urbano 180n
 Urbano, Giuseppe 156n
- V
- Vair, Guillaume du 41n
 Valdinoci, Francesca 22, 316n, 317n, 319n
 Valente, Isabella 200n
 Valerio, Paolo 93 e n
 Valla, Lorenzo 15, 16, 17, 153 e n, 154, 155 e n, 156 e n, 157 e n, 158 e n, 159, 160 e n, 161 e n, 162 e n, 163 e n, 164 e n, 165 e n, 166 e n, 190 e n
 Valladier, André 31n
 Vanini, Giulio Cesare 30, 40, 42
 Vanini, Jules-César, v. Vanini, Giulio Cesare

Vannini, Marco 137n, 138n, 140n,
142n, 145n, 147 e n, 149n, 151n
Vassalli, Sebastiano 232 e n
Vaucher-Gravili, Anne de 40n, 44n
Vaugelas, Claude Favre de 192 e n
Vaz Castelo, Violante, v. Bats du Château, Violante
Vecellio, Tiziano 167, 168, 173, 183
Verdeyen, Paul 137n, 138n, 139n
Véronèse, v. Caliari, Paolo
Viale, Guido 313 e n
Vian, Giovanni Maria 155n
Viau, Théophile de 38 e n
Villani, Filippo 200
Villon, François 55
Vinci, Leonardo da 118n, 183
Virgile, v. Virgilius, Publius Maro
Virgilio, v. Virgilius, Publius Maro
Virgilius, Publius Maro 164n, 194
Visconti, Gian Galeazzo 199
Vitet, Louis 216
Vitry, Alexandre de 107
Vittorini, Elio 232n
Voltaire, v. Arouet, François-Marie
Voltolin, Adriano 296n
Vos, Martin de 33n

W

Wagner, Richard 211
Wahl, François 232n
Warburg, Aby Moritz 206
Weil, Simone 139 e n

Y

Yon, Jean-Claude 217n

Z

Zaccaria, Annapaola 180n
Zaccuri, Alessandro 317n
Zink, Michel 138n
Zippel, Gianni 161n
Zito, Eugenio 93 e n
Žižek, Slavoj 319 e n
Zola, Émile 20, 215, 239, 253 e n,
255, 257, 258, 259, 260, 261, 262
e n, 263
Zsák, Helga 11

Esclandre

Figures et dynamiques du scandale du Moyen Âge à nos jours

Notion performative par définition, l'esclandre est à la fois la cause et la conséquence de situations d'opposition. Symptôme de visions conflictuelles – relatives aux sphères sociale, anthropologique, politique, psychologique et intime – l'esclandre représente le moment de passage du plan de la pensée au plan de l'action et devient, par-là même, le point de non-retour dans les dynamiques affectant la dimension existentielle des individus et des groupes sociaux. Le voyage chronologique et thématique proposé dans le volume 2 de Regards croisés France-Italie permet de clarifier que la pierre d'achoppement, l'obstacle que l'esclandre constitue est aussi un parcours à travers l'histoire de la censure et de l'autocensure, une trajectoire qui nous conduit de l'appréhension collective de l'esclandre dans les sociétés d'ancien régime jusqu'aux formes individualistes et extrêmes de l'esclandre contemporain.

Donatella Bisconti è docente di lingua, letteratura e civiltà italiana all'UCA. Membro dell'IHRIM-ENS di Lyon, si occupa in particolare dello sviluppo della teoria politica nel XV secolo e della ridefinizione del rapporto dell'intellettuale col potere nel passaggio cruciale all'età moderna.

Daniela Fabiani è attualmente docente di Letteratura e cultura francese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata. I suoi interessi scientifici vertono soprattutto sul ruolo dello spazio e sulla struttura delle forme brevi nella letteratura del XX e XXI secolo pubblicando volumi e saggi su vari scrittori.

Luca Pierdominici è docente di lingua e cultura francese presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni culturali e del Turismo dell'Università di Macerata. Le sue ricerche vertono sulla letteratura francese del tardo medioevo, che indaga con attenzione alle forme della scrittura e all'uso della lingua medio francese.

Cristina Schiavone insegna lingua e traduzione francese presso il dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata. È responsabile della Laurea magistrale binazionale in "Lingue moderne per la comunicazione e cooperazione internazionale" (UNIMC) e Master in "Études interculturelles franco-italiennes" (UCA). I suoi principali ambiti di ricerca sono: variazione sociolinguistica, francofonia, traduzione, identità e alterità nello spazio francofono subsahariano.



eum edizioni università di macerata

€ 20,00

ISSN 2611-8696

ISBN 978-88-6056-776-5



Institut d'Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités
UMR 5317 / UCA Clermont-Ferrand

